

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



RETRATO: O DESENHO DA PRESENÇA

JOSÉ ARTUR VITÓRIA DE SOUSA RAMOS

DOUTORAMENTO EM DESENHO

2007

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



RETRATO: O DESENHO DA PRESENÇA

JOSÉ ARTUR VITÓRIA DE SOUSA RAMOS

DOUTORAMENTO EM DESENHO

Tese orientada por:

Prof. Doutora LUÍSA ARRUDA

Prof. Doutora ADRIANA VERÍSSIMO SERRÃO

2007

Resumo

Este estudo aborda o desenho de retrato tirado do natural, e procura o entendimento que está entre a análise do rosto e a construção do desenho. Este juízo caracteriza o desenho de observação e apoia-se em domínios de conhecimento complexos e ancestrais.

Defende-se um raciocínio do desenho, fundamental para a construção do retrato. Recorre-se, por um lado, ao que os tratados que se debruçaram sobre retrato apontaram e, por outro, às teorias sobre Fisionomia e Fisiognomonía que há muito acompanham a tentativa de conhecer o homem interior a partir da caracterização dos seus traços exteriores. Do cruzamento das fontes históricas compreende-se a razão que leva os traços do desenho a coincidirem com os traços do rosto e descobre-se ainda, seguindo algumas doutrinas filosóficas, que é na própria duração do retratar que o desenho revela o que melhor exprime um rosto. A expressão do rosto, que cada instante do tempo ameaça alterar, envolve o acto de retratar numa fugacidade, que obriga o desenho a fixar-se no essencial e a procurar, na mutável aparência, o sentido da sua identidade.

Ao restringir-se o âmbito deste estudo a um conceito de retrato que depende da presença do retratado, sugere-se também um ponto de partida para outras investigações sobre o desenho da cabeça humana. Mas também é nesta delimitação que o desenho é aqui reabilitado, pois descobre-se que, hoje como sempre, desenhar o rosto de alguém é um acto essencial de conhecimento que não se esgota nos contornos do próprio retrato. Porque para o desenhador, enquanto experiência pessoal, o desenho de retrato tirado do natural constitui uma celebração do humano tão plena de vida como de morte.

Palavras chave: desenho; retrato; traços; rosto; fisionomia.

Abstract

This thesis is concerned on live portrait drawing. It looks forward the reasoning that lies between the analysis of the face and the making of the drawing. This judgement, which belongs to the live observation drawing, is built over ancient and complex knowledge.

The drawing reasoning, defended here, is the basis for the accomplishment of the portrait. To support this point, in one hand, the old treatises are thoroughly reviewed in what concerns to portraiture, and, in the other hand, the theories about physiognomy are studied in detail. They are a testimony of the man's long quest to know his inner side from his outer traits. From this theoretical merging the processes involved in how the drawing traits are coincident with the face's own, becomes clear. Furthermore, following some philosophic theories, it is found out that it is during the portraying action that the drawing reveals better what expresses the face, as the human expression, each second threatened to change, envelops the act of drawing in a quick fugacity. This drives the portrait to focus on essentials and to search, in the changing appearance, its identity and meaning.

Although the scope of this thesis restricts itself to live portrait, it can be also a starting point to further studies on drawing of the human head. But out of this delimitation, the drawing is here rehabilitated, once it is found out that, today as always, drawing the face is an essential act of knowledge. It doesn't end in the features of the portrayed one. In fact, for the artist, as a personal experience, the live portraying is a celebration of the human kind, as full of Life as it is of Death.

Key words: drawing; portrait, traits, face, physiognomy.

Agradecimentos:

Sem saber a quem agradecer em primeiro lugar, não posso deixar de manifestar o meu profundo reconhecimento à Professora Luísa Arruda e à Professora Adriana Veríssimo Serrão, por toda a disponibilidade e atenção que me dispensaram ao longo destes anos de investigação e elaboração do trabalho. À Professora Adriana Veríssimo Serrão que, ainda antes de começar, entendeu valer a pena a sua realização, acompanhando a par e passo todas as etapas da pesquisa. À Professora Luísa Arruda pelo cuidado e preocupação com que me auxiliou a encontrar a metodologia e o rigor científico que as particularidades deste estudo exigiram.

À Academia Nacional de Belas-Artes e em particular ao Presidente Professor Arquitecto Augusto Pereira Brandão, ao secretário e às funcionárias que tão amavelmente procuraram ajudar a ultrapassar as dificuldades geradas pelo encerramento da biblioteca.

Aos amigos, agradeço a ajuda que me dispensaram na solução de problemas técnicos concretos, que apesar de aparentemente simples, foram de uma importância vital.

Finalmente à Rita pelo afecto, paciência e compreensão com que sempre me animou a prosseguir e a concluir este estudo.

Sumário

Introdução	15
 Primeira Parte: Cabeça e Retrato, o Desenho Orientador	
Capítulo I – As Condições e as Diligências do Retrato	33
Capítulo II – As Formas Exteriores da Cabeça e os seus Pontos Notáveis	57
Capítulo III – A Geometria da Cabeça Humana	81
Capítulo IV – As Proporções da Cabeça Humana	97
Capítulo V – Da Expressão das Paixões à Expressão do Rosto	131
 Segunda Parte: Rosto e Retrato, nos Limites do Indefinível	
Capítulo I – Desenho e Fisionomia, entre os Traços do Retrato e os Traços da Fisionomia	149
Capítulo II – Da Harmonia às Concordâncias dos Traços do Rosto	183
Capítulo III – Desenho e Retrato, Cópia ou Imitação	205
Capítulo IV – Desenho e Idealização, uma Questão de Gosto	225
Capítulo V – Desenho e Retrato ou a Re-naturalização da cabeça Humana	249
 Terceira Parte: O Retrato do Natural, a Experiência da Presença	
Capítulo I – O Desenho do Olhar	269
Capítulo II – O Rosto Sereno e a Melancolia da Alma	289
Capítulo III – A Moral e a Ética no Desenho de Retrato	307
Capítulo IV – O Desenho da Presença como Consciência da Duração	327
Conclusão	347
 Bibliografia	
Índice Geral	371
Índice de Figuras	375

Nota Prévia

Todas as figuras apresentadas foram extraídas de fontes bibliográficas. Exceptuam-se os desenhos do autor entre os quais se encontram cópias das gravuras contidas nos *Essai de Physiognomonie* de Jean Gaspard Lavater. A justificação destes desenhos encontra-se no estado de deterioração dos originais consultados, assim como, na necessidade de tornar mais claras certas teorias e observações de Lavater.

A proveniência de todas as figuras é assinalada no Índice de Figuras.

INTRODUÇÃO

O retrato estabelece uma relação com o desenho que se destaca por uma especial cumplicidade. Em nenhum dos outros géneros artísticos existe um modelo em que se cruze tão explicitamente o significado da palavra ‘traços’, pois falamos habitualmente de traços de um rosto mas nunca falamos nos traços de um corpo ou de uma mão¹. Os traços do rosto que fazem a fisionomia e são, por conseguinte, constitutivos do retrato confundem-se com os traços do próprio desenho. Analisamos o rosto através dos seus traços, nos quais tentamos traduzir a sua fisionomia através da visualização de linhas, as linhas do rosto, mais ou menos curvas ou mais ou menos rectas conforme a sua natureza. A análise fisionómica assenta em grande parte na descoberta da natureza formal e geométrica destas linhas e da sua inter-relação. O desenho, que originalmente parte do traço, é construído e possui toda a sua estrutura assente num traçado que pode ser mais ou menos simples ou mais ou menos denso. A partir desse traçado visualizamos com maior ou menor clareza o modelo ausente, pois cada um desses traços «...revela o homem caracterizando-o traço por traço, recompondo-o, animando-o.»²

Podemos assim dizer que a linguagem do rosto coincide com algum do vocabulário do desenho porque para definirmos o rosto recorremos a termos do desenho como forma, linha, ângulo, plano, carregado, marcado ou suave. E é neste cruzamento entre o próprio rosto e o desenho que ele evoca, que encontramos a razão que anima o desenho de retrato.

Desde a Antiguidade e pelo testemunho de Plínio o Velho, as histórias relacionadas com o retrato abundam e atravessam o Renascimento até aos finais do século XVIII como doutrinas aplicadas à arte. Todas elas elogiam a função do retrato e defendem o seu protagonismo no momento de determinar o nascimento da pintura. O nascimento da pintura, ou a invenção da pintura e do desenho, como Plínio descreveu³, brotou da vontade de fazer prolongar a presença de alguém face à sua morte ou ausência, por meio da criação de um desenho, pintura, máscara ou escultura. A prática do retrato surgiu tão imperiosamente que podemos dizer que por ela se começou a

pintar, ou seja podemos dizer que a pintura nasce como o retrato nasce, isto é do desenho tirado da simples sombra projectada de alguém⁴. É afinal sem grande artifício que a pintura nasce, pois é pela singela observação de um efeito natural que o homem começa a captar o mundo visível começando pela sua própria forma. Com a luz do sol o homem regista os seus traços a partir da sombra. Com um traço ou uma linha de contorno circunscreve a forma⁵. Apesar de o traço estar aqui ao serviço de uma história anedótica, o desenho feito a partir da sombra projectada aparece referenciado também em Vasari e Leonardo e mais tarde o desenho feito a partir da silhueta será transformado por Lavater num verdadeiro método de retratar. Todas estas teorias sobre a origem da pintura que se confundem com as do retrato podem não passar de histórias mais ou menos romantizadas mas reforçam bem a importância que desde sempre foi atribuída ao retrato⁶.

O retratar pretende obter a imagem de alguém, imagem essa que nos permite conhecer e guardar na memória esse alguém tal como ele foi. De facto, produzir uma imagem que convoque o modelo está nos objectivos da origem mais remota do retrato. Substituir perante a ausência ou evitar que o tempo apague a sua imagem são duas das intenções fundadoras da necessidade do retrato. A verdadeira função ou a função original do retrato é antiga e citada por Plínio. O retrato começa por ser um modo de ultrapassar as barreiras do tempo e do lugar, ele pretende ser o substituto de alguém que é ausente, prolongar a sua presença se possível para sempre. Assim a verdadeira função nasce de uma motivação que oscila entre a recordação sentimental e a veneração solene. A recordação sentimental como a protagonizada exemplarmente pela filha do oleiro da história de Plínio, ou a recordação solene como o retrato do rei ou do herói.

A necessidade de prolongar a memória dos antepassados resulta por exemplo na elaboração de árvores genealógicas constituídas por retratos na forma de máscaras possivelmente em cera, onde algumas eram directamente tiradas ao rosto já morto⁷. Estes retratos feitos em cera pintada deveriam abundar nos *atria* de algumas casas da Roma antiga. Mas estas máscaras ou retratos funerários não são específicos de um povo, como Julius Schlosser observa, esta prática ou tradição é um património cultural primitivo comum a toda a humanidade, pois encontramos este tipo de retrato em várias civilizações de toda a Antiguidade e em diversos e distintos lugares do globo⁸.

A natureza do retrato depende à partida da sua função e esta é condicionada em grande parte no meio em que é feito. Por exemplo os retratos de Al Fayum

supostamente desenhados e pintados numa tela mortuária, têm uma função muito diferente dos auto-retratos de Rembrandt quer sejam gravados, desenhados ou pintados. Os retratos de Al Fayum acompanham a múmia, ou o próprio morto debaixo de terra para nunca mais serem vistos por nenhum mortal. Alguns dos retratos de Rembrandt, nomeadamente os auto-retratos, pelo contrário, tinham como principal objectivo a divulgação pública e a promoção do seu trabalho⁹. No entanto e apesar de os fins e as épocas serem diferentes, subsiste um ponto comum a todos enquanto retratos. Todos eles procuram construir uma imagem onde a necessidade de estar parecido é relativizada pelo poder que a sua função reclama. Ou seja no caso dos retratos de Al Fayum pretende-se que o morto não perca a vivacidade da face e por isso a força do olhar torna-se o principal elemento do retrato. Em Rembrandt, certas pinturas destinavam-se mais a mostrar os seus dotes como pintor por isso deviam impressionar pela capacidade de representação, chegando mesmo a pintar-se com roupas que não possuía mas que agradavam a um certo grupo social. Para além de existir a salvaguarda, embora em graus diferentes, das questões da semelhança, tanto os retratos milenares, como muitos dos que foram feitos até hoje mantêm as mesmas características plásticas da construção do rosto, nomeadamente a atenção dada aos olhos e ao olhar. Assim o retrato intimida-nos, porque pelo olhar, consegue ganhar um alcance humano diferente ou inexistente nos outros géneros artísticos. E este alcance é aquilo que permite ao retrato reivindicar o estatuto de uma verdadeira presença.

A principal função do retrato reside então na vontade de nos dar a ver o rosto de outro homem. Graças ao retrato podemos voltar a ver o rosto de quem já viveu há mais de dois milénios. É um aspecto simples e banal, no entanto apresenta uma particularidade à qual não ficamos indiferentes. De facto, o retrato para além de mostrar o rosto de alguém do passado, impede que essa pessoa desapareça para sempre pois deixa viva a sua recordação. Como Alberti no princípio do seu Livro II do tratado *De La Pintura* escreve, a pintura permite tornar presentes os ausentes e mesmo fazer com que pareçam estar vivos aqueles que há muito já morreram¹⁰. Por vezes podemos sentir que estão vivos, aliás até mais vivos do que nós pois sabemos que os seus retratos nos irão sobreviver¹¹. Este valor memorial que permite ao modelo permanecer no mundo é a tese fundamental definida por Alberti e que Dürer reforça com toda a convicção ao escrever simplesmente que «O retrato conserva o aspecto do homem após a sua morte.»¹²

O percurso do desenho na história do retrato tem um papel mais discreto do que a pintura. A História mostra-nos como é a partir do Renascimento que o desenho se

destaca assumindo-se como mediador entre o artista e a realidade não fosse esta data marcar o início da história do desenho¹³. Embora o desenho de retrato continue a ser usado fundamentalmente como estudo para a pintura, raros foram os desenhos considerados como uma obra de arte definitiva. Os próprios objectivos do desenho definem o nível de acabamento. Existem retratos que não passam de croquis, esboços ou bosquejos¹⁴ enquanto outros destacam-se pelo excesso de detalhe e acabamento¹⁵. À excepção de alguns tipos de desenho, como o desenho de apresentação¹⁶ construído para expor a identidade do artista e as suas capacidades (fig. 1), o desenho de retrato constitui uma etapa mais ou menos concluída para a concretização de uma pintura (fig. 2 e 3). Só durante o século XIX o desenho começa a tornar-se mais autónomo ou independente para poder ser visto como um fim em si. Para além do valor atribuído ao desenho, o desenho de retrato assume-se como o melhor testemunho do confronto entre o artista e o retratado, que significa encontro, que pressupõe presença e revela compreensão.

Motivados por esta humanidade que anima a arte do retrato desde as suas origens propomo-nos descobrir até onde o próprio desenho é determinante para a construção de um retrato. Apesar de o retrato ser extensivo a todo o corpo¹⁷ (fig. 4), o retrato que aqui consideramos restringe-se apenas à parte da cabeça (fig. 5). E nesta distinguimos o rosto e dentro deste encontramos um grupo de elementos, dos quais sobressaem os olhos. A aproximação do desenho à cabeça enquanto modelo, devido à complexidade desta, exige um estudo no qual a possamos ver de diversos ângulos. Neste sentido falamos daquele retrato que nasce do desenho de observação da cabeça, também designado por desenho à vista, de observação directa ou do vivo. Para além do espelho do auto-retrato neste modo de desenho nada se interpõe entre o desenhador e o retratado.

Para identificar este modo de desenho que é algo esquivo a designações precisas, recorreremos às palavras de Francisco de Holanda. Assim, seguindo a expressão ‘do tirar pelo natural’, título de uma obra de sua autoria que iremos abordar, falamos do tirar do natural, do desenhar a partir ou tirado do natural e neste caso no desenho de retrato do natural. A expressão adaptou-se facilmente ao retrato, como prova Assis Rodrigues no seu *Diccionario Technico e Histórico*, onde tirar corresponde especificamente a retratar em desenho uma pessoa¹⁸. Portanto o desenho é assim tirado ou extraído da presença do

retratado e é precisamente dessa presença que, como explicaremos, nasce todo o sentido do desenho de retrato.

Recorremos ao retrato feito na presença do modelo pois só assim podemos perspectivar uma experiência do desenho de retrato completa e densa de conteúdos. De facto, ao acompanhar a experiência através da análise dos diversos aspectos envolvidos, fazemo-lo com o raciocínio do desenho, e estabelecemos relações entre a sua vertente prática e teórica. Estas relações que pertencem ao domínio do desenho fazem a comunicação entre os aspectos da sua construção que impõem, por um lado o conhecimento de matérias específicas como por exemplo as normas e as proporções, por outro lado o conhecimento que brota do contacto directo que o desenho do natural proporciona. Estas relações estabelecem também pontes com concepções que não se limitam ao domínio da teoria da arte ou da estética como é o caso da fisiognomonia.

Um retrato desenhado permite-nos rever as matérias que envolvem o desenho da cabeça. Podemos quase descrever as opções e a construção por uma fenomenologia que só enriqueceria o próprio retrato¹⁹. Nesta experiência falamos desde a escolha da pose e do ponto de vista mais adequado, até à expressão mais escondida que só se revela durante a sessão, quando o modelo se expõe à sua representação. A construção de um desenho de retrato desenrola-se durante um certo tempo que pode variar de minutos a horas mas em sessões que nunca passam para além de um dia. Durante esse processo é necessário perceber, por exemplo, como o artista decide ver o modelo, como é que opta por o representar, que princípios éticos o conduzem, que traços fundamentais salvaguarda, quantos desenhos ensaia para que o seu valor como retrato prevaleça. De facto, para entendermos o processo de desenhar uma cabeça enquanto retrato, temos que perceber tudo o que envolve a experiência que durante um determinado tempo reúne o artista e o modelo num processo que culmina no resultado final. Neste sentido, só quando encaramos o desenho de retrato como o vestígio de uma experiência, é que podemos desenvolver um pensamento sobre o retrato e usufruir de tudo o que este nos pode proporcionar. Como em todas as obras que se fazem do natural o seu valor enquanto obra de arte depende desse processo que faz a sua história ou o seu passado determinante para aquilo que cada retrato é. Se na pintura esta questão perde sentido, uma vez que ela tende a ser feita a partir de um estudo previamente elaborado²⁰, no desenho, pelo contrário, cada traço parece poder expor a ordem e o tempo do seu nascimento. Mesmo que o artista recorra a processos auxiliares como a câmara clara ou escura, muitas vezes fica registado, como David Hockney no *Secret Knowledge*

explica²¹, a sequência do traçado que nestes casos tende por razões práticas a ser rápido e duro. Quando vemos para desenhar o que julgamos ver e o que depois desenhemos somos influenciados por uma série de ideias ou possíveis escolhas que são vividas na própria experiência e registadas no próprio desenho. Essas questões são ideias, simples devaneios, princípios éticos, concepções artísticas ou valores morais que se introduzem no retratar e que acabam por ser aquilo que define o retrato na sua motivação e composição.

Habitúamo-nos a ver os rostos, mesmo que inacabados ou apenas esboçados, referentes a uma fisionomia tão inquestionável quanto verdadeira. Quando vemos um retrato consideramo-lo como uma totalidade, ou seja fisionomicamente completo e fechado pois aceitamos estar perante um rosto de alguém verdadeiro. Quando não colocamos em causa a fisionomia satisfazemos o objectivo mais simples do retrato desde as suas origens, no entanto ao considerá-lo assim não conseguimos pensá-lo para além do seu resultado final. Queremos com isto dizer que este modo de olhar o retrato tem como efeito a exclusão de todo o processo que envolve a sua construção o que faz com que se perca irremediavelmente o seu sentido enriquecedor. Poder compreender o percurso, as hesitações, os processos auxiliares da construção que o traçado testemunha é reconstruir a iniciativa do artista. Falamos aqui em construção como podíamos falar de nascimento, e falamos de fatalidade porque a reconstituição desse crescimento é quase impossível. De facto, para visualizar as diversas etapas da construção de um retrato, é preciso conhecer os aspectos que o condicionam ou o envolvem. Mesmo que o desenho as possa ocultar podemos sempre falar do modo intencional com que certos aspectos construtivos ou estruturantes são demarcados, assinalados ou expostos. Este conhecimento encontra-se na posse sobretudo daqueles que, familiarizados com o desenho, o usam enquanto disciplina condutora do olhar, ordenadora de pensamento e claro como modo de registo ou de expressão. Ver um retrato para além daquilo que ele apresenta é um exercício que redescobre o seu valor, mas é sobretudo para conhecer os problemas que envolvem a construção gráfica de uma cabeça que ele se torna útil.

É precisamente porque falamos aqui de desenho que esta ideia ganha o seu sentido, pois aquilo que ele pode expor aos olhos do espectador não encontramos com tanta nitidez na pintura ou em qualquer outra área das artes visuais. Julgamos que a diferença entre o retrato pintado e o desenhado se torna aqui decisiva. Sabemos que na pintura o retrato permite-nos falar em termos de desenho, a propósito da configuração, da proporção, dos traços fisionómicos ou expressivos e nesse sentido estamos a abordar

o rosto representado segundo alguns dos seus aspectos construtivos. Porém acreditamos que no desenho esses aspectos estão mais claros, pois um desenho feito do natural deixa como um resíduo disfarçado todo o processo acumulado que a pintura tende a esconder debaixo das suas camadas de tinta.

Consideramos o retrato como um cruzamento de tudo aquilo que está em jogo quando se aborda o rosto humano, com as especulações que do rosto e do seu desenho podemos fazer e ainda com as nossas concepções sobre a arte em geral. Queremos com isto dizer que o desenho redescobre, nesse confronto com o rosto, certas questões que se impuseram desde os tempos remotos da antiguidade até aos nossos dias. Por exemplo sempre se relacionou, através de inúmeras teorias enquadradas na fisiognomonia, o carácter do homem com a sua aparência exterior e em particular com a do seu rosto. De facto o nosso olhar não pode ficar indiferente se o retrato a fazer é o de um carrasco ou de um rei.

Entendemos que a teorização que aqui fazemos está subordinada ao desenho do retrato na perspectiva da sua experiência e aparece como resultado de todas as questões que se levantam quando se faz o retrato de alguém ou um auto-retrato. É essa experiência que nos permite estabelecer a ponte entre o acto de desenhar e as considerações de ordem teórica. Assim, tentamos verbalizar a experiência como uma forma de equacionar o retrato para podermos esclarecer algumas dúvidas de carácter construtivo e de carácter conceptual. Ou por outras palavras, tentamos confrontar o conhecimento prévio ao desenho que faz parte da nossa formação, com o conhecimento que brota do nascimento do retrato. Neste sentido a abordagem que queremos fazer torna-se mais ampla porque acreditamos poder reflectir as nossas buscas mais profundas sobre o sentido que o retrato e em particular o retrato desenhado podem transportar. Assim esperamos conseguir uma abordagem precisa que identifique e cruze as fontes, por mais dispersas que estejam, que consideramos pertencerem ao retrato. Sobre essa investigação julgamos poder destacar uma teoria do retrato que só tem sentido se for aplicada ao desenho e em particular ao desenho feito do natural.

É quase impossível encontrar reunidos num mesmo estudo o desenho do natural, o retrato e a teoria da arte, assim como alguns princípios filosóficos. A dificuldade em circunscrever o retrato a uma abordagem concisa mas ampla, que o torne manipulável e

defenda a sua dignidade, coloca-se como um obstáculo aos métodos de estudo aplicados ao retrato. Um reflexo desta dificuldade é a ausência de trabalhos que articulem o nível teórico com o prático. Isto é, que consigam analisar o retrato segundo estas duas vertentes e que entre elas estabeleçam conexões fundamentadas. Por conseguinte, a bibliografia mais acessível tende a ser constituída por dois tipos de abordagem. Um destes responde ao ponto de vista da história de arte como é o nosso estimado exemplo *O Retrato em Portugal* de José Augusto França²². Onde, como acontece de um modo geral nos estudos sobre retrato, as obras que são objecto de análise são na sua maioria pinturas. O outro tipo de abordagem reveste-se de um pendor mais prático que se concretiza sob o modo de manual de acesso geral, do tipo *Assim se faz um retrato* ou *Como desenhar a cabeça humana*, onde geralmente falta a sistematização e a exactidão²³. Nestas publicações as directivas são geralmente para uma representação que se aproxima dos ideais de aparência que reflectem apenas e vagamente a estrutura social e cultural em que historicamente se inserem. Percebemos esta influência quando comparamos os manuais do século XX com os do século XIX. É raro o ensaio destinado ao desenhador que para além das noções básicas relacionadas com a construção do retrato, aborde também todo o conjunto de questões que o retrato e a sua experiência potenciam. Na maioria são obras sobre o desenho em geral que utilizam o género do retrato para expor melhor as suas ideias sobre como desenhar. Por exemplo, encontramos nestes manuais rápidas passagens sobre a estrutura da cabeça naquilo que ela tem de proporção e grandes paragens sobre as expressões mais passageiras do rosto, tal como o choro, o espanto ou a gargalhada. A referência à expressão mais usada desde sempre no retrato, que nos parece ser aquela que se anima no poder e na intimidade do olhar, fica por fazer. Nestas publicações dificilmente encontramos uma base teórica que fundamente a escolha da expressão do retrato dando a sensação que este é simplesmente o produto de uma mera e ocasional conjuntura.

Porém existem estudos mais teóricos que abordam o retrato e explicam porque certa expressão de serenidade é a mais apropriada com argumentos que dignificam, não só a obra como o próprio retratado. Por conseguinte procuramos basear a experiência do desenho de retrato do natural num plano que reúna tanto a vertente prática como a teórica. Pois acreditamos que qualquer teoria de construção deve ser contextualizada num panorama que eleve e integre a experiência do retrato num plano ontológico e humanista.

Muito recentemente e no decurso desta investigação vimos aparecer um conjunto alargado de obras dedicadas ao retrato e a temas subsidiários deste²⁴. Porém apesar de alguns visarem o desenho e o retrato nos seus aspectos construtivos, não substituem o manancial teórico que sob a forma de preceito, sugestão ou de simples comprovação encontramos em alguma literatura artística publicada entre os finais do século XV até ao século XIX. Encontramos assim uma bibliografia principal constituída por obras relacionadas directamente com a arte, como são exemplos os tratados ou os diálogos sobre arte escritos desde o Renascimento, e uma bibliografia auxiliar que apesar de não estar directamente relacionada com arte, é um verdadeiro apoio para o retrato. Nesta bibliografia incluímos, por exemplo, os tratados sobre fisionomia, anatomia ou os estudos sobre a linguagem e a expressão do rosto. Muitas destas áreas ajudam-nos a observar uma cabeça descrevendo-a como se de um desenho se tratasse, pois para a analisar aplicam exactamente os mesmos processos básicos de observação e de análise de um desenhador.

Vamos abordar um conjunto de conhecimentos proveniente de diversas matérias que não se cingem a uma época nem a um autor específico. Abordamos aqueles autores que falam directamente sobre a arte do retrato e que são os primeiros a estabelecer os termos próprios do retrato, como por exemplo, o ‘ar’ ou a ‘atitude’. Com estes escritos, que se iniciam basicamente com os tratados de Alberti, começa-se a formar um domínio de conhecimentos que importa dominar e que se vai, ao longo dos séculos, aprofundando quer seja através de recapitulações como de novos estudos. Assim procuramos também este corpo de conhecimento que é constituído por vastas matérias cujos limites ainda se encontram por delimitar, embora as diversas áreas em que se integram estejam desde há muito estipuladas. Fazendo muitas vezes parte do plano geral de estudos seguido por qualquer artista, e em particular pelo estudante de Belas-Artes, é sobretudo para o apaixonado pelo retrato em geral que estas áreas têm a sua maior aplicação. Acredita-se que o seu estudo faz parte da formação artística, pois o seu conhecimento só pode constituir uma ajuda preciosa, como desde sempre é defendido. Outras destas áreas de conhecimento apesar de poderem ser aplicadas ao retrato e à formação artística visam sobretudo outros domínios. Saber o que esperar das pessoas pela sua aparência, manter uma conversa ou descobrir o sintoma de uma enfermidade são exemplos de alguns desses domínios que se orientam pelo rosto como se este fosse um simples desenho.

A profundidade do conhecimento da matéria de algumas destas áreas propostas depende em grande parte do próprio domínio do desenho, do exercitar a partir do vivo ou seja durante o próprio desenhar. Pois é com o desenho e usando a sua nomenclatura, que se encontram nos cruzamentos das diversas áreas, as questões e ideias que redefinem os limites destas.

Estes conhecimentos são importantes pois é sobre eles que num desenho do natural o desenhador se pode apoiar. Falamos dos pontos anatómicos, do estudo da expressão facial ou das teorias das proporções, como matérias determinantes para a escolha da pose, da luz, da procura da expressão, da compreensão fisionómica e da escolha dos meios actuates ou do tratamento gráfico a desenvolver.

O desenho do rosto exige, como defendem inúmeros autores, o domínio da sua proporção ou como se designa originalmente da simetria. O estudo desta matéria é unanimemente considerado da competência do desenho. Como testemunho disto é o uso do termo francês *correction* que é amplamente usado em associação às capacidades que se esperam do desenho. Portanto as teorias sobre a proporção da cabeça foram-se sucedendo ao longo dos últimos cinco séculos, tornando-se cada vez mais claras, complexas e porventura exactas.

Sabemos que estes conhecimentos foram expostos ao longo do tempo de um modo directo ou indirecto associados ao retrato. Por exemplo, apesar de alguns tratados do Renascimento contemplarem a fisionomia como uma área essencial para o artista, os principais tratados desta área não são dirigidos para os artistas. De facto, as publicações mais importantes, numerosas ou significativas são dirigidas para um público mais vasto e acabam por aparecer séculos mais tarde. No caso da anatomia só no século dezanove começamos a encontrar com maior clareza manuais ou tratados dedicados exclusivamente aos artistas. No entanto apesar de serem áreas relativamente esquivas ou independentes em relação às Belas-Artes, é dentro delas que podemos encontrar dispersa aquela matéria que no seu conjunto reúne o conhecimento mais significativo para a arte do retrato em geral e em particular para o desenho de retrato.

A ordem cronológica não é determinante para a nossa pesquisa, embora ela esteja como metodologia sempre presente. Queremos dizer que não procuramos grandes encadeamentos nas teorias até porque muitas destas áreas só por si exigiriam estudos mais aprofundados que estão ainda e em grande parte por fazer. Referimo-nos por exemplo à evolução das teorias das proporções e em particular das proporções da cabeça enquanto matéria do desenho. Falamos também da necessidade de um estudo

aprofundado que desbrave o vasto domínio da fisionomia e da fisiognomonia e ainda que o relacione com a arte.

Na ausência de um estudo de carácter histórico a metodologia e a linguagem científica aqui utilizada cruza os domínios da estética e da filosofia da arte. A experiência adquirida com a Dissertação de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, aliada a uma intensa prática do desenho e do seu ensino exposta nas Provas de Aptidão em Desenho em torno do retrato e da representação da figura humana, são determinantes para a nossa pesquisa²⁵. Desta reunião a experiência do desenho e em particular a do retrato é projectada num domínio mais vasto que busca uma essencialidade que se pensa perdida na aparência ou na exterioridade do rosto humano. Na tese *O Auto-Retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, explicámos como o auto-retrato nos concede a oportunidade de jogar os limites indefiníveis do nosso rosto na imagem que a pintura constrói. Agora procuramos demonstrar como é possível o desenho, enquanto instrumento de análise e reinterpretação, intervir nesse jogo que reduz o rosto, quer se trate de um auto-retrato ou retrato, a um conjunto de traços que fisionomicamente são, de certo modo, mais próximos do retratado do que a sua própria aparência. Portanto, este estudo segue uma metodologia que procura o enquadramento das preocupações emergentes da prática e do ensino do desenho recorrendo a orientações expostas na literatura artística, a princípios estético-filosóficos e, porque se trata do desenho da cabeça, ao aparente domínio esquecido da fisionomia e fisiognomonia.

Começamos por abordar o desenho de retrato no seu sentido prático indo ao encontro daquilo que ele constitui como objecto de representação ou como exercício de desenho. Este exercício, que se baseia em princípios orientadores que podemos considerar objectivos, torna no entanto possível verbalizar, expor ou exemplificar uma série de questões que o desenho da cabeça levanta. Deste modo acreditamos que o conceito de retrato associado ao seu aparecimento na nossa civilização, assim como ao poder, função e importância que o envolvem, determinam em parte a consciência que temos de nós e da nossa vida.

Para percebermos devidamente a importância dos elementos do rosto no desenho de retrato, precisamos primeiro de enquadrar a cabeça de um ponto de vista formal ou anatómico. Depois, com o recurso a teorias exteriores ao desenho como a

fisiognomonía, cruzadas com conceitos da teoria da arte, tentaremos compreender como a singular natureza dos traços do rosto pode proporcionar ao artista uma experiência humanamente reveladora. Assim o percurso que aqui fazemos, evolui de matérias objectivas e simples para temas mais complexos e metafísicos segundo três etapas.

Na primeira, debruçamo-nos sobre os cuidados que o retrato exige para que o resultado seja à partida salvaguardado. Depois, analisamos aquelas matérias que antes de se tornarem do retrato são apenas dirigidas ao desenho da cabeça humana. Estas observações, devido à sua natureza, tornam-se propícias a uma apresentação mais descritiva e objectiva o que justifica o título da primeira parte, *Cabeça e Retrato, o Desenho Orientador*.

Na segunda parte a análise confronta-nos com os aspectos do retrato que dependem da nossa capacidade de interpretar não só o mundo das formas como tudo aquilo que distingue o homem enquanto ser humano e que determina o carácter do retrato. Assim, descobrimos como o retrato não se pode resumir a um simples desenho da cabeça humana, nem a um exercício de representação que ignore a dimensão que a natureza do modelo impõe. Nesse sentido descobrimos como os aspectos práticos da construção gráfica e da representação do rosto podem ser determinados por teorias de carácter filosófico. E como a expressão do desenho pode interferir na expressão do rosto e por conseguinte no resultado do próprio retrato. Assim a segunda parte tem como título *Rosto e Retrato, os Limites do Indefinível* e debruça-se sobre a natureza fugidia dos traços do rosto. Procura nesses traços a relação que os une, aquilo que neles pode revelar o interior do retratado, os motivos de selecção a seguir, o sentido da sua beleza. Esse trajecto leva-nos a perceber como, ao trabalhar nos traços do rosto, nos sujeitamos sempre a uma indefinição singular que só um modelo como a cabeça humana obriga.

Por fim, numa terceira parte, reunimos aquilo que foi apresentado na primeira com aquilo que na prática é posto em experiência. O retrato é analisado segundo aqueles aspectos que consideramos serem mais intimistas e especulativos uma vez que brotam da própria experiência do retratar para percebermos como o retrato influencia a consciência que temos de nós e da nossa vida. Procuramos entender como a experiência do retrato é importante para a construção, apresentação e caracterização de uma presença, quer seja a nossa quando se trata de um auto-retrato ou a de um outro quando se trata de um retrato. E aqui encontramos aquilo que distingue o retrato desenhado do retrato pintado e que coincide com a capacidade própria do desenho de abordar o modelo de um modo que exalta o tempo da execução, da “observação directa”, como

fundamental para o seu valor intrínseco. Este valor reside por um lado no facto de ser impossível repetir esse preciso momento e por outro pela exigência ética que a presença do rosto impõe. Pelo carácter da sua expressão o desenho reflecte duas presenças, a do retratado e a do autor. Pelo lado mental ou emocional registado no processo, no esforço despendido para compreender aquilo que vê e quer representar, podemos dizer que encontramos uma teoria que revaloriza o desenho de retrato tirado do natural. Por conseguinte o título da terceira parte *O Retrato do Natural, a Experiência da Presença* sublinha o verdadeiro sentido da participação do desenho no retrato.

¹ No *Dictionnaire Universel, contenant generalement tous les Mots François, tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts*, de Antoine Furetiere de 1690, a palavra Traço (*Trait*) significa : « (...) fe dit auffi des diverfes parties & configurations du vifage(...)» De facto, a palavra tem também a sua correcta aplicação no plural, pois falamos em traços de um rosto para definirmos as suas feições.

² Ortigão, Ramalho, *Quatro Grandes Figuras Literárias, Camões, Garret, Camilo e Eça*, 2ª ed. Empresa Literária Fluminense, Lisboa, 1924, p. 81.

³ A literatura artística cita, para justificar a necessidade do retrato, um dos textos de Plínio que se encontra na *História Natural* no Livro XXXV, 151, onde se lê a propósito do modelado tridimensional que «...o barrista Butades de Sición foi o primeiro a modelar retratos em argila, em Corinto, quando a sua filha estava enamorada por um jovem; Quando este foi para o estrangeiro, ela traçou uma linha ao redor da sombra do seu rosto projectada numa parede por uma luz de uma lucerna, e a partir de essa linha, o seu pai modelou em argila e a levou ao fogo para a endurecer junto com o resto da cerâmica;»

⁴ Na *História Natural*, Livro XXXV, 15, Plínio a propósito das origens da pintura escreve que «A questão sobre a origem da pintura não está clara [...] mas todos reconhecem que consistia em circunscrever com linhas de contorno a sombra de um homem: assim foi, de facto, a sua primeira etapa; a segunda empregava apenas uma cor e chamava-se de monocromática; depois inventou-se uma mais complexa e essa etapa é a que perdura até hoje.»

⁵ Alberti, Leon Battista, *De Pictura*, (1540), *De la Pintura y Otros Escritos sobre Arte*, 1999, Livro II, 30, p. 93.

⁶ Pascale Dubus, no seu recente livro, *Qu'est-ce qu'un portrait*, de 2006, reforça esta ideia ao apresentar o primeiro capítulo com o seguinte título elucidativo, *Le Portrait Comme Origine de la Peinture*.

⁷ A natureza destes retratos é discutível, como demonstra o texto *Des Portraits d'Ancêtres chez les Romains*, de G. B. Lessing. Este texto que encontramos em apêndice da recente edição da, *Histoire du Portrait en Cire*, de Julius von Schlosser, de 1997, foi escrito em 1768, e é esclarecedor acerca das características e funções que envolvem os retratos ou máscaras supostamente de cera.

⁸ Schlosser, Julius von, *Histoire du Portrait en Cire*, 1997, p. 15.

⁹ Cfr., Buvelot, Quentin e White, Christopher, (Coordenadores), *Rembrandt par Lui-Même*, 1999.

¹⁰ Alberti, Leon Battista, *op. cit.*, 1999, p. 89.

¹¹ Azara, Pedro, *El Ojo y la Sombra*, 2002, p. 24.

¹² Pommier, Édouard, *Théories du Portrait*, 1998, p. 44

¹³ Cfr., Arruda, Luísa, *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783). Uma Época de Desenho*, 1999, p. 92.

¹⁴ Cfr., Rodrigues, Francisco de Assis, *Diccionario Technico e Histórico*, 1875, p. 139.

¹⁵ Dom Antoine-Joseph Pernety no seu *Dictionnaire Portatif de Peinture, Sculpture et Gravure avec un Traité Pratique des Différents Manieres de Peindre*, de 1757, explica como os diferentes tipos de desenho se distinguem pelo seu desenvolvimento gráfico. Assim no início do seu *Traité Pratique* considera que: «Il y a différentes fortes de deffein, qui prennent leur nom du plus ou moins de perfection qu'on leur donne de la maniere de les exécuter. On appelle les premiers croquis, esquiffes, penféés, études, académies, deffeins arrêtés ou terminés ; les feconds fe nomment cont'épreuves, deffeins calqués, poncis, deffeins craticulés, deffeins réduits, deffeins eftompés, deffein hachés, deffeins lavés, lavis, deffeins aux trois crayons.» p. xxiiij.

¹⁶ Este tipo de retrato insere-se numa categoria denominada de *Dessin de Présentation* ou de *Presentation Drawing*. Luísa Arruda no seu estudo *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783). Uma Época de Desenho* explica o sentido deste desenho e o motivo que levou muitos artistas a recorrerem a ele. De facto, para além de funcionar como oferta enquanto objecto de homenagem ao destinatário constitui também uma oportunidade para expor as qualidades artísticas do próprio desenhador. Assim este tipo de obra encerra em si mesmo o seu objectivo que se celebra exclusivamente no acto de desenhar. *Cfr.*, Arruda, Luísa, *op. cit.*, pp. 139-141.

¹⁷ No *Dictionnaire Universel, contenant generalement tous les Mots François, tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts*, de Antoine Furetiere de 1690, a palavra Retrato (*Portrait*) significa : «Representation faite d'une perfonne telle qu'elle eft au naturel. Narciffe voyant fon *portrait* dans l'eau, en devint amoureux, & fe noya. Quand on regard dans un miroir, on voit fon *portrait*; *Portrait*, fe dit auffi de l'ouvrage d'un Peintre, qui par art fait l'image & la representation d'une perfonne. On fit des *portraits* à l'huile avec des couleurs, avec la plume, le crayon, le pafel, en miniature, & avec des couleurs minerales en email. Voilà un *portrait* au naturel, vif & bien reffemblant. On l'a flatté dans fon *portrait*. Ce *portrait* eft bien fait, il n'y manque que la parole. On dit auffi de ce qui eft en bronze, graveure ou fculpture, mais plus improprement. [...] On dit auffi d'une perfonne qui reffemble bien à une autre, que c'eft fon vray *portrait*. [...]»

Pascale Dubus, na obra citada dedica um capítulo ao tema do corpo como retrato com o título *Portrait et Corps*. De facto, muitos retratos e em particular auto-retratos incluem a representação do próprio corpo nu independentemente de este se apresentar na sua totalidade.

¹⁸ Rodrigues, Francisco de Assis, *Diccionario Technico e Histórico*, 1875, p. 362.

¹⁹ *Cfr.*, Cabezas, Lino; Codón, Miguel; Molina, Juan José Gómez, *Los Nombres del Dibujo*, 2005, p. 165.

²⁰ Mesmo que consideremos o modo de pintura *alla prima*, termo referido a propósito daquele tipo de pintura executada praticamente numa só sessão de trabalho, existe uma abordagem da cabeça que assenta numa análise predominantemente gráfica. Quando olhamos um nariz que queremos pintar tentamos ver a sua forma e configuração antes de qualquer aplicação cromática.

²¹ *Cfr.*, Hockney, David, *Secret Knowledge, Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, 2001.

²² França, José Augusto, *O Retrato em Portugal*, 1981.

²³ Na última publicação de Juan José Gómez Molina, Lino Cabezas e Juan Bordes, intitulada *El Manual de Dibujo, Estrategias de su Enseñanza en el Siglo XX*, de 2001, encontramos uma detalhada e original análise desses manuais que se não forem um reflexo do ensino artístico do século vinte, pelo menos constituem um resumo de algumas questões do desenho mais abordadas nos nossos dias.

²⁴ Para além das obras expostas na bibliografia, acrescentamos como exemplo, West, Shearer, *Portraiture*, Oxford University Press, Oxford, 2004 e Martínez-Artero, Rosa, *El Retrato, Del Sujeto en el Retrato*, Ediciones de Intervención Cultural, Valência, 2004.

²⁵ Falamos da Prova de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica em Desenho concluída em 1999 na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e da Dissertação de Mestrado em Estética e Filosofia da arte apresentada em 2001 na Faculdade de Letras da mesma Universidade. Ambas as provas demonstram o interesse que nos move por este tema e que conjuga sempre que possível a prática com a teoria.

Primeira Parte

Cabeça e Retrato, o Desenho Orientador

Capítulo I

As Condições e as Diligências do Retrato

Sabemos, apenas através daquilo que chegou até aos nossos dias, que o retrato foi sobejamente produzido no mundo ocidental durante várias centenas de anos¹. É de facto inegável a presença do retrato em toda a nossa civilização. Desde a antiguidade até aos nossos dias o retrato nunca nos deixou de acompanhar e de ser um símbolo de humanidade.

A necessidade e a importância do retrato originaram a atenção de muitos autores que lhe dedicaram inúmera literatura. Desde as ‘vidas dos pintores’ até aos tratados passando pelos ‘diálogos’ e pelos manuais de desenho, o retrato foi sendo, do ponto de vista da sua construção, abordado e estudado directa ou indirectamente. Ou seja, desde as mais pequenas observações até a extensas e complexas teorias, o seu estudo pode ser quase sempre relacionado com um pensamento que é claramente do domínio do desenho.

Certamente estas obras espelham a sua época, mas não é por isso que encontramos grandes diferenças na natureza dos problemas que a construção do retrato levanta². Por exemplo hoje em dia como há quinhentos anos, sentimos a obrigação, antes de começar um retrato, de perder uns instantes a escolher cuidadosamente o melhor ponto de vista, ou seja aquela posição através da qual o retratado se dá melhor a ver. Esta observação que pode parecer à partida simples e ingénua reflecte, como muitas outras, uma das maiores questões que o retrato reúne, sendo-lhe por isso mesmo constitutiva. De facto a circunstância de desenhar a cabeça de alguém coloca-nos perante situações que parecendo triviais são determinantes para a realização do retrato. Acreditamos por isso valer a pena a abordagem destas questões segundo o ponto de vista de quem pensou e escreveu sobre este tema.

A multiplicidade de modos com que o retrato é considerado não diminui em nada a intensidade dos esforços aplicados na formulação de normas, regras e preceitos a seguir por qualquer artista³. Foi com naturalidade que ao longo de séculos foram aparecendo tentativas de identificar os grandes problemas, necessidades e objectivos do retrato, assim como tentativas de estabelecer processos de construção através de métodos para ultrapassar o desafio que o desenho de um objecto com características tão

particulares como a cabeça humana possui. Apesar do enquadramento destas dificuldades ser feito em geral no âmbito da pintura, é por excelência através do desenho que elas são sentidas e resolvidas. A maior parte destes estudos refere-se ao retrato pintado mas não significa que o desenho esteja alheado da sua realização, pois grande parte das indicações são comuns ou apenas relativas ao desenho, como por exemplo o conhecimento das diversas partes da cabeça, da proporção, da fisionomia ou da expressão.

O modo e a necessidade de enumerar os problemas podem ser explicados pelo público a que se destina esta literatura, ou seja o artista iniciado que está a começar a dedicar-se a este género de pintura. Por outro lado, estas teorias não deixam de se dirigir também àqueles que já possuem um bom conhecimento e experiência. Porém, em ambos os casos o desenho, desde os seus aspectos mais práticos até aos mais teóricos, é considerado o elemento principal que o artista deve desde o início conhecer e dominar. De facto, começando pela reunião das condições que determinam a colocação do retratado face ao desenhador até à interpretação dos próprios traços fisionómicos, existe um conjunto de aspectos que pertencem exclusivamente ao desenho enquanto processo de representação do natural. Processo este que decorre, não numa fracção de segundos, mas num extenso intervalo de tempo que numa contínua sucessão de movimentos faz alternar constantemente os limites da forma da própria cabeça e dos traços do rosto. Como numa paisagem em que se corre apressadamente atrás do dia ou da luz do sol⁴, também no retrato se corre atrás de uma expressão que se considera ser a única capaz de revelar a disposição natural, ou seja a verdadeira identidade do retratado. O factor tempo surge aqui dirigido ao desenho ou se quisermos à sua própria essência de desenho tirado numa sucessão de momentos mais ou menos contínuos que tenta captar uma forma que muda constantemente.

Estas questões que acompanham o retratar encontram-se um pouco por todo o lado. Nomeadamente naquela literatura que, apesar de muitas vezes falar do retrato por outros propósitos, nos surpreende pela adequação e rigor com que equaciona essas questões. Assim é neste sentido que vamos de seguida procurar e tentar definir as condições, dificuldades e respectivas diligências que envolvem todo o processo do retrato desenhado do natural.

- as fontes sobre o retrato

Podemos encontrar esta matéria exposta em algumas obras que consideramos aqui as principais fontes da arte do retrato. Estas fontes aparecem em diversas obras literárias sobre arte, nomeadamente aquelas que se designam por tratados aos quais associamos os métodos para aprender a desenhar. Os tratados começam a proliferar a partir do Renascimento italiano pelos centros europeus mais propícios. Em finais do século XIX parece que se abandona este tipo literário, apesar de nesse século se ter publicado pela primeira vez algumas obras emblemáticas de certos períodos e autores como por exemplo o *Libro dell'Arte* de Cenino Cenini⁵. Quanto aos chamados métodos para desenhar, o seu período áureo predomina entre os finais do século XVIII e o século XIX.

Em termos gerais e considerando todas estas fontes existentes desde o século XV até aos nossos dias, podemos, na perspectiva do desenho, definir à partida três níveis de abordagem teórica do retrato. Num primeiro grupo incluímos o tratamento mais geral da arte em relação ao retrato, onde este aparece enquanto produto da pintura, enobrecido e divinizado pela sua função mais imediata que é de, como Alberti escreve no Livro II do *De Pictura*, «não só [...] fazer presentes os ausentes como ainda apresentar como vivos aqueles que morreram há muitos séculos.»⁶ Apesar da importância destes tratados, onde incluímos os textos de Leonardo, nem a arte do retrato nem a sua relação com o desenho é referida com a atenção que dois séculos mais tarde lhe é dedicada. Talvez a razão esteja no modo como durante o Renascimento e algum tempo depois, se olha o retrato sem o associar a uma classe ou género particular de arte pois eram os pintores de história que se ocupavam do assunto⁷.

De facto, é no nosso segundo grupo de tratados, quando o Renascimento já faz parte do passado, onde encontramos uma enumeração mais completa e original dos aspectos ligados à concretização prática do retrato. Aqui este é definitivamente associado ao desenho e aos retratos dos então considerados grandes mestres da renascença como, Rafael, Ticiano, Miguel-Angelo, Corregio entre outros. Incluímos aqui as obras que apresentam grandes capítulos directamente dedicados ao retrato como por exemplo, *Le Grand Livre des Peintres ou L'Art de la Peinture* de Gérard de Lairese e os artigos de Watelet e de Levesque expostos no *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*⁸. Incluímos também aquelas obras que oriundas de outras áreas, nomeadamente da fisiognomonía, nos ajudam a identificar e a perceber quais são os problemas que o desenho de retrato enfrenta. Neste grupo não podemos

deixar de integrar a obra de Francisco d'Holanda, aquela que é provavelmente a primeira⁹ a ser dedicada exclusivamente à arte do retrato, intitulada, *Do Tirar Polo Natural*¹⁰.

Num terceiro grupo, incluímos aqueles textos que constituem manuais para aprender a desenhar, como o *Méthode Pour Apprendre Le Dessin* de Charles-Antoine Jombert, de 1784¹¹, ou o *Nouveau Manuel Complet Du Dessinateur*, de Boutereau de 1847¹². Neste grupo incluímos ainda um subgrupo constituído pelos vulgares manuais de desenho do século XX, sobretudo da sua segunda metade¹³. Para além deste subgrupo podemos sempre esperar encontrar nos autores do século XIX, que descrevem a matéria que é necessária conhecer e dominar, a alusão a autores e artistas que com a sua obra literária ou artística constituem referências incontornáveis do retrato. Falamos por exemplo da obra de Voiart, *Entretiens sur la Théorie de la Peinture*¹⁴, publicada em 1820, que se baseia em Leonardo, Rafael ou Rubens e nas teorias de Roger de Piles ou de Le Brun. Este tipo de obra parece ocupar uma segunda linha no panorama da literatura artística, em grande parte devido ao seu carácter sinóptico. No entanto não negamos o interesse que um estudo mais apurado dessas obras poderá representar, não só para a arte em geral, como para o desenho em particular. De facto, muitos destes autores, como outros nomes por eles citados, representam um trabalho de compilação e recapitulação de temas ou assuntos com uma clareza que parece tornar as fontes mais presentes como também sistematiza a sua matéria. Todavia como a aproximação ao retrato que encontramos neste tipo de obra parece ser demasiado geral e parcial, pois apresentam-se quase como resumos de teorias mais ou menos apoiadas em certos autores da época, não nos podem proporcionar um estudo completo e seguro.

Considerando esta dispersão de obras, debruçamo-nos em particular ao período que se estende sensivelmente desde os meados do século XVII até aos meados do século XIX, onde julgamos existir uma apresentação mais erudita, completa e elucidativa das dificuldades do retrato. Estes textos estabelecem metodicamente os problemas mais comuns e o modo como estes podem ser evitados. Por isso julgamo-los importantes porque conferem ao retrato um grau de dificuldade que, não só o liberta da frivolidade de alguns dos outros géneros artísticos¹⁵, como provam também que o retrato jamais pode ser praticado levianamente. Este grau de dificuldade está espelhado nos manuais de desenho da época, que aconselham uma ordem de estudo que deve ser iniciada com objectos simples, para acabar no desenho do natural da cabeça¹⁶. Porém o nosso recurso a este tipo de fonte não procura qualquer esclarecimento histórico, pelo

que desse ponto de vista possui um interesse muito reduzido. De facto, considerando o retrato enquanto objecto de desenho, não vamos encontrar grandes diferenças entre os problemas que se põem a um retrato quinhentista e os que se colocam nos nossos dias. A construção de uma cabeça, quer seja desenhada, pintada ou esculpida, detém-se sempre em certos problemas que se repetem independentemente das épocas. É certo que estes problemas variam consoante a consciência que se tem deles, mas também é certo que constituem uma ampla fonte de conhecimento que ajuda a compreender aquilo que se vê e por conseguinte aquilo que se desenha.

Na charneira do século XVII para o XVIII e durante este, encontramos algumas obras que dedicam de um modo exemplar uma boa parte do seu estudo ao retrato. Não queremos dizer que não existam outras obras com iguais contributos, mas parece-nos que estas que escolhemos são as que melhor espelham o conhecimento acumulado até à sua época. Por outro lado o seu valor ou pertinência para o retrato é confirmado pelo sucesso obtido posteriormente. Assim, Roger de Piles em França, Jonathan Richardson em Inglaterra e Gerard de Lairesse na Holanda são os autores escolhidos para lançarmos aqui algumas das condições e cuidados que o retratar impõe ou compreende e que serão temas a tratar ao longo desta dissertação¹⁷.

- os domínios do desenho no retrato

O primeiro estudo sobre o retrato que aqui apresentamos encontra-se na obra de Gérard de Lairesse intitulada *Le Grand Livre des Peintres ou L'Art de la Peinture*¹⁸, amplamente difundida por toda a Europa durante quase um século. E é esta grande divulgação, mais do que a sua originalidade, que justifica aqui a sua importância e referência. O Livro VII do segundo volume reflecte, como toda a obra, a estética vigente de sabor académico. No entanto parece ser praticamente a primeira obra a colocar com clareza e ordem alguns dos problemas que o retrato pode levantar e a determinar algumas questões fundamentais que o envolvem.

O desenho surge desde logo como um elemento fundamental e segundo Lairesse equivale, não só à «justeza de olho»¹⁹ como também ao conhecimento das proporções do corpo e da cabeça. A 'justeza de olho' compreende a condução do trabalho com um «espírito reflectido, e não por amor-próprio ou pela paixão.»²⁰ Do conhecimento das proporções e das divisões depende a correcção do desenho. De facto, o termo *correction* é amplamente usado no âmbito do desenho e está directamente relacionado com as proporções, como veremos mais à frente. Pois as únicas fontes de conhecimento para o

retrato encontram-se, durante muito tempo nos capítulos dedicados à proporção do corpo humano que quase todos os tratados de arte incluem obrigatoriamente.

As definições de retrato passam geralmente pela apresentação dos aspectos que são necessários ter em conta para a sua construção. Esses aspectos normalmente coincidem e repetem-se em diversos autores de várias épocas. Roger de Piles, contemporâneo de Lairesse, no seu, *Cours de Peinture par Principes*²¹, enumera decididamente como necessárias «quatro coisas para tornar um retrato perfeito: o ar, a cor, a atitude e os adornos.»²² O ‘ar’ compreende os traços do rosto, o toucado e a estatura²³. Quanto aos traços do rosto Roger de Piles afirma que não são mais do que a justeza do desenho sujeita ao acordo das partes. Em conjunto ambos permitem representar a fisionomia das pessoas de tal modo que podemos ver através do retrato dos seus corpos o retrato dos seus espíritos²⁴. A justeza do desenho não é suficiente para se atingir a alma e o verdadeiro ar, apesar de ser fundamental no retrato, pois muitas vezes é do acordo das partes, ou seja da concordância dos traços que depende o espírito e o temperamento da pessoa. O toucado (ou a peruca da época) e o penteado dos cabelos podem eventualmente ser alterados sem que o ar do rosto sofra também qualquer alteração. No entanto, eles podem não só contribuir para a semelhança se nos habituarmos a associar alguém a um tipo de penteado mas também podem ajudar a acentuar um determinado ar de um rosto. Quanto à estatura, Roger de Piles baseia-se na ideia que uma pessoa pode ser reconhecida pela sua estatura independentemente do rosto. Como o porte se altera conforme a pessoa está sentada ou de pé, Roger de Piles adverte que retratar alguém sentado torna o porte menos desembaraçado pois os ombros têm a tendência de subir, por conseguinte, «para desenhar o porte com vantagem, convém colocar o modelo de pé e na atitude que se pretende, e observa-lo assim²⁵» antes de desenhar a cabeça e o rosto propriamente ditos²⁶. Excluindo a cor e os adornos que não são tanto do domínio do desenho, temos a atitude que Roger de Piles associa à disposição do corpo e ao seu movimento. Existem duas espécies de atitude, uma de movimento e outra de repouso. A primeira deve ser aplicada a indivíduos jovens, mas pode ser mais difícil devido à agitação que o vestuário assim como o cabelo podem manifestar. A segunda espécie pode ser aplicada a qualquer retrato independentemente da idade ou sexo. Em todos os casos Roger de Piles diz que «a atitude deve ser conveniente à idade, à qualidade das pessoas e ao seu temperamento. Aos homens e às mulheres com idade ela deve ser sossegada, majestosa e por vezes altiva; e às mulheres

em geral é preciso que ela seja de uma nobre simplicidade e de uma jovialidade modesta: uma vez que a modéstia deve ser o carácter das mulheres.»²⁷

Portanto a atitude do retrato encontra-se, para além do desenho do rosto, em toda a relação estabelecida entre o conjunto da cabeça e do corpo. Se aos movimentos do corpo se atribui a capacidade de revelar as paixões da alma, como Leonardo da Vinci defende, o retrato procura a atitude na relação entre a posição da cabeça e a do tronco. Esta relação que pode ser condicionada pela ‘*ponderation*’²⁸ encontra na rotação e inclinação da cabeça o seu principal factor determinante. Mas a atitude do retratado pode cair em alguma afectação se este, como Roger de Piles sublinha, não for desenhado num momento favorável, ou seja com vantagem ou superioridade. A atitude do retratado é então da responsabilidade do artista que a deve escolher de modo a não haver afectação e ainda deve, como Roger de Piles adverte em relação ao retrato feminino, «dispor e rodar a cabeça de uma maneira que no seu rosto haja pouca sombra, e examinar cuidadosamente se o modelo é mais ou menos belo nos risos do que no sério, para tirar o seu melhor.»²⁹ A atitude escolhida por vezes sofre uma projecção do próprio artista quando este recorre não só aos seus traços fisionómicos como à sua atitude mais habitual. A este propósito acredita-se que muitas vezes os artistas sujeitam a cabeça do retratado a uma atitude que na verdade pertence mais a eles próprios. Dar ao retratado a atitude do próprio artista pode ser considerado um erro que se explica pelo desconhecimento dos hábitos do retratado, conhecimento esse que está para além dos próprios traços fisionómicos³⁰.

A atitude é ainda relacionada com a ‘graça’ por diversos autores. André Félibien, no seu primeiro *Entretien*³¹, escrito em 1666, distingue a origem da ‘graça’ em relação à beleza quando escreve que esta última «nasce da proporção e da simetria que existe em todas as partes corporais e materiais. E a ‘graça’ é gerada pela uniformidade dos movimentos e sentimentos da alma.»³² Quando a beleza depende unicamente da simetria das partes do corpo resulta numa beleza sem ‘graça’. Desde que todos os movimentos interiores se manifestem, em conjunto com todas as partes do corpo, unindo e animando as formas com um certo acordo e cadência é conseguida uma graça, independentemente da beleza que o rosto apresente³³. Tanto a beleza como a graça, apesar da sua recíproca independência, podem em conjunto e numa certa medida contribuir para a perfeição do rosto. No entanto, a relação em que as duas concorrem para um mesmo fim e que é responsável por essa ideia de obra perfeita não se consegue, como Félibien desabafa, exprimir. Surge assim mais um elemento que completa o

retrato e que na falta de melhor expressão se designa por um '*je ne sais quoi*'. É «este não sei o quê que trazemos sempre na boca»³⁴ como Félibien escreve, ao agir como um nó secreto que liga as duas partes, beleza e graça, ou seja corpo e espírito, consegue fazer brilhar no rosto um esplendor todo divino.

A atitude depende obviamente da vista da cabeça que o artista escolhe. A este propósito Francisco d'Holanda no *Do Tirar Polo Natural*, dedica um capítulo inteiro a esta necessidade de procurar com cuidado o ponto de vista mais adequado a cada indivíduo. A descrição das possíveis vistas da cabeça num retrato é uma das mais completas e originais que podemos encontrar neste tipo de literatura. Nesse capítulo, *Do Escolher o Posto e a Vista no tirar ao Natural*, são estabelecidos os três grupos de vistas mais usados, como o 'fronteiro' para a vista de frente, o 'meio rosto' para a vista de lado ou de perfil e o 'treçado' para a vista a três-quartos³⁵. Todos estes podem ser simultaneamente 'recursados' ou em escorço³⁶, ou seja a cabeça apresenta-se inclinada para baixo ou para cima. Dos três modos avançados reparamos que o perfil coincide precisamente com o contorno da vista de lado e o perfil do rosto da pessoa é considerado «coisa nobilíssima». O rosto *treçado* é «um certo meio e moderação que nem fica o rosto de todo com a pouca graça de fronteiro, nem fica de todo com o grande rigor de meio rosto, mas mostrando-se meio fronteiro e meio, meio-rosto faz uma proporção e igualdade que muito satisfaz e contenta;» por outras palavras, a atitude que resulta tanto da vista de frente como da vista de lado tende a perder a sua graça devido à imobilidade e austeridade que apresentam. Por outro lado, o ponto de vista que possibilita um trabalho cujo resultado pode ser o melhor, o mais adequado ao retratado ou o mais perfeito é sem dúvida o *treçado*, como Francisco d'Holanda escreve «por ser o que mais dos extremos foge, e o tem onde se há-de ter.»³⁷ Esta vista é também considerada a mais difícil de todas, se exceptuarmos as escorçadas.

A dificuldade da vista a três-quartos existe em parte pela necessidade do uso da perspectiva que, apesar de ser uma área de conhecimento associada ao desenho, não aparece muitas vezes relacionada directamente com o retrato. No entanto encontramos esta rara associação numa passagem do *Traité de Peinture* de Dandré Bardon a propósito da proporção, e é justamente aplicada ao desenho da cabeça a três quartos onde se explica como as partes mais afastadas devem estar mais pequenas, regra da perspectiva linear e também mais apagadas, regra da perspectiva atmosférica³⁸.

O carácter do desenho surge também como uma qualidade essencial para o retrato através da articulação dos contornos e das formas que a natureza apresenta, ou seja como Bardon escreve no seu *Traité de Peinture*, «consiste no judicioso ressentimento dos contornos & das partes interiores, relativamente à natureza dos objectos.»³⁹ Este carácter salva o desenho de um resultado que não passa de um conjunto «insípido de traços que não dão qualquer espírito ao corpo»⁴⁰ ou, por outras palavras, é responsável por um certo nível de expressão quer da composição quer do rosto. O carácter do próprio traço do desenho confunde-se, no retrato, com o carácter do retratado, pois ambos concorrem, como veremos, para o carácter final. Desde a antiguidade que o retrato e a arte de conhecer o carácter de alguém mantêm estreitas ligações. Os novos estudos sobre arte que advêm do renascimento, marcam decisivamente, a par da proporção e da perspectiva, a fisionomia como uma matéria a dominar. Posteriormente a distinção entre o estudo fisionómico e o estudo da expressão das paixões foi-se instalando, sendo o primeiro mais dirigido à arte do retrato e o segundo à pintura de história. O cruzamento entre o retrato e a fisiognomonía encontra-se no domínio do desenho e é desde muito cedo estudado, como mostram alguns tratados do renascimento, embora o seu maior aprofundamento ocorra nos finais do século XVIII com certas teorias, nomeadamente a de Lavater, como explicamos num capítulo que mais à frente lhe dedicamos. De facto e até muito recentemente, quer o conhecimento fisionómico como o fisiognomónico são considerados fundamentais para se compreender verdadeiramente a cabeça e em particular os traços do rosto do retratado. A mais valia deste estudo consiste na determinação dos aspectos formais que são essenciais para a detecção do verdadeiro carácter do retratado ou da natureza da sua alma, recorrendo a uma linguagem, a linguagem fisionómica associada ou fundada no próprio desenho. Assim o conhecimento fisionómico constitui uma importante ajuda na análise e entendimento das características de cada cabeça. Permite por exemplo perante o problema do decorrer do tempo, ou seja durante a sessão, a distinção entre o traço que corresponde a uma pequena prega que é originada por uma emoção ou um pensamento passageiro daquele traço que é natural e constitutivo da fisionomia em causa.

A fisionomia, a proporção e a anatomia do corpo humano são três áreas de conhecimento que mantêm entre si uma certa dependência⁴¹. No seu conjunto ou em particular, elas mostram que tudo na cabeça está sujeito a uma harmonia que é responsável, segundo muitos autores e desde cedo, pelo grau de beleza do corpo. Cada pormenor da cabeça, cada forma ou traço fisionómico estão unidos entre si por uma

lógica combinação que existe em todas as cabeças como uma concordância tão específica que faz cada cabeça ser única. Esta singularidade comum a qualquer cabeça é um dos aspectos considerados fundamentais por vários autores para o retrato, como por exemplo nos explica Jonathan Richardson, no seu *Traité de la Peinture et de la Sculpture*⁴² quando afirma que é preciso que «o Desenhador, que trabalhe a partir do natural, considere, que o seu objectivo consiste em descrever aquela Forma, que distingue o seu Sujeito de todos os outros do Universo.»⁴³

Como veremos a combinação que existe nos traços de um rosto compromete qualquer traço do desenho. Esta harmonia que cada cabeça possui exige um cuidado procedimento que Du Fresnoy traduz na sua obra *Da Arte Graphica* ao escrever, como regra do retrato, que devemos fazer sempre como a «...natureza mostra, trabalhando ao mesmo tempo nas partes co-semelhantes, como são os olhos, os beijos, e o nariz, de sorte que toque em huma, logo que se der huma pincelada em outra; para que o tempo, e a interrupção não fação perder a idéa de huma parte, que a natureza fez para se unir com outra; imitando assim, feição por feição, todas as partes com huma justa, e harmoniosa composição.»⁴⁴

É do conjunto destas matérias, como a atitude ou o carácter, que podemos falar de condições do retrato e perceber como a tarefa do retratar não se limita a um momento de mera representação que confunde o retrato com a natureza morta. De facto, os limites de semelhança que o retrato estabelece não são só condicionados pelas capacidades do próprio artista. Pois existem outros factores exteriores ao próprio desenho que se podem transformar em autênticas contrariedades na construção de um retrato.

- as dificuldades exteriores

Como ao retrato está associada a necessidade de reconhecimento ou de semelhança, torna-se facilmente numa matéria discutível e exposta a comentários de uma natureza muito específica. Assim existem algumas dificuldades exteriores e de certo modo triviais que Lairesse enumera com rigor e originalidade no Livre VII do *Le Grand Livre des Peintres ou L'Art de la Peinture*.

São dificuldades que apesar de nos parecerem curiosas podem também tornar-se grandes obstáculos. São problemas que como veremos não parecem pertencer a nenhuma época em particular pois, alguns deles senão a totalidade, já terão sido sentidos alguma vez por nós e decididamente também não vemos razão para que tenham sido alheios aos antigos gregos e romanos. Apesar de serem problemas específicos estas

cinco dificuldades não deixam de pertencer ainda aos aspectos gerais do retrato. Assim, como Lairesse afirma, a primeira é «a inconsequência das pessoas que são retratadas; pois como a maior parte não conhece a sua própria figura, elas submetem frequentemente o mais belo retrato ao julgamento de um ignorante ou adulator.»⁴⁵ Destes juízos à imposição de correcções é um passo muito estreito e nada pode ser mais vergonhoso e prejudicial para o artista e para a sua obra. A segunda dificuldade «consiste na inclinação particular que cada homem tem por determinados assuntos a partir da qual julga não só as obras de arte como a própria natureza.»⁴⁶ Este tipo de indivíduo que está convencido que possui grandes conhecimentos, está sempre pronto a fazer de qualquer retrato um alvo das suas exageradas ou despropositadas críticas. O terceiro aspecto encontra-se dentro do meio dos próprios artistas onde «existe um grande número que não aprova jamais as produções dos outros e que arrebatados pelo amor-próprio, desprezam tudo aquilo que não saiu do seu pincel.»⁴⁷ Este carácter não permite julgar as obras dos outros com verdade e justiça o que «atormenta particularmente aqueles em que o talento é medíocre.»⁴⁸ O quarto aspecto ou a quarta espécie de homens ou de gente como Lairesse escreve, encontra-se naquelas pessoas que possuem um carácter instável que os impede de aceitar as suas próprias produções pois só conseguem aprovar as produções dos outros. A quinta espécie de pessoas é composta por aquelas que apenas se aprazem por ver figuras graves e tranquilas ou figuras que só têm movimento e agitação ou ainda figuras que manifestam paixões violentas⁴⁹. Estes problemas, apesar de serem exteriores ao desenho, são reais e devem ser considerados pois podem alterar o rumo do trabalho. De facto não é por acaso que Francisco d'Holanda também alerta no segundo capítulo, *Como Nenhuma Obra Perfeita Deve Ser Vista Antes de Ser Acabada*, da sua obra citada, para o cuidado a ter não só com as observações de terceiros como da oportunidade do seu momento. Assim escreve que: «Por onde o meu voto (e o de todo homem excelente que o entende) é que esteja muito só e quieto quem houver de fazer coisa tamanha como imitar ao próprio natural as divinas obras, e de todo apartado dos pareceres e juízos dos indiscretos. E, se possível for, antes que a obra não esteja acabada, não deve de ser vista de alguma pessoa.»⁵⁰ Muitas vezes como as observações são assim feitas com o retrato ainda em fase de execução tornam-se por vezes responsáveis pelas más emendas pois: «Não há mister, quem entende mais do que sabe que todos os outros, ser recordado nem ensinado dos néscios e que não sabem, naquilo em que ele tem posto todo o seu pensamento e

cuidado, porque umas vezes emendam o melhor da obra; e às vezes louvam o pior dela.»⁵¹

De todo o conjunto destas dificuldades, Francisco d'Holanda acentua a complexidade ou a especificidade que envolve o retrato, como uma condição que o dirige apenas a quem dele seja entendido⁵². Por outras palavras, Lairese adverte, como conclusão às dificuldades com que se debate o retratista, que é simplesmente impossível um retrato poder agradar a todos ou à multidão.

- as impertinências físicas e o ideal do retrato

Mas pode existir a ideia de que o retrato, independentemente das características físicas do retratado, deve agradar a todos como se de uma paisagem se tratasse. É uma ideia que, como veremos, condiciona de um modo ou de outro toda a teoria sobre o retrato quando tenta conciliar as particularidades físicas de cada indivíduo com o belo ideal. De facto, uma das matérias que origina maior discussão e parece denegrir a própria arte do retrato, está na própria essência daquilo que é representado. Como atribuir ao retrato o mesmo valor que a pintura de história ou alegórica possuem? Qual o interesse em retratar um rosto particular com as suas características físicas tão pessoais? A quem uma obra dessas pode interessar se não ao próprio retratado e a um círculo de pessoas muito próximo?

Estas condições reflectem-se na alteração deliberada dos traços do rosto que tanto se pode justificar pela necessidade de tornar o retrato mais vivo, de omitir os defeitos, de lisonjear, de sujeitar a forma a um ideal, de ultrapassar o detalhe inútil, de evitar o acabamento exagerado, de evitar aquela semelhança que de tão exacta chega a ser nauseante, enfim como pela consciência da impossibilidade de se chegar a uma realidade que se transforma de instante em instante. Algumas destas diligências encontram-se já expostas por Francisco de Holanda no *Do Tirar Polo Natural* que, como veremos, respondem à ideia que tenta tornar o retrato o mais vivo possível. Porém a maioria só aparece com o decorrer dos séculos através da publicação de textos, exclusivamente dedicados ao retrato, como os que a seguir apresentamos. No primeiro dos oito capítulos que perfazem o Livre VII do *Le Grand Livre des Peintres ou L'Art de la Peinture*, Lairese tece algumas considerações sobre o retrato enquanto género de pintura que o colocam na questão acima referida. A primeira é bastante significativa da

complexa e até contraditória ideia de retrato que atravessou a nossa civilização. De facto, o retrato durante séculos apresenta duas vertentes. Uma delas é a mais vulgar, considera o retrato uma espécie de escravatura que obriga o artista, pela necessidade da semelhança, a submeter-se não só ao particular, comum ou trivial, como também a uma exagerada exigência de exactidão. Por conseguinte, como o retrato está sujeito às características de cada indivíduo, não está menos dependente dos seus defeitos ou seja dos defeitos da própria natureza⁵³. Neste sentido o retrato submete ou restringe a liberdade do artista, não só porque o afasta da verdadeira perfeição a que a arte aspira ou propicia, como também o torna demasiado dependente dos juízos de terceiros. Porém, apesar de toda esta crítica o retrato não deixa de apresentar uma outra vertente supostamente mais compensadora, desde que o artista consiga controlar aquilo que é vulgar e mal feito⁵⁴. Nesta perspectiva, retratar não significa de modo algum uma representação ou imitação literal do modelo.

Como exemplo flagrante da procura impossível de realismo citamos o capítulo *Les Défauts de la Physionomie & des autres parties du corps*, onde Lairesse enumera os três tipos de defeitos que cada rosto pode apresentar e consequentemente dificultar a tarefa do artista. Esta dificuldade tem duas vertentes, uma delas é determinada pela aceitação da beleza simples ou comum ou seja, aquela que cada um possui e que faz parte da sua expressão fisionómica mais natural ou efémera. A segunda resulta da necessidade de se procurar a beleza oposta, aquela que não sucumbe perante o particular, o efémero e o accidental ou seja a beleza ideal. Assim, para Lairesse os defeitos que cada homem apresenta são de três espécies, os naturais, os accidentais e aqueles que se contraem com o hábito. Os defeitos naturais encontram-se naquela fisionomia onde nada parece estar bem, onde por exemplo os olhos são vesgos, a boca de esguelha e o nariz torto. Os defeitos accidentais resultam de um grave ferimento, como por exemplo a perda de um olho, uma cicatriz sobre o rosto ou as marcas deixadas por uma doença qualquer. Por fim surgem os defeitos produzidos por um hábito proveniente de um tique adquirido durante a infância tal como «uma constante contracção dos olhos, um cerrar dos lábios ou uma boca sempre aberta; o que faz com que um lado pareça mais alto ou mais baixo do que o outro.»⁵⁵

Perante a existência de defeitos, é necessário distinguir aqueles que são impossíveis de esconder daqueles que se podem omitir ou disfarçar. Porém existem defeitos que é preciso dar a ver pois contribuem necessariamente para a semelhança, tais como «um rosto de esguelha, uns olhos estrábicos, uma fronte pouco elevada ou curta, a

magreza, a barriga inchada, o pescoço inclinado de lado, um nariz extremamente comprido ou curto, as rugas entre os olhos, uma cor pálida ou fortemente viva, uns lábios lívidos ou azuis, uma borbulha ou verruga à volta da boca, etc.»⁵⁶ Quanto aos defeitos que se podem esconder Lairesse também apresenta uma lista de exemplos tais como, a falta de um olho, uma ferida, altos subcutâneos, marcas da varíola, manchas vermelhas ou azuis cobertas de pêlo. Ainda se pode juntar a esta lista de defeitos que se podem esconder, alguns daqueles que são oriundos dos hábitos como a boca aberta ou contraída e os olhos semicerrados. Para conseguir uma grande parecença muitas vezes os artistas procuram esses defeitos que consideram ser imprescindíveis para o resultado mais perfeito, mesmo que eles sejam contrários à ideia de beleza ou de graça. Por conseguinte, a solução que Lairesse apresenta consiste em reflectir sempre muito bem sobre a atitude do corpo e o ponto de vista da cabeça que se quer representar de modo que se consiga sempre, não só a vista mais favorável, como o momento mais oportuno para captar o ar mais distinto do retrato. Por outras palavras, é a natureza fisionómica que determina o ponto de vista que o artista deve usar e é este o sentido que se conclui da seguinte frase de Francisco d'Holanda: «Porque se há-de advertir que pessoas há que lhes está bem tirá-las polo natural fronteiras, porque aquele é o seu melhor; e outras que lhes está bem tirá-las polo natural do meio rosto, porque é o seu melhor; e outras em que cabe melhor o meio do escolher o rosto treçado, que é o mais seguro...»⁵⁷

Neste sentido, para que a fisionomia do retratado seja a mais natural, o pintor deve conhecer o seu carácter e temperamento para poder estar sempre apto a identificar as alterações que ocorrem no rosto durante as sessões de pose⁵⁸. O estado de espírito do retratado pode alterar-se de tal modo que a primeira serenidade se mistura com uma expressão de reacção a certos estímulos psicológicos e físicos, como a temperatura ou a iluminação⁵⁹.

A preocupação que o retrato não seja totalmente dependente do aspecto físico do retratado, uma vez que este pode não responder aos requisitos da ideia de beleza ou de graça vigentes, leva a que logo à partida o artista deva escolher apenas certas cabeças e bons momentos ou situações que por si suplantem o defeito. Esta sugestão encontra-se logo numa das primeiras regras do texto, *Sur la Manière de Faire les Portraits*, de Roger de Piles. Este autor contemporâneo de Lairesse inclui este texto num capítulo que num total de doze proposições gerais procuram 'preparar o espírito' do artista para o retrato⁶⁰. Na segunda proposição De Piles adverte que «existem vistas do natural mais

ou menos ‘vantajosas’, tudo depende de as bem dispor e de as apanhar num bom momento.»⁶¹

A ideia de corrigir ou omitir todos os defeitos coloca-se perante qualquer retrato, e torna-se presente em todos os autores do século XVIII porém deve ser feita com um certo gosto que se aprende através do estudo dos antigos. Assim Lairesse no capítulo oitavo, *De la Manière d’Imiter les Grands Maîtres, tant dans les Portraits en Particulier, que dans tous leurs Ouvrages en Général*, esclarece as grandes vantagens de se aprender com os antigos a corrigir.

Esta ideia de correcção apesar de poder ser necessária em qualquer retrato, torna-se no entanto imperativa nos retratos femininos e de jovens⁶². Tanto Lairesse como Piles concordam com esta necessidade desde que o ar e o temperamento não sejam alterados e nesse sentido chegam a apresentar soluções plásticas muito específicas, como por exemplo as relacionadas com o claro-escuro⁶³. Assim, no caso de se tratar de um retrato feminino deve haver um particular cuidado com a luz de modo que não existam sombras fortes no pescoço e nas faces. De um modo geral ambos concluem que a direcção da luz deve ser escolhida conforme as características do modelo. Como Lairesse explica existem «pessoas que possuem um nariz demasiado longo e demasiado pontiagudo; outras têm os olhos demasiado enterrados nas suas órbitas: uma luz baixa convém mais para essa espécie de rostos; ao passo que é preciso uma luz alta para aqueles que pecam pelo contrário; e é por estes meios que um bom mestre trata de corrigir os defeitos da natureza sem nada mudar nem omitir.»⁶⁴

Na verdade este problema nasce da dificuldade de conciliar as particularidades fisionómicas de cada indivíduo com a ideia de Beleza que praticamente acompanhou toda a arte do ocidente até princípios do século XIX. Quase que somos levados a dizer ou a acreditar que nem todos os rostos podem ser retratados se nos esquecermos que, pela arte, o artista detém o poder de alterar e escolher aquilo que pode ser mais conveniente no rosto do modelo. Qualquer alteração deve ser feita, segundo aconselha Richardson no seu *Traité de la Peinture et de la Sculpture*, sem que se note. Falamos então da ‘*flaterie*’, termo com que este autor denomina a alteração com vista ao favorecimento. O termo ‘*flatter*’ aparece nos dicionários, como o de Watelet e Lévesque, associado principalmente ao retrato e significa fazer mais belo que o original⁶⁵. Para Richardson a *flaterie*, para funcionar, tem que ser realmente uma ‘*flaterie*’, isto é não pode ser demasiado evidente ou visível⁶⁶. Mas a observação mais original e interessante que encontramos em Richardson sobre este tema e que o legitima,

é a identificação da ideia de '*Ressemblance exacte*' com '*quelque chose*' que a arte tem de dar mas que só o consegue se acrescentar ao retrato essa 'qualquer coisa'. Esta 'qualquer coisa' não é explicada, nem enquanto parte da natureza, nem enquanto parte do retrato, porém existe e é aquilo que o demarca da simples tradução literal⁶⁷.

Portanto, como veremos, o retrato para ser exacto, belo e verdadeiro não se pode contentar com uma cópia directa ou objectiva. Esta concepção está presente de um modo geral em praticamente todas as teorias anteriores, pelo menos, ao século XIX. Quando Roger de Piles escreve que um «pintor que não faz mais do que aquilo que vê nunca chegará a uma perfeita imitação»⁶⁸, escreve com a maior das certezas e das descontrações. Apesar de parecer ou haver mesmo uma certa contradição nesta ideia, o facto é que ela acompanha desde cedo os textos sobre arte. Integra-se na tradição neoplatónica, e surge encadeada com a distinção que Vincenzo Danti estabelece entre *imitare* e *ritrattare*⁶⁹ debatida entre outros por Bellori⁷⁰. Acaba por se tornar na principal alternativa para o artista ultrapassar o que o retrato pode ter de mais artesanal, mesquinho e virtuoso e simultaneamente de se defender dos imperativos do reconhecimento. O retrato permite assim caminhar para além do que é visto, numa direcção ou invenção que só depende do próprio artista.

No penúltimo discurso proferido em 1788 por Sir Joshua Reynolds integrado no elogio fúnebre a Gainsborough, encontramos exposta uma dificuldade que o autor acredita ser a principal da arte do retrato. Exemplificando com as particularidades evidentes na arte de Gainsborough que o elevam verdadeiramente à categoria de pintor, Reynolds traça uma autêntica teoria do retrato que se por um lado o mantém ligado ao ideal torna-o por outro mais autónomo e dependente da maneira e do estilo do artista.

Assim Reynolds explica que se Gainsborough não olhou a natureza com os olhos do poeta, foi porque a olhou com os olhos de verdadeiro pintor. E é com estes olhos feitos da grande escola da natureza e não com os dos antigos que nasce a sua observação e o seu gosto com o qual descobre a graça e representa de um modo fiel as coisas. Contudo esta fidelidade não significa que ele faça parte do grupo dos «frios pintores de retratos»⁷¹ obcecados pela ideia da correcta e justa imitação, como Reynolds defende no terceiro discurso de 1770. Pelo contrário, Gainsborough trata a questão da semelhança «preservando o efeito geral da fisionomia, [sem se deter nos detalhes ou no] acabamento minucioso das feições ou de qualquer parte em particular.»⁷² Segundo Reynolds, o esquecimento dos detalhes próprios de cada fisionomia não se torna em si

uma ausência total destes, pois o ‘efeito geral’ acarreta-os no seu conjunto sem qualquer prejuízo para o reconhecimento. Este processo que procura o efeito geral gera também um certo efeito de inacabado. Por exemplo, no caso da pintura certas partes são dadas através da ‘*first painting*’ ou ‘*dead-colour*’, isto é, a primeira camada de tinta, que se mantém até ao fim visível.

Certas marcas ou riscos que uma observação dos seus retratos muito próxima revela com grande nitidez e que parecem constituir uma tosca e informe aparência, vistos a uma certa distância «por uma espécie de magia»⁷³ reúnem-se para formar a sua aparência correcta que no entanto continua a poder ser detectada a qualquer distância. Segundo Reynolds é o próprio Gainsborough que considera ser esta a particularidade do seu modo ou maneira que determina na verdade a beleza dos seus retratos.

Este décimo quarto discurso possui como ideia central a principal dificuldade do retrato. Essa dificuldade está em relacionar o indivíduo com uma ideia geral, entre a exactidão fisionómica e o efeito geral, entre a familiaridade do rosto e a exigência do ideal. A atenção exigida ao desenhador para antever e chegar a esse efeito geral torna-se mais complexa e exigente para a mente do que aquele trabalho mais acabado⁷⁴. Como justificação da importância de coincidir a semelhança com o efeito geral, ao qual se associa o inacabado, Reynolds sublinha que não é a exacta semelhança ou a semelhança mais absoluta aquilo que mais agrada às artes da imitação. Para além dos ‘frios pintores de retratos’ já citados fala-se aqui do caso das figuras de cera ou dos moldes directos, que apesar de constituírem uma representação mais exacta do que a pintura não é esse verismo, ou hiper-realismo, que garante a parecença mais viva e expressiva. De facto a arte não transcreve a realidade com os meios e as próprias matérias dessa realidade. A visão do retrato que o faz coincidir com uma ideia de semelhança exacta é contrariada durante quase todo o pensamento clássico. Desde Félibien, a Hegel existe uma recusa do exagerado realismo ou seja da semelhança levada ao extremo como Hegel escreve no princípio da *Estética*⁷⁵. Para o primeiro autor a semelhança que nasce da justa beleza, graça e de um *je ne sais quoi*, não se encontra de todo nos moldes tirados do natural como os retratos de cera. Estes apesar de parecerem muito semelhantes e perfeitamente reconhecíveis, não passam de uma semelhança morta e insensível, uma vez que o seu processo não pode considerar os movimentos interiores que dão vida ao rosto⁷⁶. Aqui a graça, como já explicámos, não pode assim contribuir de um modo decisivo para uma imagem verdadeira da pessoa que pretendemos representar porque simplesmente não pode estar presente⁷⁷.

Portanto, ainda que o retrato seja uma representação individual que não pode deixar de ter aquela precisão necessária na forma e nos detalhes para o distinguir dos outros indivíduos ou das formas humanas em geral, é preciso admitir, como Lévesque escreve, que há um ideal no retrato que «consiste na maneira de ver grandemente os seus detalhes, na arte de os exprimir, na inteligência que distingue os detalhes de uma cabeça daqueles que a caracterizam na sua diferença individual, daqueles que devem ser negligenciados como indiferentes ao seu carácter e próprios apenas a derramar sobre a obra as marcas de uma mesquinhice laboriosa.»⁷⁸ Assim, na recusa do detalhe inútil, na aceitação do inacabado⁷⁹, e na procura do efeito geral que nos faz reconhecer o indivíduo, está preparado o caminho para que o retrato, mais desembaraçado do referente, ganhe autonomia e se torne aberto às pesquisas e às investigações plásticas de cada artista. Como Lévesque sublinha «tudo é ideal, tudo é mágico na arte. É preciso deixar entrar a mentira nas próprias expressões mais precisas da verdade.»⁸⁰

A partir daquilo que foi sendo escrito e exposto na literatura sobre arte atrás referida, podemos então formar uma ideia do género de conhecimento que envolve o desenho de uma cabeça enquanto construção do um retrato. Parece que o grande manancial de informação especificamente sobre o retrato irrompe pelos finais do século XVII para abrandar durante o século XIX, pelo menos no que diz respeito à originalidade das observações. Talvez possamos explicar este abrandamento, que levou quase à total ausência de novos estudos sobre o retrato durante o século XX, pelo facto de se ter debatido e estudado bastante o problema da construção da cabeça em todo o pensamento clássico, que abrandou precisamente a partir do século XIX.

O retrato desenhado do natural não se reduz a uma directa transcrição de formas. Ele reclama conhecimentos não só para podermos analisar correctamente ou com mais facilidade o que vemos, como também para escolher o quê e como se traduz aquilo que se vê. E em certa medida tudo o que se vê como as características do retratado, o carácter fisionómico que se revela, depende mais do próprio artista do que o retratado. A cabeça humana, longe de ser um objecto frio e inexpressivo é talvez um dos temas mais difíceis de se adaptar aos limites da representação, por isso mesmo se torna num tema tão propício a diferentes estratégias de construção.

¹ Em 2002 Pedro Azara escreve *El Ojo y la Sombra, una mirada al retrato en Occidente*, faz uma abordagem do retrato desde a sua origem até praticamente aos nossos dias. Considerando sempre o retrato como uma imagem pintada do rosto, e excluindo outros processos como a fotografia, o autor chama a atenção da origem remota do retrato na nossa civilização.

² Avigdor Arikha, no seu livro *Peinture et Regard*, de 1991, escreve que «capter et dessiner le visage de quelqu'un, pas seulement la ressemblance, mais son identité vivante, présentent encore et toujours la même difficulté.» pp. 105-106.

³ Queremos assim dizer que facilmente distinguimos os artistas, as épocas ou as escolas através dos seus retratos. A diversidade de concepções perante a arte não limitou o retrato bem pelo contrário, sempre que o problema da representação do natural foi colocado, o retrato foi sempre interpretado como um modo de expressão dos ideais de cada artista.

⁴ Esta preocupação do paisagista é muito semelhante à do retratista. Excluindo a questão da iluminação do retratado, que pode ser preparada ou artificial, o factor tempo é uma dificuldade concreta para quem trabalha do natural pois altera não só a cor como até a própria forma. J. B. Desperthes, na sua obra *Théorie Du Paysage, Ou Considérations Générales Sur Les Beautés De La Nature Que L'art Peut Imiter, Et Sur Les Moyens Qu'il Doit Employer Pour Réussir Dans Cette Imitation*, publicada em Paris em 1843, destaca este problema originado pela rotação da terra e por efeitos físicos tais como o vento, como um dos grandes obstáculos a ultrapassar por quem pretende imitar a natureza, quando escreve que, « Un paysagiste, pour peu qu'il se soit exerce dans l'imitation de la nature, sait fort bien que par le temps le plus serein, le plus favorable à la peinture, les objets qu'il a sous les yeux éprouvent à chaque instant des changemens dans leurs formes et dans leurs teintes. [...]... d'après ces deux seules observations, on pourra se former une idée des obstacles qui se rencontrent dans l'imitation de la nature. » p.18 e 19.

⁵ Este autor e os seus escritos apesar de serem referidos por vários autores, como Vasari e Baldinucci, só foram amplamente conhecidos através da *editio princeps* de 1821. Outro exemplo é dado com a obra de Francisco d'Holanda que quase não passava do manuscrito se não fosse uma edição castelhana de Manuel Denis de 1563. No início do século XX vemos ainda aparecer uma obra com este tipo de contornos, isto é como tratado, escrita pelo francês Claude Bellanger com o título *L'Art du Peintre, Traité Pratique de Dessin et de Peinture*.

⁶ Alberti, Leon Battista, *De Pictura*, (1540), *De la Pintura y Otros Escritos sobre Arte*, 1999, Livro II, p. 89.

⁷ Cfr., *Encyclopédie Méthodique*, vol. II, 1791, p. 205

⁸ Claude Henri Watelet que viveu entre 1718 e 1786 foi artista, escritor e membro da Academia francesa. Das suas obras destacamos a *Encyclopédie Méthodique* e o *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure* respectivamente de 1791 e 1792. Ambas as publicações tiveram o apoio de Pierre-Charles Lévesque que acrescentou alguns artigos de sua autoria. Helenista e historiador Lévesque viveu entre 1736 e 1812, e o seu trabalho repartido por França e Rússia abrangeu a Filosofia, as Belas-Artes e a História.

⁹ No recente livro dedicado à teoria do retrato, de Édouard Pommier, *Théories du Portrait, De La Renaissance aux Lumières*, publicado em 1998, é observado que «Do Tirar Polo Natural, qui est peut-être le premier et certainement l'un des très rares textes exclusivement consacrés au portrait.» p. 47.

¹⁰ A obra *Do Tirar Polo Natural*, foi escrita em 1549, e como as restantes obras do autor, não foi impressa durante a sua vida. Independentemente do sucesso que ela viesse a ter caso tivesse sido publicada o texto tem uma directa e pedagógica aplicação ao desenho de observação, nomeadamente ao retrato. Cfr., Fernandes Pereira, José, *A Cultura Artística Portuguesa*, 1999, p. 40.

¹¹ Esta obra é um exemplo de como o retrato é abordado de um modo indirecto, isto é a propósito da figura humana e em particular do desenho da cabeça. As regras como por exemplo *Maniere de Dessiner un Portrait par le Moyen des Petits Carreaux*, expõem-se através de processos práticos de desenhar ou pintar. Cfr., Jombert, Charles-Antoine, *Méthode pour Apprendre le Dessin*, 1784, p.132.

¹² Com o espírito enciclopédico esta obra procura abranger todas as áreas do desenho desde o artístico até ao industrial. No capítulo II, *Dessin de la Tête*, a terceira secção é dedicada exclusivamente ao retrato. Os autores citados cingem-se ao século XIX e o retrato surge na continuidade dos métodos aplicados ao desenho da cabeça. Cfr., Bouteureau, C., *Nouveau Manuel Complet du Dessinateur ou Traité Théorique et Pratique de L'Art du Dessin*, 1847, p. 217.

¹³ Este tipo de literatura é abordado com atenção no recente livro de Juan Bordes, Lino Cabezas, e Juan José Gómez Molina, *El Manual de Dibujo, Estrategias de su Enseñanza en el siglo XX*, de 2001. De um modo geral percebe-se que nesses manuais o retrato não é abordado com profundidade. Não existem

referências completas nem sistemáticas aos autores mais antigos que escreveram sobre o assunto, por isso encontramos uma abordagem do retrato que parece ser sempre superficial e inacabada.

¹⁴ Voiart, J. P., *Entretiens sur la Peinture, Pour Aider aux Progrès des Jeunes Personnes qui Cultivent cet Art*, 1820.

¹⁵ Durante o século XVIII, quando o retrato se assume como género artístico, procura-se destacá-lo dos outros géneros tais como a paisagem e a natureza morta. A Pintura de História ocupa o primeiro lugar no que respeita a nobreza e beleza.

¹⁶ Cfr., Arsenne, L. C., Denis, Ferdinand, *Nouveau Manuel Complet du peintre et du Sculpteur*, de 1858,

¹⁷ Roger de Piles (1635-1707), Gerard de Lairesse (1641-1711) e Jonathan Richardson (1665-1745) concentram na sua obra teórica, que apresentaremos ao longo deste estudo, um grande número de considerações teóricas e práticas que pela sua qualidade e originalidade julgamos fundamentais para a arte do retrato. Não podemos deixar de relacionar estas abordagens do retrato ao facto de todos terem deixado uma obra pictórica como retratistas relativamente consagrada. Roger de Piles aproveitou um período da sua vida passado na prisão para escrever as suas obras nomeadamente o *Abrégé de la Vie des Peintres*. Gerard de Lairesse começou as suas *Leçons de Peinture* depois de ficar cego em 1691.

¹⁸ Esta obra do holandês Gérard de Lairesse é publicada pela primeira vez em 1701 e à qual se sucederam numerosas reedições e traduções em francês, inglês, alemão, português (pelo menos a primeira parte) e segundo Julius Schlosser algumas ilustrações foram em 1787 usadas num livro japonês. Schlosser, *Die Kunstliteratur*, (1924), *La Literatura Artística*, 1993, p. 548.

A edição francesa de 1787 de *Le Grand Livre des Peintres*, ou *L'Art de la Peinture*, que aqui seguimos, está dividida em dois volumes. O primeiro inicia-se com os *Principes du Dessin* expostos em doze lições. No segundo volume o livro VII está dividido em oito capítulos que abordam com particular detalhe a arte do retrato de um modo bastante pedagógico e sem paralelo.

¹⁹ *Idem*, p.133

²⁰ *Idem*.

²¹ Esta obra foi publicada em França em 1708, um ano antes da sua morte e consideramos um resumo das principais teorias sobre retrato do dobrar dos séculos XVII e XVIII.

²² Piles, Roger de, *Cours de Peinture par Principes*, 1766, p. 207.

²³ O termo ar associado ao retrato aparece definido nos dicionários sobre arte do século XVIII. Assim um exemplo encontra-se no primeiro volume da *Histoire Universelle, Traitée Relativement aux Arts de Peindre et de Sculpter ou Tableaux de l'Histoire*, de Dandré Bardon, publicado em 1769, onde a expressão *Air de Tête* significa, «phyfionomie du perfonnage, fon mafque. Les *airs de tête* doivent préfenter de la nobleffe, de la variété, & furtout l'exprefion analogue au fujet. Qu'ils foient ordinairement agréables dans les femmes, mâles dans les hommes, fiers dans les Héros, majeftueux dans les Divinités.»

²⁴ Cfr., Piles, Roger de, *Cours de Peinture par Principes*, 1766, pp. 207-208.

²⁵ *Idem*, p. 210.

²⁶ Na obra de Don Antonio Palomino, *El Museo Pictórico, y Escala Optica*, de 1715, no vol. II sobre a *Practica de la Pintura*, livro sexto, capítulo II, o autor refere o mesmo parecer de Roger de Piles quando afirma que: « En lo demás, fuera de el rostro, con mas razon fe les avrá de favorecer: como en la buena garganta, buena manos, buena planta, y buen ayre de el cuerpo, en lo que fuere pofsible. Porque prevengo en efto vna cofa importantifsima; y es, que antes de emprender el Retrato, para dibujarle, ha de hazer el Pintor, que el retratando fe ponga en pie, en aquella postura mas ayrofa, que naturalmente puede, y que pretende ponerle el Pintor, y en aquella, dibujarle, porque en efto confifte el cogerle el ayre; [...] defpues de efto, le harà fentar à el retratando, y el tambien fe fentará...» p. 60.

²⁷ Piles, Roger de, *op., cit.*, 1766, p. 217.

²⁸ Cfr., *Encyclopédie Méthodique*, 1791, vol. II, o artigo *Ponderation*, p. 202

²⁹ Piles, Roger de, *op., cit.*, 1766, pp. 220-221.

³⁰ «Je croi que c'eft une faute de la part des artiftes, de pofer eux-mêmes les perfonnes qui demandent leurs *portraits*. Chaque perfonne a un certain nombre d'attitudes habituelles, les autres ne leur font point familières, & c'eft um grand hafard fi le peintre, qui ordinairement connoît peu fes modèles, feifit une de leurs attitudes accoutumées. Nous reconnoiffons les perfonnes avec qui nous avons un commerce fréquent par leurs habitudes, avant même de diftinguer leurs traits. Le peintre doit donc chercher à faifir les habitudes, puifqu'elles font partie des caractères individuels.» *Encyclopédie Méthodique*, 1791, pp. 207-208.

³¹ Félibien, André, *Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus Excellens Peintres Anciens et Modernes avec la Vie des Architectes*, 1725, vol. I, Premier Entretien, pp. 82-87.

³² *Idem*, p. 83.

³³ «Mais lorfqu'à cette belle proportion, on voit encore un rapport & une harmonie de tous les mouvemens interieurs, qui nom feulement s'uniffent avec les autres parties du corps, mais qui les animent & les font agir avec un certain accord & une cadence très-jufte & très-uniforme : alors il s'en engendre cette grace que l'on admire dans les perfonnes les plus belle proportion des membres n'eft point dans fa derniere perfection. Et même lorfqu'il arrive que cette uniformité de mouvemens vient à paroître fur des vifages moins beaux, & dont les traits ne font pas achevez, on ne laiffe pas de les admirer, parce qu'on y voit de la grace ; & comme les beautez fpirituels font plus excellentes que les corporelles, on préfère quafi toujourns une perfonne dont la beauté du corps n'eft que médiocre, mais qui a de la grace, à une autre perfonne qui fera d'une beauté plus grande, mais qui n'aura pas de grace.» Félibien, André, *op., cit.*, pp. 83-84.

³⁴ *Idem*, p. 85.

³⁵ Sobre a designação das vistas encontramos, no manuscrito do *Diccionario Arrasado ou Filosófico d'Alguns Termos Technicos Pertencentes à Bella Arte da Escultura* de Joaquim Machado de Castro, outros termos e definições que nos parecem interessantes pela diferença. Assim, o autor distingue o 'perfil total' para os casos em que se «desenha qualquer fisionomia voltada para os espectadores rectamente, o meio-perfil quando se exprime a fisionomia vista de lado, como se expressam nas effigies das moedas. [e finalmente o] terço de rosto, os retratos em pintura de terço he que se costumão expressar; porque nem de meio-perfil, nem de perfil inteiro fazem tão bom effeito.» p. 60.

³⁶ A palavra escorço vem do italiano *scorzio* e segundo a definição de Filippo Baldinucci apresentada na sua obra *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, de 1681, significa: «Termine di Pittura, o di Prospettiva; ed è quell'operazione, che mostra la superficie efser renduta capace della terza dimenfione, mediante efsa prospettiva. Efser, o ftare in ifcorcio fi dice a figura dipinta sù la superficie, che mediante la prospettiva vien capace della terza dimenfione del corpo. Direi anche scorcio effer quello, che fa apparir le figure di più quantità ch'elle non fono ; cioè, una cofa difegnata in faccia corta, che non à l'altezza, o lunghezza ch'ella dimonftra, tuttavia la groffezza, i dintorni, l'ombre, e i lumi, fanno parere che'ella venga innanzi, o fi tiri indietro.» p. 148. Este termo presente em todos os dicionários dos séculos seguintes aparece explicado de um modo sucinto no *Diccionario Technico e Histórico* de Francisco de Assis Rodrigues, de 1875, p. 166.

³⁷ «Porque o rosto fronteiro é quase sem graça e chato e não mostra nada do perfil e feição do meio rosto, nem das ilhargas do rosto. O meio é muito austero e grave e muito saído para fora, e não mostra nada da frente nem de diante, mas somente o rigor do perfil. O treçado mostra o bom de ambos estes modos, e pouco do mau; e por isto é o melhor, porque mostra parte da frente, e parte do perfil; e ambos, como digo, fazem uma igual desigualdade mui conforme e escolhida.» Francisco d'Holanda, *Do Tirar Polo Natural*, 1984, p. 23.

³⁸ A referência subtil à perspectiva encontra-se no *Traité de Peinture suivi d'un Essai sur la Sculpture*, de Dandré Bardon, de 1765, na seguinte passagem : «Dans quelque difpofition, fous quelque tournure que la tête foit présentée, une ligne perpendiculaire doit en partant de la racine des cheveux traverser le milieu du front, du menton ; dans la portion fuyante toutes les parties doivent s'effacer & être diminuées à proportion de leur tournant.» p. 59.

³⁹ Bardon, Dandré, *Traité de Peinture suivi d'un Essai sur la Sculpture*, de 1765, p. 20.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ Se considerarmos um tratado do século XVI com um do século XIX encontramos em ambos referências a estas três áreas. Por exemplo, desde as obras mais marcantes como a *De Sculptura*, de Pompónio Gaurico, de 1504, até a um simples manual do século XIX como o *Cours Méthodique Du Dessin et de la Peinture*, de Louis Delaistre de 1842, o estudo das paixões, expressão ou fisionomia está presente assim como a necessidade de conhecer a anatomia e a proporção do corpo humano.

⁴² Jonathan Richardson, publicou em inglês, *An Essay on Theory of Painting*, em Londres, em 1715. Ele próprio traduziu, reviu e corrigiu a edição em francês com o título *Traité de la Peinture et de la Sculpture*, publicada em Amesterdão, em 1728. Esta edição concentra todas as suas obras em três volumes. O primeiro com a obra, *Un Essai sur la Théorie de la Peinture*, o segundo com a obra *Un Essai sur L'Art de Critiquer*, e *La Science d'un Connoisseur*. E o terceiro com *Description de Divers Fameux Tableaux, Desseins, Statues, Bustes, Bas-reliefs qui se trouvent en Italie*. No *Traité de la Peinture*, na primeira parte, *De l'Invention* e na segunda *De L'Expression*, encontramos diversos capítulos dedicados exclusivamente ao retrato.

⁴³ Richardson, Jonathan, *Traité de la Peinture et de la Sculpture*, 1728, vol. I, p. 117.

⁴⁴ Du Fresnoy, Charles A., *De Arte Graphica*, paris, 1667, tradução portuguesa de 1801, p. 58 Preceito LI, *Retrato*, p. 58.

⁴⁵ Lairese, Gérard de, *op., cit.*, 1787, vol. II, p. 135.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ *Idem*, p. 136.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ Estas preferências ou caprichos determinam a introdução forçada ou monótona, não só de certos objectos como também de cores e de claro-escuro, sobretudo quando se fala de pintura. É neste sentido que Lairesse conclui a sua observação sobre este grupo de pessoas dizendo que « Les uns prétendent qu'il faut donner au fexe des draperies légères & moëleufes; tandis que d'autres font pour le velours & le fatin, avec des couleurs extrêmement variées. Suivant ceux-ci, des fonds obscurs ou bruns conviennent le mieux aux portraits; au lieu que ceux-là veulent que c'est contre un payfage ou draperie verte qu'ils font le meilleur effet. » Lairesse, Gérard de, *op., cit.*, 1787, vol. II, p. 136. Apenas a pintura de história repleta de figuras permite a introdução de um grande leque de paixões e dos diversos requisitos que estas exigem e, como distrai a atenção, pode por conseguinte agradar a um leque maior de pessoas.

⁵⁰ Holanda, Francisco de, *Do Tirar Polo Natural*, 1984, p. 18.

⁵¹ *Idem*.

⁵² «...ela se não deve mostrar senão a um só eminente e avisado mestre de pintura, o qual deve além disto ser mui arrefecido de inveja e de suspeita e mui experimentado nos tais primores e mui verdadeiro. A esse tal bem se pode mostrar por amizade uma obra e dele tomar algum parecer e conselho a alguma parte; e estou em afirmar que ainda os olhos daquele mesmo mestre podem impedir e atalhar muita parte da perfeição e intento que devera ter a tal obra ante ser vista; e podem muitas vezes mais danar, que dar proveito,... » Holanda, Francisco de, *Do Tirar Polo Natural*, 1984, p. 19.

⁵³ « Il m'a fouvent paru étrange, qu'un homme fenfé puiffe renoncer à la liberté pour fe rendre volontairement esclave, & s'écarter de la perfection qu'offre l'art, pour fe foumettre à tous les défauts de la nature. » Lairesse, Gérard de, *op., cit.*, 1787, vol. II, p. 132.

⁵⁴ O termo controlar é nosso e traduz a capacidade que é conferida ao artista de trabalhar o retrato com o poder de o alterar do modo mais vantajoso. Ou, por outras palavras, retratar não é outra coisa senão favorecer o retratado. E nesses casos a opinião sobre o trabalho do artista é sempre compensadora pois é raro quem não fique contente e é por isso que Lairesse remata este assunto dizendo que « je fuis même surpris de ce que tous les peintres ne s'adonnent pas au portrait; » Lairesse, Gérard de, *op., cit.*, 1787, vol. II, p. 132.

⁵⁵ *Idem*, p. 138.

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ Holanda, Francisco de, *Do Tirar Polo Natural*, 1984, p. 24.

⁵⁸ A obra de Francisco d'Holanda abarca bem as condições e as diligências que o retrato suscita, e algumas das suas observações não deixam de transparecer um certo espírito, como demonstra a seguinte: «...e ainda que a tal pessoa pelo siso e assossego que o tirar pólo natural requer esteja algum pouco como senorenta e quieta, vós tereis aviso e tento de a fazer despertar com alguma palavra até que fique daquela postura e maneira que ela mais continuamente costuma parecer. » *Idem*, p. 22.

⁵⁹ Esta curiosa observação de Lairesse é de uma extraordinária subtilidade que não podemos deixar de transcrever aqui o seguinte trecho do seu texto; « c'est que os ateliers des peintres font tapiffés d'objets peu décens, qui font rougir les femmes modeftes, à qui la pudeur alarmée fait baiffer les yeux; de manière que la honte altere même leurs traits. Ce qui convient donc le mieux d'exposer à la vue des perfonnes qu'on veut peindre c'est un beau payfage, des fleurs, ou quelqu'autre object qui ferve à entretenir l'esprit dans un état calme & ferein; ou bien de beaux portraits qui contribuent à faire prendre au corps une attitude élégante & aifée. » Lairesse, *op., cit.*, 1787, p. 139.

⁶⁰ Os termos entre comas justificam-se pela dificuldade de tradução do termo *avantageuses* e pela força expressiva do termo usado também por Roger de Piles quando afirma que « il est bon de faire passer ici en revue quelques propofitions générales qui doivent préparer l'esprit à recevoir ... » Piles, Roger de, *op., cit.*, 1767, pp. 204-205.

⁶¹ *Idem*, p. 205.

⁶² Roger de Piles escreve: « Cela pofé, je dis que tous les défauts sans lefquels on connoît l'air & le tempérament des perfonnes doivent être corrigés & omis dans les portraits des femmes, & des jeunes hommes; » Piles, Roger de, *op., cit.*, 1766, p. 211.

⁶³ O terceiro capítulo do livro de Lairesse tem o seguinte título, *Ce qu'il faut observer en peignant le portrait, particulièrement celui d'une femme*, que deixa adivinhar claramente os cuidados a ter com os retratos femininos e que se aproximam muito dos defendidos por Roger de Piles. *Cfr.*, Lairesse, Gérard de, *op., cit.*, 1787, vol. II, p. 142.

⁶⁴ *Idem*, p. 144

⁶⁵ *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, 1792, vol. II, p. 320.

⁶⁶ Richardson remata este princípio alertando para o caso de muitos « Peintres, qui ont eu la fantaisie de faire des 'Portraits chargés', c'est-à-dire, d'exagérer les défauts d'un vifage & d'en cacher la beauté ; fans cependant manquer d'y donner la Ressemblance.» *op., cit.*, 1728, vol. I, p.62.

⁶⁷ *Idem*, p. 63.

⁶⁸ Piles, Roger de, *Cours de Peinture par Principes*, 1766, p. 214.

⁶⁹ *Cfr., infra* Segunda Parte Capítulo III.

⁷⁰ Na conferência pronunciada na Academia de S. Lucas em Roma, a 15 de Maio de 1664, Bellori critica aqueles pintores de retratos os '*faiseurs de portraits*' ou os '*facitori di ritratti*', que não se conseguem libertar do realismo grosseiro. *Cfr.,* Pommier, Édouard, *op., cit.*, 1998, p. 146.

⁷¹ Reynolds, Sir Joshua, *Discourses on Art*, 1997, *Discourse III*, (330ff), p. 52.

⁷² Reynolds, Sir Joshua, *op., cit.*, 1997, *Discourse XIV*, (405ff), p. 259.

⁷³ *Idem*, (365ff), p. 258.

⁷⁴ *Cfr., Idem*, (375ff), p. 258.

⁷⁵ *Cfr.,* Hegel, Friedrich, *Estética*, 1993, pp. 94-95.

⁷⁶ *Cfr.,* Félibien, André, *op., cit.*, 1725, vol. I, Premier Entretien, pp. 85-87.

⁷⁷ «Voilà pourquoi, dans ces figures moulées sur le naturel, la grace & ce je ne fais quoi, n'ont garde n'étant autre chose que la représentation des mouvemens intérieurs de l'ame, joints à la beauté des parties du corps, comme je vous ai dit, elle en est privée par l'éloignement des esprits intérieurs qui en font la source.» *Idem*, p. 87.

⁷⁸ *Encyclopédie Méthodique*, 1791, vol. II, p. 209.

⁷⁹ Lévesque a propósito do termo *léché* mostra como esta característica pode ser prejudicial ao retrato uma vez que quebra a vivacidade de execução e leva-nos a fixar detalhes inúteis. *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, 1792, vol. III, pp. 212-214.

⁸⁰ *Encyclopédie Méthodique*, 1791, vol. II, p. 209.

Capítulo II

As Formas Exteriores da Cabeça e os seus Pontos Notáveis

O termo ‘cabeça humana’ pode parecer demasiado técnico, mas como metodologia não podemos prescindir dele. Quando falamos de desenho da cabeça humana referimo-nos a um estudo cujo objectivo não pretende necessariamente funcionar como retrato. Mas quando falamos de desenho de retrato, ou só retrato, estabelecemos um objectivo que pressupõe que ele funcione exclusivamente como retrato. A diferença reside no contexto em que a cabeça é considerada, ou em função de um corpo humano cuja identidade não interessa ou, pelo contrário, como elemento revelador de um determinado indivíduo.

Numa figura humana, independentemente da cabeça funcionar como retrato ou não, todo o resto do corpo ou parte dele pode desempenhar um papel determinante. No caso em que o desenho da cabeça é um retrato a sua relação com o corpo é, como veremos, importante no entanto a atenção concentra-se quase sempre sobre a cabeça. Por conseguinte em termos de retrato entendemos que o principal estudo recai sobre a cabeça apesar da postura do corpo e da sua relação com a cabeça, a atitude, poder ser fundamental para o retrato.

Se o desenho da cabeça humana transporta em si uma certa secura e desumanidade, a cabeça enquanto retrato carrega consigo um compromisso com toda uma humanidade que um rosto pode significar. No entanto, este lado humano, não evita que um retrato antes de ser um retrato seja apenas o desenho de uma cabeça. Nesse sentido e num primeiro momento, o desenho é obrigado a reduzir a cabeça à categoria de objecto facilmente descritível. Ora é precisamente neste sentido que vamos começar a nossa abordagem da cabeça, tentando enunciar e analisar formalmente os principais elementos com que o seu desenho se confronta.

A cabeça pode ser dividida em duas partes, o crânio e a face. A parte do crânio corresponde sensivelmente à área do cabelo e à face ou rosto corresponde a área principal onde se formam os complexos elementos identificadores. O rosto que tem, como veremos, um papel importante para o estudo das proporções e da fisionomia, apresenta-se, segundo algumas abordagens, «como formando um todo composto de um

pequeno número de grandes partes e de um número infinito de partes mais ou menos pequenas. Essas grandes partes são os olhos dentro do seu encaixe, o nariz, as bochechas ou faces apoiadas sobre a ossatura das maçãs do rosto, a boca e o mento.»¹ É sobretudo na infinita variação das formas destas partes que se encontram os detalhes individuais que são responsáveis pela caracterização fisionómica. Por isso, como Lévesque escreve a propósito do retrato, são exactamente «essas partes que o artista deve apoderar-se e destacar com doura segurança.»² A escolha destas partes no desenho depende dos objectivos deste. Se for, por exemplo, para ser visto a uma grande distância as partes mais pronunciadas serão as maiores, caso contrário serão os pormenores mais considerados.

Portanto a cabeça como uma das extremidades da figura humana da qual se destaca a face ou o rosto, constitui uma forma complexa onde cada parte, recanto ou saliência é passível de ser nomeada e caracterizada. Então vamos agora percorrer a cabeça passando por todas essas partes determinando as suas designações anatómicas específicas, assim como aquelas que na literatura artística são assinaladas por determinados autores no âmbito do estudo da cabeça em geral e do retrato em particular³, para de seguida estudarmos a forma exterior de cada um dos elementos do rosto.

- os pontos notáveis

A análise que vamos fazer da estrutura da cabeça considera somente a posição vertical, e rodando em torno do eixo dessa vertical consideramos duas posições, a de frente e a de perfil. Portanto a posição vertical da cabeça fica determinada por duas linhas ou planos. O plano vertical ou o eixo médio da face que divide a cabeça em dois hemisférios e o plano horizontal que é definido pela linha que une o rebordo inferior da órbita ao orifício de entrada do conduto auditivo externo. Esta posição da cabeça é designada em termos antropométricos como ocupando a horizontal de Frankfurt⁴. O mesmo é dizer que avaliamos a cabeça segundo dois alçados aplicando as leis da projecção ortogonal. O assinalar dos seguintes pontos através destas duas posições justifica-se apenas por razões metodológicas. De facto eles são visíveis em diversas posições e provavelmente em algumas tornam-se muito mais evidentes do que numa posição de frente ou de perfil.

Considerando assim a cabeça vamos procurar situar os sinais exteriores pertinentes para a sua observação em termos gráficos. Estes pontos são de difícil localização rigorosa pois a sua determinação depende de toda uma estrutura semi-invisível e parcialmente alterável. Por isso, convém dizer que estes pontos ou sinais são localizados mais em termos qualitativos do que quantitativos.

Os sinais que encontramos na face e no crânio apesar de serem, como já referimos, de localização difícil transmitem no entanto uma impressão visual de medida. A sua análise é de grande utilidade para a representação da cabeça porque através destes pontos a estrutura interna revela-se gradualmente, não tanto do ponto de vista anatómico mas geométrico. De facto a visualização de uma geometria actua como uma síntese entre o interior e o exterior estabelecendo relações proporcionais entre os diversos elementos e porções da cabeça.

- os principais pontos notáveis assinaláveis na vista de frente

Considerando então a vista de frente da cabeça, vejamos os seus pontos mais notáveis. Como nomenclatura usaremos os termos tradicionais para os pontos mais vulgares, para os mais específicos recorreremos a termos usados pela antropometria e expostos na obra de Leslie Farkas, *Anthropometry of the Head and Face*⁵. Haverá lugar também para a utilização de termos importados de tratados pois determinam aspectos muito particulares da análise e representação da cabeça humana que dificilmente encontramos noutras áreas de estudo, como é exemplo o ‘ângulo externo do olho’.

Percorrendo a cabeça de cima para baixo (fig. 6) encontramos na sua região superior, se excluirmos o cabelo, o ponto mais elevado da cabeça o *vertex*, o cimo ou o ápice do crânio. Este ponto não coincide com o bregma que é a linha das suturas coronal e sagital. A correcta localização, em especial em altura, deste ponto é muito importante para se poder aferir a altura da cabeça. Esta medida é dada por este ponto e pelo mento. A sua importância é enorme pois como veremos esta medida é utilizada por diversas teorias sobre as proporções do corpo humano.

O *trichion* é o ponto de origem ou nascimento do cabelo, está situado na testa sobre o eixo médio vertical e expõe directamente a ‘raiz dos cabelos’, termo com que tradicionalmente se assinala o início da testa ou da fronte. Obviamente é um ponto com uma localização incerta e pode mesmo não existir nos casos de perda de cabelo na zona.

O *trichion* ou a ‘raiz dos cabelos’ é, como o *vertex*, um elemento importante para as teorias da proporção do corpo humano, porque este ponto, designado também

como plano da raiz dos cabelos, é usado para definir a proporção não só do corpo como do próprio rosto. Sensivelmente a esta altura encontramos o osso frontal, e a porção anterior do músculo frontal onde detectamos as bossas frontais que no seu conjunto definem o volume das testas. Ou seja, na região anterior e superior da cabeça, entre a raiz dos cabelos e as sobrancelhas, localizamos a fronte.

A largura da cabeça deve ser encontrada nos pontos do crânio que se situam nas regiões laterais correspondentes aos ossos temporais e parietais e não nas extremidades das orelhas. A localização destes pontos, assim como a do *vertex*, não encontra no cabelo facilidades, mas ela é importante para definirmos a largura do rectângulo que enquadra a cabeça na posição frontal. Estes pontos são também relevantes para outras figuras geométricas envolventes da cabeça, como veremos mais à frente.

Na base do osso frontal e já perto da zona dos olhos deparamos com a chanfradura frontal ou supraciliar. É uma porção que apanha grande parte das sobrancelhas e dá a conhecer três pontos. O primeiro, a glabella, situa-se no plano médio vertical e encontra-se na saliência entre as sobrancelhas e coincide com a glabella óssea do osso frontal. Nas zonas laterais e mais recuadas da chanfradura encontramos, de cada lado, os pontos *frontotemporale* que se encontram nas saliências das cristas laterais do frontal e que se aproximam do nível dos pontos terminais das caudas das sobrancelhas. São dois pontos que dão pistas sobre a linha de intersecção do plano frontal com o plano lateral de cada face do rosto. Por isso são pontos importantes para o trabalho de volumetria dado através dos valores tonais, pois podem funcionar como separatriz da sombra ou então simplesmente como aresta entre dois planos.

Nas arcadas supraciliares encontramos em cada uma delas o ponto *superciliare* que é o ponto mais elevado do bordo superior da porção média de cada sobrancelha. É um ponto que por vezes pode assinalar a mudança de direcção do eixo maior da mancha que a sobrancelha pode assumir e torna-se assim um ponto de quebra. Estes dois pontos em cada lado da face podem também marcar, em relação ao plano da testa, o princípio de uma linha de separatriz que marca o início do plano de transição entre o frontal e o lateral e que acaba, como vimos, indiscutivelmente na crista lateral do frontal.

Continuando este percurso pela cabeça, chegamos ao centro ou seja ao plano médio horizontal que divide, em princípio ou segundo algumas teorias de proporção, em duas partes iguais a altura da cabeça. Esta zona é de vital importância para o retrato e de certo modo podemos dizer que é, na esmagadora maioria, o centro do retrato. Dos olhos

e do olhar falaremos mais adiante por agora resta-nos indicar os pontos mais notáveis desta área facial.

Assim, interessa-nos identificar cinco pontos por cada olho, para além de outros elementos que distinguiremos na análise da forma do olho que faremos mais à frente. Na porção média do bordo livre de cada pálpebra superior encontramos na sua maior elevação o ponto designado por *palpebrale superius*. É sensivelmente a esta altura que também encontramos o *nasion* ou a raiz do nariz que se situa na linha média vertical, na linha média da raiz nasal e na sutura naso-frontal. É um exemplo de um ponto que tem a origem óssea e cutânea idênticas. Este ponto está sempre acima dos pontos *endocanthion*, também designados por comissuras internas dos olhos ou ainda por zona da carúncula. Este ponto está no canto interno da fenda palpebral. O *exocanthion* corresponde ao canto externo da fenda e é também denominado por comissura externa. Estes dois pontos ou estes dois cantos definem a largura do olho. A partir deles podemos falar da direcção dos olhos que é quase sempre oblíqua de baixo para cima e de dentro para fora. Ou seja, se passássemos uma linha horizontal pela comissura interna não encontraríamos a comissura externa, pois a linha passaria um pouco mais abaixo. Por fim encontramos o *palpebrale inferius* que é o ponto mais inferior da porção média do bordo livre de cada pálpebra inferior.

Como se tratam de dois olhos todos estes pontos surgem em duplicado. A partir dessa correspondência estabelecemos planos de orientação que, como veremos mais à frente, são muitos úteis para a construção dos olhos.

Podemos considerar que a porção da face que integra os olhos e tudo o que pode estar directamente ligado com o olhar acaba no *orbitale* que se situa no ponto mais inferior do rebordo inferior da órbita. É um ponto que se consegue localizar com facilidade por palpação. À nossa vista é difícil localizar e de certo modo desnecessário, no entanto é sensivelmente ao nível do rebordo inferior da órbita que a prega oriunda do canto do olho, que se denomina por prega ou sulco palpebro-geniano, parece mudar de direcção. Na verdade ela é interrompida para dar variavelmente lugar a um novo sulco.

É ao nível desta porção dos olhos, sensivelmente do *palpebrale superius*, ponto mais elevado da pálpebra superior, que encontramos o ponto mais elevado da orelha, ou seja o *superaurale*, o ponto mais elevado do bordo livre do pavilhão auricular ou do hélix.

À faixa ocupada pelos olhos sucede a zona das maçãs do rosto ou dos zigomáticos. São zonas que em condições normais de iluminação, convencionamos os

raios de luz paralelos à direcção da diagonal interna de um cubo⁶, reflectem muito a luz, quer pela sua grande área como pela inclinação que possuem. A sua localização por palpação é inconsequente pois o que nos interessa é identificar através da área de luz a dimensão que ocupam no rosto e a própria largura do rosto. E esta é dada com mais precisão pelo ponto *Zygion* que é o ponto mais externo de cada arcada zigomática. Este ponto encontra-se por palpação e podemos defini-lo para melhor circunscrevermos a área de nascimento da iluminação do zigomático. A altura deste ponto coincide sensivelmente com a do *tragion* ou seja a chanfradura do bordo superior da *tragus*. As concavidades, às vezes muito subtis, que aparecem no centro de cada face são denominadas por covas. E as faces como são os lados do rosto podem ser referidas, como exemplifica Francisco d'Holanda no seu *Do Tirar Polo Natural*, por ilhargas⁷.

Continuando o nosso percurso, a análise detém-se agora no nariz e em particular na ponta e base do nariz. A análise do dorso do nariz não apresenta interesse de maior na vista frontal porque a proeminência provocada pelos ossos próprios do nariz pouco se dá a ver, à excepção de certos casos extremos. Assim encontramos já na sua extremidade o ponto de máxima protusão designado por *pronasale*. Este ponto é, na vista de frente assim como em qualquer vista, um ponto sempre a procurar. De facto, ele marca um ponto ou linha de quebra que define uma nova direcção do plano que passa a ser o plano da base do nariz. Este ponto pode ser essencial para a caracterização da forma do nariz e geralmente reclama um pequeno mas intenso ponto de reflexão de luz. Desse modo este ponto aproxima-se da separatriz entre o plano frontal do nariz normalmente iluminado, e a base do nariz que normalmente se encontra em sombra.

Sensivelmente à altura do *pronasale* podemos marcar os pontos mais exteriores das assas da narina. A sua distância marca a largura morfológica do nariz.

À altura da base do nariz encontramos em cada orelha o seu limite inferior no ponto mais baixo do bordo livre do pavilhão auricular.

Depois desta porção do rosto dominada pelo nariz segue-se a zona da boca representável fundamentalmente através dos lábios. Assim, e embora tornemos a falar detalhadamente dos lábios mais abaixo, encontramos no eixo médio vertical da cabeça três pontos notáveis. O *labiale superius* que é o ponto médio do bordo do lábio superior, o *stomion* que é o ponto imaginário da intersecção da fenda labial com o eixo médio da face. E o *labiale inferius* que é o ponto médio do lábio inferior.

Como veremos em termos práticos a localização desses pontos é ultrapassada pela busca da forma característica de cada lábio, no entanto constituem uma importante

referência para se aferir a posição da boca. O primeiro destes pontos é importante porque a partir dele detectamos melhor a forma do *philtrum* que oscila entre os dois pontos mais elevados do bordo superior do lábio superior designados por *crista philtri*.

À meia altura dos dois *labiale* ou sensivelmente à altura do *stomion*, encontramos os pontos mais exteriores dos lábios que se designam por *cheilion* ou simplesmente por comissuras labiais ou cantos da boca.

Mais abaixo do lábio inferior, e entrando já naquilo que podemos dizer ser a porção final da cabeça, encontramos o *sublabial* que se situa no sulco mento-labial que é uma linha ainda de vital importância para a definição da boca. De facto esta linha marca o limite da sombra própria da saliência que o lábio inferior e o músculo orbicular labial produzem. Situa-se por isso também numa zona de quebra, no entanto a sua localização pode ser por vezes difícil.

Nesta porção da face encontramos lateralmente dois pontos que se situam na mandíbula. Designam-se por *gonion* e são os pontos mais externos do ângulo da mandíbula e os que se encontram mais próximos do *gonion* ósseo. É identificável por palpação e suficientemente visível para que seja possível o confronto com a largura do rosto. O *gonion* é um ponto que, não só é importante para o desenho da cabeça a três quartos e de perfil, mas também na vista frente porque é em todas um ponto de quebra do contorno do maxilar inferior.

Aqui a nossa análise chega ao fim com a determinação de dois pontos no queixo. Assim no mento encontramos o *pogonion* que é o ponto mais anterior do mento, isto é, o mais proeminente. A sua localização é importante porque, à semelhança do *pronasale*, este também indica que para baixo dele existe uma mudança de orientação do plano que impõe uma valorização diferente dos valores lumínicos. Considerando a luz convencional o *pogonion* é um ponto de grande intensidade de luz, ao qual sucede a zona de sombra da parte inferior do queixo.

O outro ponto é o *grathion* ou *menton* que para além de ser o ponto mais inferior do mento, pois situa-se na parte inferior do queixo, é o mais baixo da cabeça. Tanto o *pogonion* como o *menton* situam-se no eixo médio vertical. No mento ou queixo é habitual encontrarmos, como acontece nas faces embora com menos frequência, uma pequena cova que tende a ser aqui mais acentuada ou aguda. O *menton* e o *vertex* são dois pontos cuja distância dá a altura ou a medida da cabeça. Como esta medida é usada por grande parte das teorias mais expeditas sobre a proporção do corpo humano convém

não confundirmos o *pogonion* com o *menton* pois arriscamos a ter uma falsa medida de aferição.

- os principais pontos notáveis assinaláveis na vista de perfil

Considerando a cabeça vista de perfil detectamos novos pontos, enquanto que outros já assinalados surgem agora com maior evidência (fig. 7). Usando a mesma direcção de análise começamos pelo *vertex* que agora vemos situar-se sensivelmente por cima da orelha ou seja numa zona recuada do crânio. De seguida encontramos o *trichion* que também pode ser um ponto de quebra uma vez que a inclinação do plano da testa muda.

Já na porção da face dominada pelo olho aqui de perfil, seguem-se a *glabella*, o *nasion* e o *subnasion* e este último revela-se como sendo o ponto mais recuado do *nasion* ou seja onde o nariz atinge maior profundidade. Na prática ambos se confundem no mesmo ponto, e a sua localização é importante pois ela marca uma mudança de direcção, por flexão ou inflexão, da linha de contorno do nariz assim como a sua correcta inserção. Este ponto encontra-se a um nível que está entre a altura da prega supra-tarsal e a do ponto mais alto do nascimento das pestanas da pálpebra superior.

A meio do nariz de perfil encontramos uma saliência que testemunha a extremidade dos ossos do nariz ou a passagem para toda a cartilagem que dá forma ao resto do nariz. Quando os ossos próprios são evidentes a cana do nariz torna-se mais protuberante através de uma saliência ou mudança de direcção da linha de contorno.

Na ponta do nariz torna-se bem visível o *pronasale*, pois está no contorno agora visto de perfil, o que deixa ver com nitidez o ponto de quebra que ele é na mudança da linha recta do plano frontal do nariz para a linha curva da base do nariz. Sobre esta linha e no seu ponto de máxima flexão descobrimos o *subnasale* que é o ponto médio do ângulo formado pela base do septo nasal e o lábio superior. Outro ponto notável do nariz que nos interessa por agora assinalar é o ponto da curvatura alar e o mais recuado da asa do nariz. Este ponto localiza-se na linha ou sulco onde se situa a inserção facial da asa do nariz, a sua determinação é importante pois existe, como veremos, uma relação de profundidade entre este ponto e o mais avançado dos olhos.

Um dos pontos mais característicos da vista de perfil é o *opistocranion*, que se situa na região posterior da cabeça. É o ponto mais distante da *glabella*, define a profundidade máxima da cabeça e situa-se na região occipital do crânio.

Na vista de perfil a orelha apresenta-se numa posição privilegiada para a detecção de quatro pontos que estão sobre o seu contorno exterior e que a circunscrevem. Assim, no contorno exterior do hélix ou no bordo livre do pavilhão auricular, aparece o ponto mais elevado designado por *superaurale*. O ponto *subaurale* é, por sua vez, o ponto mais baixo do bordo livre do pavilhão e situa-se no lobo. Em relação à profundidade da orelha podemos determinar os outros dois pontos, o ponto mais recuado ou posterior do pavilhão é o *postaurale* que se situa no seu bordo livre, o ponto mais avançado ou anterior do bordo livre do pavilhão é o *preaurale*. Outros dois pontos que podemos necessitar para a construção da orelha, são o *otobasion superius* e o *otobasion inferius*. O primeiro é o ponto de inserção do *helix* na região temporal e o segundo é o ponto de inserção do lobo à face.

Depois da porção da face dominada pelo nariz segue-se a zona da boca representada pelos lábios. Assim, no eixo médio vertical que coincide nesta vista com a linha de contorno, encontramos os mesmos três pontos já assinalados na vista frontal, o *labiale superius*, o *stomion* e o *labiale inferius*. O primeiro destes pontos é importante pois nele termina a forma superior do lábio moldada pelo *philtrum*. Para dentro da face e na extremidade da fenda labial vemos o *cheilion* ou a comissura do lábio. Neste ponto de vista podemos perceber como o orbicular labial forma, de acordo com a fenda labial, uma prega que passa pelo *cheilion* e simultaneamente uma saliência mais visível no contorno a três-quartos da face.

Sensivelmente a esta altura encontramos o *gonion* que na vista de perfil mostra bem o ângulo que o maxilar forma. É um ponto de quebra pois aqui o maxilar muda de direcção

Na zona abaixo da boca encontramos com interesse cinco pontos. O ponto situado no sulco mento-labial é um nítido ponto de quebra da linha de contorno. O *pogonion* mostra como é o ponto mais saliente do mento quando a partir dele o contorno do queixo flexa para dentro em direcção ao ponto mais baixo da cabeça, o *menton*.

Apesar de estar fora da análise da cabeça não deixa de ser importante para o retrato referirmos o ponto de união do queixo com o pescoço. É um ponto que varia muito, pois depende da pose escolhida, da idade do retratado ou de outras características tais como a gordura acumulada na zona.

Os percursos que os nossos olhos fazem por entre estes pontos notáveis são justamente aqueles que guiam o desenhador na análise do rosto que acompanha o retrato. É o exercício basilar de todo o exercício de observação responsável pela ideia

que faz com que o desenhador tenha um compasso nos olhos⁸. Porque é com esse compasso que se dispõem os elementos, se comparam formas, distâncias e se verificam proporções.

- o estudo das formas exteriores

O conhecimento destes pontos a que chamamos notáveis não torna indispensável o conhecimento de certos detalhes ou características anatómicas. De facto, o estudo da anatomia do corpo humano faz parte da formação tradicional do artista, mas no âmbito de um conhecimento geral o retrato reclama um especial enquadramento. Como veremos mais abaixo, faz sentido para o retrato que a análise da anatomia da cabeça humana esteja subordinada a duas áreas talvez esquecidas ou estranhas para os dias de hoje. Numa delas tende-se a estudar a morfologia do rosto enquanto que na outra se estuda os processos envolvidos na expressão das paixões ou emoções. A primeira remete-nos para a fisionomia ou fisiognomonía e a segunda para a patognomonía⁹. Em ambas tanto a forma como as suas alterações são estudadas sobretudo segundo o ponto de vista dos artistas, ou seja segundo o seu aspecto exterior. Ora é neste sentido que completamos, antes de prosseguirmos pelos capítulos seguintes por temas mais complexos, a nossa lista dos pontos notáveis com uma descrição da forma exterior da cabeça.

Assim seguindo o critério de certos estudos anatómicos dedicados aos artistas, como é exemplo a *Anatomie des Formes du Corps Humain* de Julien Fau¹⁰, que dedica uma grande parte da obra à descrição das formas exteriores do corpo humano, vamos descrever os diversos elementos que formam a aparência exterior da cabeça humana evitando aquela exposição que encontramos facilmente nos tratados de anatomia descritiva. Deste modo julgamos completar esta primeira abordagem da cabeça que consideramos a mais comum sobretudo para o vulgo mais amador, mas que serve de ponto de partida para a matéria mais complexa dos capítulos seguintes.

Como dissemos a cabeça humana pode ser dividida em duas partes e dessas duas aquela que mais interessa ao retrato é obviamente o rosto, ou seja o estudo da face anterior da cabeça. A face está compreendida entre o limite definido pela raiz dos cabelos e a extremidade do mento¹¹. Encontramos nesse espaço seis elementos principais a saber, a fronte, as sobrancelhas, o nariz, os olhos, a boca e o queixo. Todos

eles possuem características distintas que são desenháveis no retrato e que passamos de seguida a apresentar.

- a fronte

A forma geral da testa depende do osso frontal que está situado na região anterior do crânio. O frontal é assim denominado pois tem origem na palavra grega *frontis* que significa pensamento o qual tem na fronte o seu reduto principal¹². Mas também se atribui a designação francesa de *coronal*, que vem do latim *coronalis*, uma vez que é nesta região da cabeça que a coroa assenta¹³. A fronte pode variar consideravelmente tanto em altura como em largura. E a sua superfície tanto pode tender para uma superfície plana como para uma arredondada¹⁴. Na parte superior média da fronte encontramos por vezes uma só bossa mas o mais frequente é existirem duas bossas frontais, mais ou menos pronunciadas, situadas por cima das arcadas supraciliares. Entre os lados internos e inferiores das bossas encontramos uma cavidade designada por *sinus* frontal¹⁵. Nas partes laterais a fronte dirige-se para trás formando um lado com o temporal ligeiramente côncavo e muito prenunciado na parte mais próxima da órbita, sobretudo nos rostos magros. Nesta zona, designada de fonte, são por vezes visíveis ramificações da artéria temporal. Na transição do frontal para o temporal encontramos uma aresta onde se encontram os pontos *frontotemporale*, conhecida como o nascimento da linha que limita a fossa temporal. A origem do nome temporal encontra-se no latim *tempus*¹⁶.

A área do osso frontal está praticamente preenchida pelo músculo frontal. As arcadas supraciliares são o limite inferior do osso frontal, ou seja onde acaba a testa, e formam uma saliência que associada ao bordo superior da arcada orbital, à porção superior do músculo orbicular das pálpebras e ainda ao volume das sobrancelhas se designa por chanfradura frontal. As arcadas orbitais confundem-se no centro com as arcadas supraciliares, mas à medida que se estendem para fora destacam-se cada vez mais. A depressão designada por bossa nasal que separa as saliências supraciliares é por vezes oval e a sua visibilidade depende também das próprias saliências das arcadas supraciliares. Existe uma pequena depressão, dissimulada frequentemente pela pele e pilosidade das sobrancelhas, oblíqua de baixo para cima e de dentro para fora que separa as duas arcadas.

A cabeça da sobrancelha ou a grossa extremidade interna está quase sempre colocada em baixo da parte interna da arcada supraciliar e não sobre ela. A sobrancelha

começa então nesta parte interna que está muito perto do eixo médio da face e acaba com a cauda na sua parte externa¹⁷. Os pêlos na cabeça da sobrancelha crescem e dispõem-se numa direcção que podemos dizer a grosso modo começar de baixo para cima. À medida que avançamos pelo corpo da sobrancelha até à cauda, essa direcção tende a tornar-se mais horizontal acabando mesmo por crescer de cima para baixo e de dentro para fora.

- o nariz

Colocado entre os olhos e sob a fronte o nariz apresenta visíveis três lados e uma base que está virada para baixo. A parte superior, dominada pelos ossos próprios do nariz que estão ligados à bossa nasal, é considerada o início ou a raiz do nariz onde existem frequentemente duas pregas que são por vezes muito pronunciadas. A partir da raiz do nariz parte o lado que se encontra de frente embora ligeiramente inclinado, conforme a forma do nariz, reflecte por excelência o contorno ou o perfil do nariz. Os lados do nariz confundem-se com as faces ou bochechas¹⁸. Na parte inferior engrossam transformando-se nas asas do nariz e apresentam atrás dois sulcos semi-lunares provocados pela sinuosidade das cartilagens nasais. Por debaixo destes sulcos destacam-se as saliências dos músculos elevadores da asa do nariz e do lábio superior. Com estas saliências forma-se a prega *naso-labial* que parte da região limite entre a bochecha e a face lateral do nariz dirigindo-se obliquamente para baixo e para fora passando a pouca distância do bordo posterior da asa do nariz para acabar sensivelmente ao nível das comissuras dos lábios. Os dois orifícios que dominam a base do nariz podem ser mais ou menos largos, dirigidos de trás para a frente e de dentro para fora. Raramente se situam sobre o mesmo plano pois o septo nasal ou a divisória nasal desce um pouco em relação às asas do nariz. Na ponta podemos por vezes observar uma ligeira ranhura provocada pela separação das cartilagens alares.

Os ossos próprios do nariz são os principais responsáveis pela forma do nariz. Segundo Louis Delaistre existem «...quatro classes principais a saber: nariz direito, nariz aquilino, nariz chato e nariz largo (empâté).»¹⁹ Destas designações que se baseiam na oposição de concavidade e saliência e reflectem simultaneamente a influência da fisionomia, nascem as seguintes descrições: «Quando a parte superior do nariz segue direita com a fronte, dizemos que o nariz é direito. Se essa parte é muito convexa, o nariz é aquilino. Se ela é côncava o nariz é achatado. Enfim, quando ele oferece um pouco de convexidade, mas por outro lado se é muito extenso, o nariz é largo.»²⁰ Porém

como a redução é sempre um exagero, Delaistre defende-se ressaltando que existe um grande número de narizes «...onde a sua forma resulta duma mistura mais ou menos completa destes quatro tipos.»²¹

- a orelha

Na vista lateral da cabeça como J. Fau observa a orelha «...atrai a nossa atenção. Os seus contornos esguios, elegantes, destroem a monotonia de uma superfície praticamente uniforme e limitam excelentemente os lados da face.»²² O contorno exterior é delimitado pelo hélix e pela forma do lóbulo da orelha. O antihélix, o trágus e o antitrágus são outros elementos aos quais o desenho recorre para construir a orelha. Apesar da forma da orelha ser muito variada reflecte sempre os ângulos e a inclinação do perfil, nomeadamente a do nariz.

No bordo superior, existe uma quebra que recebe por vezes a denominação de tubérculo de Darwin²³, e se este é um testemunho dos antepassados já o bordo inferior apresenta uma característica exclusiva do homem através do lóbulo da orelha.

- a boca

Imediatamente sob a base do nariz desenha-se a boca, circunscrita pelo músculo orbicular labial onde a abertura ou a fenda da boca é determinada pelos lábios. Na parte média do lábio superior encontramos o *philtrum* ou goteira²⁴, uma suave prega ou concavidade rodeada por bordos salientes que liga o septo nasal ao tubérculo do lábio superior. O bordo do lábio superior, cuja espessura é variável, é coberto por uma membrana mais ou menos avermelhada e limitada em cima por uma linha saliente em arco e em baixo pela abertura da boca que segue os mesmos contornos. A forma do bordo livre do lábio superior aproxima-se da letra 'M'. O lábio inferior adapta-se perfeitamente à do superior. O seu bordo livre igualmente avermelhado, produz duas saliências designadas de toros e no meio, ou seja na parte média, afunda-se numa goteira conformada pelo tubérculo do lábio superior. Desta feita a forma do bordo livre do lábio inferior aproxima-se da letra 'W'. Lateralmente os dois lábios reúnem-se e formam dois ângulos muito agudos denominados de comissuras labiais. Ambos os bordos dos lábios se adelgaçam à medida que se aproximam dessas comissuras. Nas comissuras os lábios desaparecem em duas depressões que, muito pronunciadas, se perdem nos lados do mento seguindo uma direcção oblíqua de cima para baixo e de dentro para fora através das pregas comissurais. Estas depressões resultam da reunião

do orbicular labial com o triangular do mento que produz um sulco angular profundo. O afastamento dos lábios deixa ver a parte anterior das arcadas dentárias onde a superior excede a inferior e cobre-a um pouco. Como consequência o bordo livre do lábio superior torna-se mais saliente do que o do lábio inferior. No geral, e tendo em conta a direcção de luz convencional, a boca é definida por uma mancha da qual se destaca, pelo seu tom mais escuro, a porção circunscrita ao bordo do lábio superior. A porção compreendida pelo bordo do lábio inferior é menos definida e mais clara que a superior. Nas comissuras e fenda labial situam-se os traços mais escuros da boca.

- o queixo

A extremidade inferior da face é formada pelo mento que podemos considerar começar a partir do sulco mento-labial onde termina o lábio inferior. A notoriedade deste sulco marca a profundidade da convexidade superior do mento que depende de certo modo da saliência deste. A forma do queixo é muito variável e em paralelo com a do nariz constituem ambas os perfis do rosto mais salientes e definidos. Apesar de variável é quase sempre um pouco arredondada e expõe exteriormente as formas dos ossos ligeiramente modificadas por uma camada epidérmica bastante densa e por músculos pouco prenunciados. A extremidade do mento apresenta por vezes uma pequena cova da qual parte para baixo uma pequena prega que produz um ligeiro franzir da pele.

Apesar da maioria dos elementos da cabeça existirem em pares encontramos alguns que são únicos. Por exemplo, entre aqueles que são mais definidos encontramos a ranhura na extremidade do nariz, o septo nasal a goteira ou *philtrum*, o tubérculo do lábio superior e a cova do mento. Estes elementos indicam uma linha ou plano vertical que por sua vez divide todo o corpo de um modo simétrico responsável, como Charles Blanc escreve na *Grammaire des Arts du Dessin*²⁵, pela sua posição perfeitamente equilibrada²⁶.

- os olhos

No centro da cabeça ou nas partes laterais do rosto, encontram-se os olhos incrustados nas órbitas e velados pelas pálpebras que os protegem. O bordo ou arco superior da órbita é muito mais saliente que o inferior, embora este se torne com o avançar da idade e a perda de gordura muito visível. O arco superior da órbita nasce na

raiz do nariz segue a direcção do sobrolho e dissipa-se exteriormente para se juntar à apófise orbital. O arco inferior muito menos prenunciado está ligado ao superior pelo seu lado externo, enquanto que pelo interno mistura-se com a face lateral do nariz. Estes dois arcos estão unidos pelas pálpebras formando dois planos inclinados, onde a inclinação para a frente do plano superior é mais acentuada e visível do que a inclinação para trás do inferior. Na intersecção destes dois planos encontramos o olho nomeadamente a fenda palpebral que depende da acção das pálpebras ou do músculo orbicular das pálpebras. A parte das pálpebras que envolve o globo ocular contém uma armação cartilaginosa denominada tarso. Na pálpebra superior esta cartilagem adquire a forma de uma folha de mirto e ocupa apenas a sua metade anterior pois a posterior é constituída pela pele, gordura e mucosa razão pela qual é muito menos rígida que a anterior o que permite o deslizamento para trás do tarso quando se olha para cima.

Quando as pálpebras estão abertas elas enquadram o globo ocular numa ovóide que apresenta duas extremidades afuniladas que produzem dois ângulos ou comissuras. Ou seja quando falamos no ângulo formado pela junção externa das duas pálpebras ao qual se chama *canthus*, temos que distinguir o ângulo externo ou pequeno ângulo do interno ou grande ângulo. O pequeno ângulo é o mais agudo e dele parte, no prolongamento da pálpebra superior, um sulco cavado que se perde na fonte da cabeça. Este sulco encontra-se por vezes no meio de pregas cujo número e profundidade aumenta com a idade e que vulgarmente são designadas por pés de galinha. Sobre o ângulo interno denominado grande ângulo ou lacrimal, os bordos palpebrais ou tarsais tomam subitamente uma direcção horizontal unindo-se ao formar um arco que circunscreve a carúncula ou glândula lacrimal.

A pálpebra superior desenha uma curva graciosa que é acompanhada por uma prega denominada sulco palpebral superior ou orbito-palpebral superior e é determinada pelo franzir da pele produzindo um traço que subsiste mesmo quando a membrana está fechada. A sua colocação depende da forma e tamanho da cartilagem da pálpebra. O seu bordo livre é muito espesso e talhado em bisel e sobre a aresta externa deste bordo estão dispostas ao seu longo as pestanas até desaparecerem a uma certa distância da comissura interna. No ângulo externo parece ser o bordo livre da pálpebra superior, em parte devido às pestanas, que interrompe o traço descrito pelo bordo da pálpebra inferior. O espaço compreendido entre o sulco palpebral superior e a sobrancelha ou contorno da órbita é constituído por uma parte não cartilaginosa de um saco cutâneo geralmente recheado de gordura que se designa de eminência infraciliar. Esta saliência

pode ser mais pronunciada na parte exterior e consequentemente tornar o sulco que parte do ângulo externo do olho mais acentuado. Em alguns casos esta pele pode cobrir quase totalmente a zona cartilaginosa da pálpebra superior²⁷.

Fritz Lange, na sua obra, *El Lenguaje del Rostro*²⁸, completa a sua análise dos olhos descrevendo os diversos tipos de pálpebras superiores. Este estudo aplica-se aos olhos que ele define como superficiais, já que os outros, os denominados de afundados apresentam o globo ocular muito enterrado na órbita de tal modo que a porção da pálpebra superior visível é quase nula²⁹. Os olhos superficiais pelo contrário apresentam um espaço amplo compreendido entre a sobrancelha e a prega da pálpebra superior. No olho superficial, o orifício palpebral tem a tendência para ser mais aberto e por conseguinte apresentar uma porção da íris mais visível.

A contracção do músculo elevador da pálpebra superior, associada à acumulação adiposa da eminência infraciliar, é responsável por uma acção sobre a pálpebra tão diversa que resulta numa grande diversidade de formas. Todavia, segundo Lange podemos inseri-las em seis grupos³⁰ bem distintos e cujos nomes são: «primeiro, a pálpebra em pêsego; segundo a pálpebra de tarso em pêsego; terceiro, a pálpebra em maçã; quarto, a pálpebra de tarso em maçã; quinto, pálpebra tarsal e sexto, pálpebra superior angusta.»³¹ A pálpebra em pêsego cobre ligeiramente, com uma espessa capa adiposa, a sua zona cartilaginosa. A porção compreendida entre o sulco da pálpebra superior e a sobrancelha apresenta uma largura uniforme e constante que a faz descrever um arco com uma curva muito suave. Estas características explicam a designação adoptada³² e observam-se nas crianças até ao primeiro decénio de vida. Na pálpebra de tarso em pêsego a diferença reside na área visível da parte cartilaginosa que deve ser pelo menos um terço do diâmetro da íris. A pálpebra em maçã apresenta uma diferença de espessura entre a sua porção interna e externa. A porção interna apresenta pouco tecido adiposo ao contrário da externa. Esta diferença de grossura explica a forma com que Lange define este grupo. Por conseguinte a área tarsal visível pode ser maior na parte interna do que na externa, o que constitui um pormenor a ter em atenção sobretudo nas vistas a três-quartos. A acção do músculo supraciliar que faz descer a cabeça da sobrancelha pode produzir ou acentuar a forma em maçã ou moca. No caso em que existe, como na pálpebra em pêsego, menor cobertura da porção tarsal, encontramos as pálpebras de tarso em maçã. Quando a gordura da pálpebra superior desaparece quase por completo, a sua zona cartilaginosa fica mais visível e cobre por si só todo o globo ocular correspondente. Este caso denomina-se de pálpebra tarsal e é aquele onde se vê

uma maior área do globo ocular e simultaneamente torna a fenda ou o orifício palpebral mais aberto. Por fim encontramos a designação de pálpebra superior angusta que pretende englobar as pálpebras muito estreitas, apertadas e pouco evidentes. Nestes casos a distância da sobrancelha à linha que une as duas comissuras é muito pequena³³ e a metade interna do bordo orbital torna-se de tal modo angulosa que apresenta uma autêntica aresta. Esta forma de pálpebra encontra-se sobretudo, segundo Lange, nas esculturas antigas e acredita que mais do que um reflexo da natureza, este tipo de pálpebra tão estreito tem por fim um determinado efeito plástico³⁴ (fig. 8).

A pálpebra inferior é menos comprida que a superior e curva no sentido oposto ou simétrico embora descrevendo um arco menos acentuado. O bordo livre é igualmente talhado em bisel mas é mais visível que o superior, pois expõe nitidamente a sua espessura que tende a reflectir a luz. As pestanas menos numerosas e compridas estão também implantadas na aresta externa do bordo. Quando as pálpebras estão fechadas a inferior alonga-se um pouco e dessa reunião as curvas dos dois bordos endireitam-se para formar uma linha transversal ligeiramente convexa inferiormente. Nos bordos livres das pálpebras a pele encontra a mucosa que possui uma cor avermelhada ou rosada.

Na pálpebra inferior podemos encontrar algumas pregas que acompanham o seu bordo descrevendo arcos sensivelmente paralelos mas que parecem divergir do ponto *endocanthion* ou seja da zona da carúncula³⁵. Do canto da carúncula parte a prega da pálpebra inferior formada pelo bordo inferior da órbita, também designada como vimos por prega ou sulco palpebro-geniano, cuja direcção varia entre o recto e o arqueado.

Encontramos na pálpebra inferior uma estrutura análoga à da superior, no entanto esta não possui nenhum músculo como o elevador palpebral superior que permite dilatar o orifício palpebral. A forma deste orifício modifica-se segundo a direcção do olhar e a causa reside na diferença entre os raios de curvatura da córnea e da esclerótica. O arco do bordo livre da pálpebra superior pode, só por esta diferença, apresentar uma pequena inflexão muito presente nos rostos de Leonardo da Vinci, que se torna mais visível segundo certos pontos de vista, nomeadamente a três-quartos ou segundo certas direcções do olhar.

Em cada olho ou bogalho³⁶ encontramos três partes distintas, a esclerótica constituída pela parte branca, a íris que é a parte que dá cor aos olhos e no seu centro localizamos a pupila. Entre a parte interna da esclerótica e a carúncula ou o saco

lacrimal encontramos a prega ou membrana semi-lunar de cor rosada. Estes três elementos constituem a parte do globo ocular visível que, limitada pela fenda palpebral, é ocupada na sua grande parte pela esclerótica, membrana branca, nacarada ou madrepérola, sempre brilhante, excepto nos cadáveres, e onde pequenos vasos sanguíneos são por vezes visíveis. Aquilo que chamamos normalmente de branco do olho é ainda o resultado como Delaistre escreve «...de uma outra membrana dita albugínea, do latim *albus*, que significa branco.»³⁷ O disco transparente colocado ao centro do olho é a córnea e, devido ao raio menor do seu arco, produz uma saliência que se detecta mesmo através das pálpebras fechadas. A zona da pálpebra superior imediatamente acima da córnea levanta ligeiramente e consequentemente coloca-se mais perpendicular atraindo à incidência dos raios de luz, o que acaba por indicar a direcção do olhar. Por outras palavras a direcção do olhar não depende apenas da colocação das pupilas pois a espessura da íris revela-se na aparência das pálpebras, nomeadamente da superior. Delaistre escreve a este propósito que «...apercebemo-nos sobre cada pálpebra superior uma pequena elevação que se manifesta debaixo da pele conforme a direcção da pupila. É por vezes o único meio que a estatúaria possui para dar o olhar. É portanto indispensável que no sítio onde se encontrem as íris, as pálpebras se mostrem ligeiramente inchadas.»³⁸ A íris é a zona da córnea colorida, segundo três ou quatro cores, e tem como limite uma circunferência que é traçada numa cor que tende a ser mais escura junto à esclerótica³⁹. As *nuances* principais são segundo Delaistre «...o laranja escuro, o azul, o amarelo e o cinzento. Os olhos negros não são mais do que um laranja escuro; e aqueles que parecem verdes não são mais do que uma mistura de fibras azuis e amarelas.»⁴⁰ No seu centro existe uma abertura ou um furo sempre preto sob a forma de um círculo cujas dimensões variam e que se denomina por pupila.

O olho não se reduz a uma esfera ou a uma série de círculos ou elipses pois depende da infinita variedade de formas que o circunscrevem e o descrevem. Para o retrato a análise da forma do olho é uma tarefa tão complexa que não despreza qualquer conhecimento que possa servir de apoio, por mais estranho que este possa parecer. Já vimos como a análise anatómica descreve o olhos e veremos mais à frente como a análise da fisionomia pode ser em particular útil para compreendermos a sua forma. Porém, variadas distinções ou caracterizações oriundas de outras áreas constituem instrumentos para uma observação mais consciente dos olhos a desenhar. Por exemplo, a iconografia da arte hindu em resposta à necessidade de tornar palpável o divino,

atribui aos olhos, isto é, à forma geral do olho, características simbólicas que servem de configuração à representação que pretende ser um elo com um mundo sobrenatural pleno de mistério. Enquanto que para os ocidentais a tradição clássica propõe mais uma abstracção de carácter mais geométrico, os hindus associam simplesmente a forma do olho à forma do pássaro, do peixe ou da folha de nenúfar. Estes tipos de formas de olhos são citados por Climent no seu livro, *El Rostro Humano*, como exemplos do valor expressivo que acompanha cada um dos elementos faciais⁴¹.

A forma do olho pode ser assim considerada tanto por associações de um carácter mais directo à sua forma, como por fonte de revelação misteriosa, sagrada, histórica ou metafísica.

Este tipo de descrição das formas exteriores ajuda o artista a compreender as características formais daquilo que vê e que quer desenhar. No entanto, esta nossa descrição só estaria completa com a observação das particularidades que surgem ao longo da vida e fazendo também constantes alertas para as diferenças determinadas pela natureza do sexo⁴².

- saliências e concavidades

Como alternativa à descrição minuciosa dos ossos e músculos que compõem a face, alguns autores optam por orientar o seu estudo «...em torno das cavidades que os circunscrevem e as saliências que eles formam.»⁴³ Organizam a sua abordagem a partir da cavidade da órbita, da saliência da maçã do rosto para descrever os seus elementos. Por exemplo a propósito desta saliência explica-se que por debaixo das têmporas ou fonte distinguimos a saliência provocada pelo zigomático. Esta saliência, formada pela apófise do zigomático e o osso malar, nasce na maçã do rosto e estreita-se pouco a pouco até desaparecer ao nível do canal auditivo. Nas faces ou bochechas encontramos uma pequena concavidade logo abaixo da saliência do zigomático que poderá ser mais ou menos evidente ou até não existir. Podem-se formar pequenas covas ao nível da comissura dos lábios geralmente provocadas pelo músculo bucinador e com carácter transitório. As faces que começam por ser arredondadas na sua parte superior tornam-se ao nível do maxilar inferior mais planas. Na parte posterior do maxilar inferior à frente do pavilhão da orelha sobressaem os masséteres cuja saliência se confunde com o ângulo do maxilar inferior.

Apesar de conhecermos esta alternância que podemos quase dizer ‘topográfica’ dos ossos da face, a constatação das saliências ou das concavidades menos evidentes como as que surgem na fronte ou nas têmporas, só pode ser correctamente conseguida através de uma iluminação conveniente. Por conseguinte convém que se observe a cabeça através de pequenas rotações que permitam constatar através das sombras e reflexos o aparecimento gradual das grandes saliências até às mais subtis concavidades.

O conhecimento da anatomia pode ajudar a perceber o que se vê como a orientar o olhar no perscrutar do rosto. Paul Richer na sua obra *Introduction a l'Étude de La Figure Humaine*, adverte os artistas para o desnecessário estudo baseado na dissecação: «O espectáculo da morte é repugnante e amorfo e não oferece nada àqueles que procuram comunicar a vida.» De facto para este autor a verdadeira anatomia plástica só pode ser estudada a partir do vivo. Por isso o estudo das formas exteriores deve ser empreendido tomando o corpo tanto em repouso como em movimento para melhor se evidenciarem os diversos elementos⁴⁴. Por conseguinte, quando a observação nos permite aproximar como variar ligeiramente o ponto de vista aumenta as possibilidades de conhecer a complexidade da forma da cabeça e das suas infinitas variações. Mas é da presença do modelo que nos confrontamos com a variação das formas da cabeça mais características do indivíduo. E este confronto não é mais do que um conferir dos dados atrás apresentados, daí que a importância do seu conhecimento se manifeste particularmente no retrato do natural.

¹ *Encyclopédie Méthodique*, 1791, vol. II, p. 209.

² *Idem*.

³ Encontramos em grande parte da literatura sobre arte a incontornável designação e explicação dos diversos elementos que constituem a cabeça, como o primeiro passo para a desenhar. Por exemplo, num simples manual de desenho como o *Cours Méthodique du Dessin et de la Peinture*, de Louis Delaistre, de 1842, o autor na secção I, *Anatomie Pittoresque et Descriptive du Corps Humain*, escreve o seguinte: «Les parties qui, à l'extérieur, constituent le corps humain, sont tellement connues, que nous avons jugé seulement nécessaire de les nommer, sans renvoyer à aucune planche. La figure humaine se divise, ainsi qu'il va être dit en notre anatomie, en tête, tronc et extrémités ou membres supérieurs et inférieurs. La tête comprend: le vertex ou sommet, situé à sa région supérieure, le front à sa région antérieure et supérieure, les tempes aux régions latérales; l'occiput à sa région postérieure. Elle comprend aussi les sourcils, les yeux et les paupières; le nez (la petite rainure située au-dessous du nez se nomme gouttière nasale),

l'extrémité inférieure bout du nez, les parties latérales et inférieures ailes du nez, les ouvertures servant à la respiration, narines. Elle comprend également la *bouche* et les *lèvres*; le menton, dont la partie inférieure se nomme symphyse, puis les *joues*; et enfin, l'*oreille*, les *cheveux* et les *cils*, dont nous donnerons la description à la fin de cette seconde partie.» p. 151.

⁴ Cfr., Ritto, Isabel, *Antropometria, medidas dos Ângulos e Inclinações do Perfil de uma População Portuguesa e Comparação com Alguns Cânones Artísticos*, 2001, p. 263.

⁵ Cfr., Farkas, Leslie, *Anthropometry of the Attractive North American Caucasian Face*, in Farkas, Leslie, *Anthropometry of the Head and Face*, 1994.

⁶ Falamos da direcção dos raios de luz mais convencional e aconselhada que afastando-se ilumina de cima para baixo e da esquerda para a direita. Deste modo «La altura de ésta será de modo que todos los cuerpos produzcan sombras iguales á la altura de ellos.» Rejon, Dom Diego Antonio, *El tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci, y los Tres Libros que sobre el Mismo Arte Escribió Leon Bautista Alberti*, 1998, p.12.

⁷ Holanda, Francisco de, *Do Tirar Polo Natural*, 1984, p. 23.

⁸ Esta expressão tornou-se num termo do desenho ao ser usada ao longo do tempo por diversos autores como testemunha a definição dada no *Diccionario d'Escultura* de Joaquim Machado de Castro do seguinte modo: «Quer dizer, que os do artista devem estar tão ensaiados nas proporções e configurações, que apenas observar sua obra (e mesmo ao tempo de executalla) vá conhecendo igualmente se nella se acha o devido equilíbrio; se as partes entre si contém a devida symmetria. Por cuja causa (acrescenta Watelet a esta sentença do famoso Buonarroti) que esta vista, ou observação deve emanar do entendimento instruído.» p. 27 Ela define bem a natureza das operações do desenho à vista. Como o compasso não está na mão mas sim na mente do artista significa que este precisa de possuir conhecimentos que o permitam aplicar com justeza critérios de análise e de correcção.

⁹ Cfr., *infra*, Segunda Parte, Capítulo I.

¹⁰ Com o título completo, *Anatomie des Formes du Corps Humain a l'Usage des Peintres et des Sculpteurs*, escrito pelo Doctor Julien Fau, foi publicada em Paris, em 1865.

¹¹ Segundo J. Fau, o osso frontal devia ser incluído na parte relativa ao crânio, porém para não complicar inutilmente o estudo, considera-se como sendo uma porção do domínio do rosto. Cfr., Fau, Julien, *op., cit.*, 1865, p. 170.

¹² Louis Delaistre explica que: «Le *frontal*, ainsi nommé du mot grec *φροντις* (*frontis*), qui signifie *pensée*, parce que le front en est regardé comme le siège,...» Delaistre, Louis, *op., cit.*, 1842, p. 151.

¹³ *Idem*, p. 152.

¹⁴ Julien Fau escreve que: «Tantôt il est saillant ou bombé, tantôt il forme une surface plane et large terminée abruptement au niveau de la racine du nez ; d'autres fois, on remarque des impressions digitales et des éminences variables, ou bien encore, sa partie supérieure est déprimée et fuit en arrière. Quelque individus ont le front bas et étroit, tandis que chez d'autres, il a de larges proportions.» Fau, Julien, *op., cit.*, 1865, p.171.

¹⁵ Esta cova localizada ou cavidade a separar a testa das arcadas orbitais e supraciliares pode ser muito acentuada ou praticamente não existir. Mas Delaistre observa que «...la grandeur, augmentant prodigieusement avec l'âge, porte en avant cette partie, et donne à la ligne faciale des vieillards et même des adultes une tout autre physionomie qu'à celle des adolescents et surtout des enfants.» Delaistre, Louis, *op., cit.*, 1842, p.152.

¹⁶ Segundo Delaistre este termo tem dois significados, «...tempe et temps: dans la première acception, parce qu'il forme cette partie de la tête ; dans la seconde, parce que c'est sur lui que le temps commence à imprimer les premières rides.» Delaistre, Louis, *op. cit.* 1842, p.153.

¹⁷ Estes termos são usados para descrever as sobranceiras de um modo sucinto nas diversas obras de anatomia para artistas. Por exemplo, Mathias Duval na sua obra *Précis d'Anatomie a l'Usage des Artistes*, publicada em 1881, descreve o sobrolho do seguinte modo, «...on distingue une partie interne (vers l'axe médian de la face) plus large et dite *tête* du sourcil, et une partie externe, dite *queue* du sourcil, qui va en s'amincissant.» p. 304.

¹⁸ O termo *Joue* aparece definido no *Dictionnaire Universel* de Furetiere, de 1690, como: «Partie du vifage qui s'étend des deux cotés du nez jusqu'aux oreilles, & depuis les temples jusqu'au menton. Les Medecins divisent la *jouë* en deux parties, & appellent la *pomme*, ou le pommeau, la fup on veuteriure qui eft un peu élevée en boffette entre le nez & l'oreille au deffous des yeux, & qui eft le fiege de la pudeur, parce qu'elle rougit, & ils appellent *bouffe*, & en Latin *Bucca*, la partie inferieure qui eft plus lafche, qu'on enfle de vent quand on veut: c'eft la *jouë* proprement dire.»

¹⁹ Delaistre, Louis, *op. cit.*, 1842, p. 155.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Idem*.

²² Fau, Julien, *op., cit.*, 1865, p. 178.

²³ Fritz Lange lembra em *El Lenguaje del Rostro*, de 1942, como a forma superior da cabeça, inicialmente em bico, evoluiu para a forma actual arredondada e achatada: « en su origen, este órgano ofrecía un extremo superior anguloso, en punta, tal como subsiste todavía en el caballo y en el perro. Esta ‘punta’ ha ido enrollándose y descendiendo de manera progresiva, hasta quedar reducida a un pequeño nódulo que pervive aún en el borde superior del pabellón como um deplorable testimonio de su antita magnificencia. Darwin fue el primero en reconocer en este pequeño nódulo el rudimento de la primitiva punta de la oreja que recibió en honor a él la denominación de ‘tubérculo de Darwin’.» p. 96.

²⁴ A designação deste espaço, compreendido entre o nariz e a boca é de um modo geral omissa nos tratados anatómicos. Julien Fau designa-o por *gouttière* ou seja gouteira em associação a uma saliência em forma de meia cana.

²⁵ Esta obra foi publicada em 1867 com o título completo, *Grammaire des Arts du Dessin, Architecture, Sculpture, Peinture*.

²⁶ No capítulo desta obra intitulado *De La Figure humaine*, este autor faz a seguinte observação que julgamos muito curiosa: «Le corps del’homme, debout sur le sol, est le prolongement d’un rayon du globe, perpendiculaire à l’horizon. L’axe de son corps, parti du centre de la terre, va rejoindre les cieux. Cette ligne verticale, qui est l’axe, divise le corps de l’homme en deux parties parfaitement symétriques. Passant à égale distance des organes doubles et au milieu des organes simples, elle montre, dans la largeur, une admirable pondération. Deux yeux reçoivent l’impression de la lumière; deux oreilles perçoivent les sons, deux narines s’ouvrent aux odeurs, et si une membrane unique est affectée aux saveurs, elle est manifestement divisée en deux segments pareils par une ligne médiane.» Blanc, Charles, *op., cit.*, 1867, p. 27.

²⁷ Fritz Lange observa que: «En un número elevado de casos no se observan estas formaciones muy nítidamente. Muchos lactantes presentan la totalidad del párpado invadida por la eminencia infraciliar repleta de grasa, y sólo más tarde aparece el surco palpebral superior gracias a la acción del creciente y continuo parpadeo. Al principio corre este curco distanciado apenas unos pocos milímetros del borde palpebral libre, pero después retrocede a medida que la grasa va siendo rechazada por los movimientos del párpado. Al llegar la edad senil se reduce la grasa de la eminencia infraciliar y, en consecuencia, se dibuja muy nítidamente la porción cartilaginosa del párpado, mientras que, por el contrario, la eminencia infraciliar de desdibuja a medida desaparece la grasa.» Lange, Fritz, *op., cit.*, 1942, pp. 109-110.

²⁸ *Idem*, pp. 171-190.

²⁹ Esta questão constitui importância suficiente para que Lange lhe dedique um capítulo inteiro. A proeminência dos olhos em relação aos restantes elementos ou em relação à face é considerada em função do enraizamento do olho na cavidade orbital. Aliás, o título desse capítulo, *Posición del Globo Ocular en la Cavidad Orbitaria*, é bastante elucidativo. O autor apresenta os elementos que compõem todo esse espaço compreendido entre o globo ocular e as paredes ósseas e indica aquilo que possui mais importância plástica. O grau de superficialidade do olho pode depender também da maior ou menor quantidade de tecido adiposo acumulado entre o globo e as paredes ósseas, assim como da quantidade de gordura denominada de gordura de apoio que se situa por detrás do globo ocular, ou seja entre a metade posterior deste e a porção anterior dos ossos da órbita. Para além destas massas adiposas Lange considera também que a gordura que denomina de cobertura, acumulada nas pálpebras, nomeadamente na inferior influi igualmente na forma do olho segundo o grau de superficialidade deste. *Cfr.*, Lange, Fritz, *op. cit.*, 1942, pp. 160-164.

³⁰ Lange considera este agrupar como uma «...clasificación conveniente no solo en beneficio de la fisiognómica, sino también en el de la arqueología, la historia del arte y, sobre todo, en el estudio de las razas.» Lange, Fritz, *op., cit.*, 1942, p. 174.

³¹ *Idem*, p. 174.

³² Lange justifica assim esta designação: «Esta eminencia infraciliar, como un trozo de melocotón delicado y vaporoso, recubre al párpado superior describiendo una curva uniforme. De ahí su nombre de párpado en melocotón.» Lange, Fritz, *op., cit.*, 1942, p. 174.

³³ Na distinção destas distâncias o autor determina em parte o tipo de pálpebra através de uma relação proporcional com o tamanho da íris. Consciente da grande margem de erro que as suas medidas apresentam Lange escreve o seguinte: «El párpado en melocotón es el que presenta una mayor distancia que alcanza, por lo general, la medida equivalente a dos veces el diámetro del iris. En el párpado en maza es más reducida, alcanzando por lo regular un diámetro y medio; en el ojo tarsal aumenta y mide entre uno y medio a dos diámetros.» Lange, Fritz, *op., cit.*, 1942, p. 187.

³⁴ *Idem*, p. 190.

³⁵ Estas pregas ou sulcos, que separam o olho da região da maçã do rosto existem frequentemente, como Lange explica, pelo facto da pele da pálpebra ser muito mais frouxa, menos tensa ou móvel do que a pele da maçã do rosto que está fixa solidamente ao osso. *Cfr.*, Lange, Fritz, *op. cit.* 1942, p. 191.

³⁶ No *Diccionario d'Escultura, Diccionario Arrasado, ou Filosófico d'Alguns Termos Technicos Pertencentes à Bella Arte da Escultura*, de Joaquim Machado de Castro, ao olho e em particular à esclerótica é associada a palavra 'bogalho', p. 51.

³⁷ Delaistre, Louis, *op. cit.* 1842, p. 256.

³⁸ *Idem*, p. 261.

³⁹ A cor dos olhos nem sempre depende da íris. Pernety na sua obra *La Connaissance de l'Homme*, escreve no capítulo *De la couleur des yeux*, que: «Le globe del'oeil eft varie de trois couleurs; la prunelle eft noire ou paroît telle; l'iris eft d'une couleur dans l'un, & d'une autre couleur dans l'autre; le refte du globe eft ordinairement blanc.» Neste capítulo o autor faz um breve resumo de algumas teorias sobre as cores dos olhos desde Aristóteles e Galeno acompanhado das habituais conjunturas sobre o carácter que cada cor determina. Contudo entre estas considerações encontram-se algumas observações que nos preparam para melhor entender a estabilidade da cor, do brilho e do negro de todo o conjunto. Por exemplo: «L'iris de l'oeil produit l'effet du tube noirci; l'image des objets paffe par l'ouverture de la prunelle, & fe porte au fond de l'oeil; l'iris intercepte, pour ainfi dire, les rayons lumineux, ou en émouffe le trop grand éclat. C'eft la raifon fans doute pour laquelle on prétend que les yeux noires font moins tendres, & voient mieux que les yeux pers, toutes chofes d'ailleurs égales. Nous n'entendons cependant pas par la couleur noire de l'iris de l'oeil, un noir proprement dit, même tel que celui de la prunelle, mais un fauve brun-obfcure. » p. 120.

⁴⁰ Delaistre, Louis, *op. cit.* 1842, p. 257.

⁴¹ Assim escreve que: «Ojos de nevattilla: ojos que dan expresión de alegría y buen humor, igual que la emoción que despierta este pajarillo cuando se le contempla libre. Ojos de nenúfar: notables por la calma reposada de sus párpados caídos. Ojos de ciprino: expresión de movilidad e inquietud como la que estos pececillos demuestran. Ojos de pétalo de loto: expresión de calma propia de los dioses; como la que estas flores acuáticas ajenas a cualquier perturbación.» Climent, Carlos Plasencia, *El Rostro Humano*, 1993, pp. 236-237.

⁴² Na obra citada de J. Fau a descrição das formas inclui um capítulo intitulado «*Formes Particulières aux Différents Âges e au Sexe Féminin*» e outro dedicado às variações segundo os movimentos, denominado «*Changements de Formes Produits par les Mouvements de la Tête*». A obra de Fritz Lange, por sua vez inclui imensas observações sobre as características dos rostos ao longo da vida, como o capítulo *El Párpado de los Viejos*, e outras transformações que podem ocorrer devido a determinados hábitos ou acidentes como é exemplo a boca de chupeta.

⁴³ Duval, Mathias, *Précis d'Anatomie à l'Usage des Artistes*, 1881, p. 173.

⁴⁴ Paul Richer na sua obra *Introduction à l'Étude de La Figure Humaine*, escreve a propósito do estudo da anatomia plástica ou anatomia aplicada às Belas-Artes que depois de se estudar o esqueleto e os músculos: «La seconde partie est entièrement consacrée à l'étude des formes extérieures. Elle est en somme le principal objet de l'ouvrage dont la partie anatomique n'est que la préparation. Elle doit comprendre la description des différentes parties du corps au repos, dans l'immobilité de l'attitude choisie pour l'étude, puis indiquer les modifications qui surviennent dans leurs formes extérieures à la suite des divers mouvements de chacun des segments du corps.» p. 90.

Capítulo III

A Geometria da Cabeça Humana

Depois de termos apresentado a designação dos pontos que consideramos serem essenciais para a orientação do olhar do desenhador através da superfície da cabeça, podemos agora procurar definir uma estrutura geométrica que envolve, secciona e agrupa a cabeça na sua totalidade ou em partes. Para entender a forma que o todo apresenta e na qual se dispõem os diversos elementos que compõem a cabeça, procuramos então definir o tipo de orientação geométrica que vulgarmente acompanha o retrato.

Encontramos o raciocínio do desenhador que podemos considerar como o mais comum ou o mais utilizado nos primeiros traços da construção da cabeça¹. Falamos em particular do esquisso ou *croqui* da cabeça, o primeiro pensamento da postura de uma figura para uma composição. Mas falamos também da dedução lógica de aplicação de conceitos geométricos a um desenho graficamente mais desenvolvido ou detalhado. Por outro lado, a associação da cabeça a determinada figura plana é um elemento fundamental para o retrato que permite descobrir o tipo de geometria que envolve a cabeça a desenhar. Estão também envolvidos conceitos geométricos nos momentos como a apreciação do ângulo formado por duas linhas de contorno, a avaliação do arco de convexidade ou de concavidade, a determinação do grau de inclinação e dos pontos de flexão e de inflexão de uma linha de contorno.

Falamos num entendimento gráfico que recorre previamente a conceitos geométricos para traduzir conceitos empíricos ou apreendidos. Kant explica na *Crítica da Razão Pura*, no capítulo *Do Esquematismo dos Conceitos Puros do Entendimento*, como o esquema ou *schema* é imaginado, apesar de ser um produto transcendental da imaginação, enquanto imagem de um conceito². Os conceitos possuem condições formais de sensibilidade que contêm a condição geral que é aplicada ao objecto. A esta condição formal, explica Kant, dá-se o nome de esquema, e o esquematismo é o nome que se dá ao processo que opera com esquemas. O conceito de cabeça, significa uma regra com a qual e segundo a nossa imaginação, traçamos de uma maneira geral a figura de uma cabeça humana sem nos referirmos a uma cabeça em particular³. Este esquematismo do nosso entendimento, explica Kant, «é uma arte oculta nas profundezas

da alma humana, cujo segredo de funcionamento dificilmente poderemos alguma vez arrancar à natureza e pôr a descoberto perante os nossos olhos.»⁴ Mas a nós basta compreender que o esquema é um produto da imaginação pelo qual as imagens são possíveis, no entanto, as imagens estão ligadas a conceitos através de esquemas com os quais não são completamente adequadas.

- a cabeça como uma superfície oval

Quando pensamos a forma da cabeça não é difícil tentar resumi-la a uma superfície ovóide, assim como resumimos o pescoço a um cilindro ou a uma superfície cónica truncada. «A cabeça, [afirma Watelet] é considerada na sua totalidade pelos pintores como devendo ser oval.»⁵ De facto, como é demonstrado em inúmeros desenhos e esquemas de construção da cabeça, o seu volume geral aproxima-se de uma ovóide, por cujo desenho passa muitas vezes o primeiro traço do retrato. Aqui o conceito de ovalidade com que a cabeça humana possui homogeneidade⁶, leva-nos a uma figura que *a priori* não se cinge a nenhuma cabeça em concreto pois é apenas um esquema.

Para além da oval alguns autores também consideram que a cabeça é um pouco esférica⁷ chegando mesmo a afirmar que «tem sempre uma forma esferoidal segundo qualquer ponto de vista.»⁸ Não só no início do desenho, seja ele um esboço ou não, como na forma geral que no final a cabeça pode adquirir, existe uma procura ou propensão que a submete à oval⁹. A utilização da oval na construção da cabeça humana aparece um pouco por todo o lado. Para além de ser comum associar a oval perfeita a uma cabeça nobre, espiritual e agradável ou a considerar que: «a beleza do conjunto depende do arredondado da cabeça, da regularidade da oval...»¹⁰, a oval tende a ser definitivamente associada à própria ideia de harmonia da cabeça. No caso de se alargar ou estreitar uma das partes da cabeça a oval não deve sofrer nenhuma alteração para que essa harmonia não seja abalada¹¹. Perante qualquer ponto de vista, mesmo no de perfil, a oval continua a submeter a forma geral da cabeça¹². Esta associação é considerada, durante um grande período da nossa história, como veremos, como o verdadeiro modo de chegar à ideia de perfeição e de beleza.

Encontramos o recurso à oval não só em desenhos como também nos métodos difundidos na literatura da especialidade¹³. Nos esquemas de construção divulgados pelos tratados e manuais como o *Nouveau Manuel Complet du Dessinateur* de Bouteau¹⁴ são propostos métodos baseados nessa figura que constantemente é

associada à forma da cabeça (fig. 9). Estes métodos de construção aparecem muitas vezes a partir de uma introdução muito geral ou básica de princípios geométricos. Por exemplo, nos *Principes du Dessin, ou Méthode Courte & Facile pour Apprendre cet Art en peu de Temps*, de Lairesse¹⁵, defende-se que o estudioso do desenho tem em primeiro lugar que saber dominar as noções de perpendicularidade e paralelismo, e de conhecer os simples processos geométricos de divisão da recta para ficar apto a dominar certos traçados e em particular o da oval¹⁶. Assim, e depois de estudar a anatomia e a proporção da cabeça, para desenhar uma cabeça submete-se o seu desenho a uma estrutura geométrica previamente construída que é na maioria dos casos uma oval. Pois estes processos de pendor mais prático têm como objectivo permitir a qualquer artista que, seguindo uma metodologia, consiga desenhar uma cabeça ou uma figura humana sem ter de recorrer necessariamente a um modelo. Ou por outras palavras, sem se envolver no confrontar com o desenho do natural. No entanto, é deste confronto que nasce o desenho de retrato de que aqui falamos, e por isso a proposta destes processos construtivos não são à partida directamente envolvidos, apesar do retrato começar muitas vezes pelo traçado de uma oval ao qual se sucedem outras geometrias adequadas aos diversos elementos do rosto¹⁷.

Podemos considerar que existe um primeiro traçado que tenta com rapidez fazer a síntese geral da cabeça para posteriormente se avançar na colocação dos diversos elementos correctamente orientados e proporcionados. Depois com o desenvolvimento gráfico esse traçado inicial tende a desaparecer. No entanto, existem desenhos que por serem esboços, ou por terem ficado inacabados mostram esse primeiro traçado. Como exemplo da construção de cabeças que utiliza a superfície oval e os planos médios horizontal e vertical, escolhemos alguns desenhos de Vieira Portuense que serviram de estudo para um dos seus retratos (fig. 10).

O primeiro desenho é dado numa folha com cinco esboços de figuras que são estudos para dois ou talvez quatro futuros retratos pintados. Dois dos esboços pertencem claramente ao mesmo indivíduo e denotam a procura da pose mais adequada para a personagem cuja identidade é hoje desconhecida. Aqui a cabeça é resolvida com poucos traços bastando a caracterização dada pela oval e pelos planos médios. A conjugação destes elementos é suficiente para orientar no espaço a cabeça e permitir de seguida a colocação dos olhos, do nariz e da boca. Estes elementos aparecem por simples sugestão, típica do desenho que é um esboço, de várias zonas de sombra relativas à cavidade orbicular, à base do nariz, ao lábio superior e à porção inferior do orbicular

labial limitada pela cova do sulco mento-labial. Note-se que a colocação dos planos médios, nomeadamente o vertical, é desde logo suficiente para percebermos onde está a atenção da cabeça sem que haja necessidade de colocar mais elementos. O outro desenho remete-nos provavelmente para o mesmo personagem e testemunha a procura de outra solução para a pose. Neste caso a figura apresenta-se mais de frente, está em pé e com o braço apoiado num plinto. Em ambos os registos é utilizado o mesmo processo de construção. Uma construção assente na oval sobre a qual são colocados os planos e depois os elementos do rosto¹⁸.

- figuras planas

A construção da cabeça recorre a formas ou a padrões geométricos específicos, como testemunham inúmeros exemplos da história do desenho, desde o simples esboço até ao desenho mais elaborado, sem excluir o desenho subentendido na configuração de figuras pintadas. Esse processo procura contornar o problema que uma forma complexa como a cabeça coloca em termos de percepção e construção. A facilidade com que a directa aplicação de simples figuras geométricas se faz à construção da cabeça, constitui graficamente uma boa oportunidade de síntese.

Em certos casos este enquadramento geométrico surge como resposta a questões de carácter religioso ou hermético, como pode também não passar de uma simples solução de construção gráfica que evita o recurso ao desenho do natural. Noutros casos a aproximação da forma da cabeça a uma figura plana é um passo fundamental para a descoberta fisionómica.

Nas soluções de carácter mais religioso ou hermético os exemplos que podemos citar, de entre os mais notáveis pela sua singularidade, aparecem na arte bizantina segundo as teorias expostas no *Guide de la Peinture du Mont Athos* e na idade média segundo as propostas de Villard de Honnecourt¹⁹ (fig. 11). Estas propostas derivam de teorias de proporção que se ajustam a esquemas de construção planimétricos. Por exemplo, segundo as proporções descritas no *Guide de la Peinture du Mont Athos*²⁰, é apresentada uma medida que coincide com o comprimento do nariz e que serve de módulo para determinar geometricamente as dimensões da cabeça. Assim, as suas diversas partes ficam sujeitas a uma construção baseada em três círculos concêntricos que tomam como centro o *nasion*. Com este esquema, conhecido por *O esquema*

bizantino dos três círculos, conseguimos determinar a configuração da cabeça como que encaixada numa quadrícula que é, neste caso, uma malha concêntrica. Esta esquematização planimétrica estende-se não só às cabeças vistas de frente como às de três quartos e até às de perfil²¹.

Enquanto que o cânone bizantino encontra na medição uma razão matemática que lhe serve de apoio, na idade média aparece um verdadeiro método expedito de desenho através das ideias expostas no livro designado por *Art de Pourtraicture* de Villard de Honnecourt. Este método pretende alcançar outras formas para além da cabeça, tais como o corpo humano e o de certos animais. O processo implica que os contornos exteriores da forma e dos seus diversos elementos sejam orientados por uma malha geométrica que pode ser um círculo, um quadrado, uma estrela pentagrama ou um simples triângulo. A aplicação destas figuras geométricas planas não obedece a um único esquema rígido. Segundo os exemplos cabe ao artista escolher um esquema para a partir dele enquadrar os contornos da cabeça e dos seus elementos. De facto, não existe a preocupação de determinar uma proporção ou seguir a estrutura interna do corpo, mas sim de dar ‘linhas de guia’ que nem sempre coincidem com as dimensões do corpo mas que contudo, podem indicar a direcção segundo a qual os membros se podem mover²².

A forma da cabeça permite que esta seja integrada a grosso modo num paralelepípedo de base rectangular. Se considerarmos a cabeça segundo o seu alçado frontal ou da sua vista de frente, constatamos que ela se circunscreve numa forma plana que se aproxima do rectângulo (fig. 12). Esta possibilidade é bem visível nos diversos estudos de perspectiva sobre a cabeça que procuram determinar processos de a construir em escorço ou a três quartos a partir das suas vistas de frente ou de perfil e utilizando a interpretação do método das paralelas ou do método da transferência²³. Com um espírito diametralmente oposto e perante a construção de um retrato, a avaliação fisionómica estende a associação da cabeça vista de frente a outras figuras tais como, o losango, o triângulo, o quadrado e o círculo²⁴. De facto, a cabeça pode assumir muitas formas, ter um estreito queixo uma grande testa ou uma grande mandíbula mas, se exceptuarmos a massa do cabelo e barba e tivermos em consideração o índice mais comum, toda a cabeça tende a ser integrável num rectângulo quando vista de frente. É um rectângulo que tem os seus lados mais pequenos tangentes ao *vertex* e ao *menton*. Os outros dois lados verticais do rectângulo são tangentes aos pontos de largura máxima do crânio que se encontram nos ossos temporais e parietais.

Se consideramos a cabeça vista de perfil, ou segundo o seu alçado lateral, constatamos que assim deixa de se integrar num rectângulo para se aproximar claramente do quadrado. Se exceptuarmos o volume do cabelo é fácil visualizar os lados do quadrado. O lado superior é tangente ao *vertex* e o inferior tangente ao *menton*. O lado correspondente à face anterior pode considerar todo o nariz ou só a sua estrutura óssea. O lado do quadrado correspondente à face posterior da cabeça é tangente à parte posterior do crânio ou seja ao osso occipital.

As vistas superiores e inferiores da cabeça, ou a planta e o alçado inferior, têm obviamente uma forma rectangular. Apesar de serem pouco usadas no âmbito do retrato, são muito importantes para tomarmos consciência da forma geral da cabeça e de como esta e em particular o rosto, são superfícies curvas que tendem para o cilíndrico. Neste sentido o desenho de escorço da cabeça pode revelar-se um óptimo exercício de estudo. Não serve só para percebermos melhor como pequenos pormenores se articulam, como por exemplo, as pálpebras parecem tornar-se mais salientes em relação aos olhos, como o lábio superior parece sobressair mais em relação ao inferior, mas também e sobretudo para percebermos o jogo entre os grandes volumes da cabeça, que tendem para o curvo, redondo ou cilíndrico. De facto, existem ossos cuja forma passa mais despercebida através dos pontos de vista convencionais do que quando os vemos de outra perspectiva. Por exemplo, o zigomático torna-se um osso evidente e assume a sua horizontalidade quando é visto de cima, enquanto que o malar ou maxilar superior assume mais a verticalidade, enquanto nas outras vistas, nomeadamente na vista frontal, estes dois ossos tendem a confundir-se.

Como dissemos a superfície ovóide, o paralelepípedo, o rectângulo e o quadrado são as geometrias que vulgarmente envolvem ou simplificam a cabeça em termos gerais. A abordagem de outros elementos ou de certas zonas do rosto também é passível de se sujeitar a conceitos geométricos simples. Neste sentido a análise da estrutura da cabeça recorre, como o estudo das suas proporções, para além das linhas verticais e horizontais resultantes do quadrado ou rectângulo, a planos horizontais definidos pelos elementos da cabeça.

- os planos que dividem a cabeça

O estudo das proporções da cabeça obriga à aplicação de processos geométricos que circunscrevem e dividem a cabeça, o rosto, as zonas do rosto, e os diversos

elementos da cabeça. Como vimos esta pode ser simplificada numa superfície ovóide se a considerarmos segundo a natureza do seu volume e circunscrita em formas quadradas ou rectangulares se a considerarmos do ponto de vista bidimensional. Porém, quando queremos estudar a posição relativa entre os diversos elementos, temos que recorrer a planos que coincidem com os pontos considerados. Portanto em termos de construção como em termos de estudo das proporções, estes planos ou linhas são definidos pelos diversos pontos da cabeça e muitos coincidem, como veremos, com os traçados das teorias da proporção. Os estudos sobre a proporção da cabeça de Albrecht Dürer expostos no *Da Simmetria de i Corpi humani* baseiam-se em grande parte na inserção da vista frontal e de perfil da cabeça em quadrados e rectângulos nos quais introduz divisões provocadas por vários planos horizontais que constituem uma base fundamental para toda a teoria da proporção. É exactamente neste desenho de Dürer que podemos enumerar os planos que subdividem a cabeça (fig. 13).

De todos estes planos existem dois que são os principais. De facto, a importância destes planos leva Charles Rochet, no seu *Traité d'Anatomie*, a considerá-los como as primeiras leis para o estudo da geometria da cabeça²⁵. Assim o plano vertical que corresponde à primeira lei, *A linha Mediana Longitudinal*, divide a cabeça em duas partes iguais mas simétricas. A segunda lei, *A Linha de Separação Transversal*, corresponde ao plano horizontal e divide a cabeça em duas metades que tendem a ser iguais. Começamos por considerar o plano vertical que coincide com o eixo médio vertical. Este plano divide a cabeça em duas partes e torna-se importante para definir a inclinação da cabeça, assim como para gerir a simetria no caso de cabeças dadas em posição frontal. No caso da cabeça se apresentar a três quartos este plano pode ser solicitado para dividir a parte mais visível da que está escondida e esclarecer-nos sobre o grau da sua rotação. O plano vertical costuma ser acompanhado aquando a sua determinação com um plano horizontal que divide a cabeça pela sua metade. Normalmente este plano pode coincidir com os olhos mas também é comum ser definido pela altura da chanfradura frontal²⁶. O plano vertical em conjunto com o plano horizontal médio aparecem muitas vezes traçados segundo duas linhas que acompanham a superfície cilíndrica ou ovóide na sua curvatura e consequentemente deixam de aparecer como duas linhas rectas.

A esta estruturação inicial do esboço podemos juntar outras divisões que são também determinadas pelos pontos notáveis da cabeça. Essas secções são efectuadas por planos horizontais perpendiculares ao eixo médio vertical definindo as alturas a que

os elementos do rosto se posicionam. A distância entre eles possui índices de medida normalmente matemáticos onde a igualdade se torna a principal fonte de comparação e de juízo. De facto, como veremos no próximo capítulo, todas estas divisões da face apresentam medidas que são equiparáveis entre si passíveis de serem alteradas de acordo com princípios preestabelecidos.

Assim o primeiro plano que surge é o mais alto da cabeça e que por isso é tangente ao *vertex* ou ao ápice do crânio. O segundo plano pode ser encontrado à altura do *trichion* ou das raízes do cabelo. O terceiro é directamente encontrado através dos pontos das arcadas supraciliares, designados por *superciliare*, ou pela faixa que coincide com a zona ocupada pelas sobrancelhas.

A porção da face relativa aos olhos é passível de ser seccionada por diversos planos. O mais importante de todos coincide com as pupilas dos olhos e determina sensivelmente a meia altura da cabeça. No entanto, também podemos passar planos pelos *palpebrale superius* como pelos *palpebrale inferius*. As comissuras dos olhos e em particular as comissuras internas também podem definir um plano horizontal. E todos os pontos que podermos eleger nos olhos, em particular onde exista duplicidade, são todos passíveis de gerarem planos niveladores.

Pela base do nariz ou pelas assas das narinas também podemos marcar uma altura notável. Para além de possuir interesse em termos de perspectiva, a sua importância passa também pelo facto de à sua altura se encontrar o lobo das orelhas.

Na zona da boca podemos encontrar com interesse três planos. O plano principal é definido pelas comissuras da boca ou pelos *cheilion*. De entre os outros dois, temos o primeiro que é definido pelos pontos mais altos do lábio superior e que estão na continuidade da prega do *philtrum* designados por *crista philtri*, e o segundo pelo ponto mais baixo do lábio inferior, o *labiale inferius* em conjunto com a linha do bordo inferior do lábio inferior. A zona da boca termina com o plano que coincide com o sulco mento-labial.

O plano que se situa na base da cabeça passa pela extremidade do queixo ou pelo mento e com ele podemos determinar a altura da cabeça. Este plano pode tornar-se mais evidente em queixos que sejam mais quadrados ou facetados.

A esta divisão da cabeça, efectuada a partir de planos horizontais definidos pelos seus pontos notáveis, podemos ainda recorrer a outra análise que possa dar informação sobre o grau de inclinação dos planos e das linhas de contorno dos diversos elementos que compõem a cabeça e dela própria.

- os ângulos da cabeça

Acreditamos que o juízo que fazemos daquilo que observamos baseia-se por vezes na comparação ou no confronto de uma determinada linha ou plano da cabeça com um conceito geométrico. Por exemplo, a consciência que temos da inclinação de uma testa torna-se mais clara se medirmos o seu ângulo a partir de um plano vertical. Um outro exemplo que podemos dar aparece quando, num desenho de um rosto a três-quartos, queremos colocar correctamente a inclinação da linha que os olhos definem. Para isso aferimos o ângulo que ela faz com uma linha ou plano horizontal. Assim, enquanto a antropometria usa para o seu estudo processos de medição directa²⁷, ao artista que faz um retrato só resta a visualização de planos auxiliares tangentes ou secantes a determinados elementos da cabeça²⁸. A típica imagem do artista de braço esticado com o lápis entre o recto e o oblíquo para decifrar os ângulos ou os comprimentos tirados a partir desses planos virtuais, é um procedimento que acompanha esta ideia.

De facto podemos, a propósito da representação de uma cabeça, falar de ângulos sempre que no contorno se destaquem linhas que possam entre si ou em relação a uma vertical formar um ângulo passível de ser medido ou aferido pelo nosso olhar. Os ângulos detectam-se com maior nitidez quando a cabeça se encontra de perfil e é nesta posição que se torna premente a sua correcta aferição, pois é da correcção da inclinação dos elementos do rosto que o perfil depende. Podemos também afirmar que a análise do perfil é importante mesmo quando a cabeça não é desenhada de perfil. Tendo como exemplo o nariz de um retrato que está a ser desenhado de frente ou ligeiramente a três-quartos, o conhecimento da sua inclinação máxima dada pelo perfil pode contribuir não só para uma melhor resolução do dorso, que a três quartos nunca pode apresentar uma inclinação superior à que possui, como também para a resolução da volumetria da ponta do nariz. Queremos com isto dizer, que mesmo que a posição da cabeça não se encontre de perfil, novos ângulos se colocam à observação mesmo que surjam de condições circunstanciais, a sua análise tem sempre como referência os valores tirados de perfil, onde apresentam o seu maior ângulo.

Antes de falarmos dos ângulos do rosto propriamente ditos encontramos, nas pesquisas de Albrecht Dürer sobre a proporção, três tipos de perfil ou se quisermos três

tipos de ângulo geral do rosto. Ele atribui ao perfil da cabeça humana, assim como a moderna antropometria, três classes, o perfil côncavo ou ‘em prato’, o perfil convexo ou ‘em pássaro’ e o perfil direito ou normal. Sobre o direito, podemos dizer que os traços encontram-se dentro de uma certa verticalidade e as saliências são aferidas em relação a uma vertical assim como os pontos do perfil mais recuados. No perfil convexo as saliências tocam um arco de modo que o queixo e a testa recuam atirando o nariz para a frente. O perfil côncavo apresenta uma curvatura reentrante que deprime o nariz que se encontra recuado em relação à fronte e ao mento (fig. 14).

Com maior ou menor grau de consciência o primeiro juízo que fazemos do retratado baseia-se muitas vezes na apreensão da classe de perfil em que o seu rosto se insere. A compreensão do perfil pode também recorrer a coincidências geométricas mais específicas. Por exemplo, segundo Charles Rochet, a orelha é o centro de formação de todas as linhas do perfil que designa por linhas irradiantes ‘*lignes de rayonnement*’. Estas linhas irradiam de um centro o centro auditivo do orifício da orelha²⁹. A propósito dos limites do perfil o mesmo autor encontra *O Círculo Limitativo do Perfil*, através de um compasso que com centro no trágus e abertura no *vertex* une este ao mento passando pelos pontos da silhueta *profillaire*. Assim, distingue estes pontos como *Os Quatro Pontos Cardinais*, que são então, o *vertex*, o ‘*tournant du front*’, ou raiz do cabelo (*chevelu*), a ponta do nariz e a saliência do mento.

Em conjunto com a observação das classes de perfil podemos ainda submeter a sua análise, em termos gerais, a outro exame cuja base é lançada em finais do século XVIII por Pierre Camper. De facto, a abordagem da questão dos ângulos da cabeça humana remete-nos inevitavelmente para a teoria do ângulo facial exposta por Camper³⁰ (fig. 15). A importância deste ângulo na caracterização do tipo de perfil facial é extraordinária sobretudo quando se pretende estudar as diversas raças. Apesar deste ângulo não poder ser aferido com rigor a partir de pontos visíveis da cabeça, não perde interesse para o desenhador, pois é mais um aspecto que pode ser analisado contribuindo para caracterizar a estrutura da cabeça. No retrato de perfil as linhas que formam este ângulo podem ser visualizadas e até traçadas para orientação, pois salvaguardam a posição entre o queixo e o sobrolho não deixando que qualquer um deles avance ou recue demasiado em relação ao outro.

Para além do ângulo facial vamos apontar, em primeiro lugar, os elementos da cabeça passíveis de serem apreciados pela sua inclinação em relação a uma referência vertical e que fornecem os ângulos mais directos e vulgares. Seguidamente vamos procurar descrever os ângulos particulares que podemos encontrar nos diversos recantos do rosto e mostrar a sua utilidade no desenho tirado do natural. Por fim tentaremos indicar os ângulos mais gerais que se articulam entre as várias zonas do rosto. Sempre que for produtor fazemos referência aos valores ou índices mais habituais.

Considerando a vista de perfil e com a cabeça na habitual posição vertical, percorrendo o perfil de cima para baixo deparamos logo na testa com o primeiro elemento que pede atenção sobre o grau da sua inclinação, ou seja a inclinação da fronte. Assim pela testa confrontamos a inclinação da fronte e para melhor ajuizar podemos considerar que existem três valores para determinarmos o seu grau. Sabemos que a testa apresenta na sua maioria uma inclinação que acompanha a forma do crânio. No entanto, podem existir casos em que ela se apresenta perfeitamente vertical até ao *trichion*, ou em casos excepcionais apresenta mesmo um ângulo negativo, ou seja a inclinação é para fora ficando a zona das bossas frontais mais saliente do que a zona da chanfradura frontal. Se exceptuarmos estes casos podemos afirmar que a testa é vertical se o ângulo não ultrapassar os 10 graus, que apresenta uma inclinação intermediária se o ângulo estiver entre os 10 e os 30 graus e por fim podemos dizer que é recessiva se tiver um ângulo superior a 30 ou 40 graus ou seja se for muito inclinada (fig.16, 17 e 18).

Depois da testa surge o nariz e a inclinação do seu dorso que pode ser considerada em relação à vertical ou à inclinação da testa e neste caso a aferição faz-se mais por comparação de inclinações e não tanto pela visualização do ângulo. A base do nariz também é passível de ser entendida em termos de inclinação, uma vez que é definida pela linha que une o ponto *subnasale* até à base da ponta do nariz passando pelo bordo inferior do septo nasal. Esta linha pode variar segundo três posições, a horizontal a ascendente e a descendente (fig. 19). De facto, esta aferição pode ser reforçada se procurarmos o ângulo naso-labial formado pela base do nariz e o lábio superior. É um ângulo que nos esclarece sobre a forma da ponta do nariz segundo o seu valor. Assim, se este for superior a 90 graus é um ângulo obtuso, que implica uma ponta de nariz levantada e um nariz arrebitado. Se o ângulo for inferior a 90 graus é agudo e o nariz torna-se adunco ou ligeiramente encurvado. Se estiver perto dos 90 é um ângulo médio. No primeiro caso perante um desenho que adopte um ponto de vista frontal podemos esperar encontrar bastante visíveis os orifícios das narinas. Se o ângulo for

agudo então a ponta do nariz pode esconder esses orifícios. No caso do ângulo for médio ou normal podemos contar apenas com uma pequena porção dos orifícios visível.

Continuando a análise e descendo um pouco encontramos os elementos da base da cabeça que integram as derradeiras inclinações e que são a do lábio inferior e a inclinação do mento. A sistematização dos seus valores é complexa pois estes podem ser muito variáveis. No entanto podemos esperar que a inclinação da linha que une a ponta do lábio inferior ou do ponto *labiale inferius* com o sulco mento-labial ou *sublabial*, seja inclinada e descendente. Isto é o lábio deve situar-se num plano anterior ao do sulco mento-labial. Quanto ao mento a sua inclinação tende a ser ascendente onde a ponta do queixo se apresenta num plano anterior ao do sulco mento-labial. O ângulo formado entre estas duas inclinações designa-se de mento-labial (fig. 20).

O segundo conjunto de ângulos é constituído pelos mais particulares e que se encontram pelos três principais recantos do rosto. O da chanfradura frontal, o da base do nariz e lábio superior e o do lábio inferior e mento. Podemos aqui encontrar ângulos que podem servir de referência para a detecção das inclinações do perfil. São exemplo, o ângulo glabella-nasal medido entre os contornos da superfície anterior da fronte acima e abaixo da glabella. O ângulo naso-frontal tirado a partir do dorso do nariz e a superfície anterior da fronte abaixo da glabella. O ângulo nasal, formado pelas linhas que seguem a direcção geral do septo e do dorso nasais. E o ângulo mento-cervical formado entre a superfície anterior do mento e a superfície sob a mandíbula

O último conjunto de ângulos é constituído por inclinações que abarcam várias zonas do rosto e por isso consideramos gerais. Por exemplo a inclinação da linha geral do perfil é tirada a partir de uma linha que passa pela glabella e o *pogonion*, ou pelo *nasion* e a protuberância do mento. A inclinação do perfil facial superior é determinada a partir da linha que une a glabella ao *subnasale*. O rigor do valor destes ângulos não é significativo por isso a glabella pode ser substituída pelo *nasion* ou *subnasion*. Estes pontos, o *subnasion* e o *subnasale* são os mais posteriores ou recuados do perfil do nariz por isso são importantes para definirmos a inclinação geral do nariz. Mas estes pontos, em conjunto com o mento-labial, podem ser comparados entre si em relação a uma vertical a fim de se descobrir qual deles recua ou avança ou se mantém na vertical. Esta aferição é importante pois permite a correcta colocação do nariz e queixo nos planos da face. A inclinação do perfil inferior é determinada a partir da linha que une «o

subnasale ao *pogonion*. Ligação que permite perceber se estamos perante um queixo ou um maxilar inferior mais ou menos saliente. A inclinação do mento é determinada a partir do *sulabiale* até ao *pogonion*.

Como exemplos demonstrativos do exame baseado na inclinação das diversas partes da cabeça a fim de encontrar as suas características fisionómicas, são mais uma vez alguns dos desenhos de Dürer. Num desses desenhos de perfis de cabeças são usadas três linhas oblíquas para a detecção das inclinações de três elementos, a fronte, o nariz e a porção inferior do rosto. Para além do grau de inclinação parece ser indicado um evidente paralelismo entre os três elementos. Este perfil está enquadrado num quadrado e apresenta duas linhas horizontais onde uma define a altura do sobrolho e a outra a altura da base do nariz. Entre elas e o todo existe uma relação proporcional que estudaremos no próximo capítulo. No segundo desenho que aqui apresentamos aparecem duas linhas oblíquas paralelas definidas pela inclinação da fenda da boca vista de perfil e da base do nariz. Uma outra inclinação é determinada a partir dos pontos definidos pela glabella, pelo canto interno do sobrolho e pela pálpebra superior. À semelhança da cabeça a orelha encontra-se também enquadrada por uma figura plana rectangular (fig. 21 e 22).

Para além dos ângulos de inclinação a que submetamos a cabeça e as suas diversas partes, a horizontalidade e a obliquidade dos traços do rosto podem ser determinantes para a expressão do rosto como princípios orientadores do nosso olhar. Os três esquemas com que Humbert de Superville caracteriza o rosto humano na sua obra *Essai sur les Signes Inconditionnels de l'Art*³¹, são baseados como Charles Blanc explica na sua *Grammaire des Arts du Dessin*, na natureza da sua inclinação³². As linhas do rosto desses esquemas são tomadas em relação a um eixo vertical perpendicular ao horizonte. Se Blanc considera em relação à direcção horizontal a sua invariabilidade, já as linhas oblíquas dependem não tanto do grau de obliquidade mas sim da elevação ou declinação em relação ao plano vertical que divide o rosto em duas partes iguais³³. «Na cabeça humana em repouso, [segundo Blanc] isto é na sua posição normal, os órgãos duplos são dispostos segundo uma mesma linha, horizontalmente. Mas na sua disposição existem duas grandes variações que segundo a sua obliquidade podemos chamar de linhas expansivas ou convergentes.»³⁴ Existe então, no esquema de

base ou central onde as linhas horizontais prevalecem, a expressão de um rosto calmo. O esquema da esquerda, onde as linhas são expansivas, exprime um sentimento de contentamento e ao da direita, onde as linhas são convergentes, corresponde um sentimento de tristeza (fig. 23).

A estas imagens, como veremos a propósito da expressão do rosto, podemos ainda acrescentar outras ideias antes mesmo de introduzirmos novas linhas nos esquemas de Superville. Por enquanto interessa sublinhar que para a compreensão da fisionomia de um rosto estes esquemas reúnem à oval o conceito de horizontalidade e obliquidade convergente e expansiva.

Estes processos baseados em conceitos ou simples comparações geométricas envolvem todo o processo do desenho em termos de representação fisionómica e são também uma base fundamental para a análise fisiognomónica. A aplicação conveniente destes conceitos depende da mútua relação das partes e entre estas e o todo. Falamos de uma relação que antes de ser harmoniosa é sobretudo métrica e passível, como veremos de seguida, de ser regulada por regras que foram ao longo do tempo matéria do desenho.

¹ O baixo número deste tipo de desenho, que muitas vezes não passa de um primeiro pensamento, esboço ou *croqui*, ao ser considerado com um interesse limitado condicionou a sua resistência ao tempo. Rudel, Jean, *Technique du Dessin*, 1979, p. 24.

² Kant, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, 1994, p. 183.

³ Para explicar esta aplicação Kant recorre como exemplo ao conceito de cão que «...significa uma regra segundo a qual a minha imaginação pode traçar de maneira geral a figura de certo animal quadrúpede, sem ficar restringida a uma única figura particular, que a experiência me oferece ou também a qualquer imaginação possível que posso representar *in concreto*.» Kant, Immanuel, *op. cit.*, 1994, p. 183 (A 141).

⁴ *Idem*, p. 184 (A 141).

⁵ *Encyclopédie Méthodique*, Artigo sobre as *Proportions* de Watelet, 1791, p. 228.

⁶ Ou seja, «possui homogeneidade com o conceito geométrico puro de um círculo, o conceito empírico de prato, na medida em que o redondo, que no primeiro é pensado, se pode intuir neste último.» Kant, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, p. 181.

⁷ Blanc, Charles, na sua obra *Grammaire des Arts du Dessin*, de 1867, defende que «La forme de la tête humaine approche de la sphérique, qui est la forme par excellence.» p. 28.

⁸ Fau, J., *Anatomie des Formes du Corps Humain, à l'Usage des Peintres et des Sculpteurs*, Capítulo III, *Formes de la Tête*, 1865, p. 170.

⁹ *Cfr.*, *infra*, Segunda Parte, capítulo IV.

¹⁰ Bardon, Dandré, *Traité de Peinture suivi d'un Essai sur la Sculpture*, 1765, p. 55.

¹¹ Esta observação pertence ao escritor holandês Lambert Ten Kate (1674-1732) que apesar de ser conhecido como um importante gramático, formou uma considerável colecção de desenhos e deixou uma *Mémoire sur le Beau Idéal dans les Arts*, que foi publicada na tradução francesa do tratado de Richardson. *Cfr.*, L. H. Ten, *Discours Préliminaire sur le Beau Idéal des Peintres, Sculpteurs, & Poètes*, in Jonathan Richardson, *Traité de la Peinture, et de la Sculpture*, 1728, vol. III, p. lxiii.

¹² *Encyclopédie Méthodique*, Artigo sobre o perfil de Watelet, p. 225.

¹³ Este tipo de manual muito difundido e usado pelos artistas e nos ateliers, de modo tão intenso que poucos espécimes perduraram nas nossas bibliotecas, ajudava a construir uma figura ou uma cabeça sem recorrer necessariamente a um modelo. Estes processos que Sir Ernest Gombrich aborda no seu livro *Arte e Ilusão*, mostram como o recurso à oval era recorrente quando se tratava de desenhar uma cabeça. É o exemplo flagrante da adaptação dos *schemata* ao confronto entre o universal e o particular. Cfr., Gombrich, Ernest, *op., cit.*, 1995, pp. 167-184.

¹⁴ Boutereau, C., *Nouveau Manuel Complet du Dessinateur ou Traité Théorique et Pratique de l'Art du Dessin*, 1847.

¹⁵ Esta obra inserida no *Le Grand Livre des Peintres ou L'Art de la Peinture de Laïresse*, foi traduzida para português por Fr. José Mariano Velloso com o título *Princípios do Desenho Tirados do Grande Livro dos Pintores ou da Arte da Pintura*, em 1801.

¹⁶ Encontramos como exemplo desta estrutura de método a obra intitulada *L'Art de Dessiner* de Jean Cousin, que viveu no século XVI e a sua obra foi reconhecida e reeditada várias vezes nos séculos seguintes. Numa edição de 1821 lê-se no frontispício que o livro foi «aumentado com diversas figuras a partir do 'antigo' com as suas medidas, proporções; de uma descrição dos ossos e dos músculos do corpo humano; de seus nomes e de suas funções, e de uma instrução para aprender facilmente a desenhar.»

¹⁷ Charles Blanc, a propósito da geometria da cabeça refere que : « Sur sa partie antérieure est tracé l'ovale du visage, terminé par le triangle du nez, et entouré des parties radiées de la chevelure. La tête est, de plus, supportée par un cou qui a beaucoup moins de diamètre qu'elle, ce qui la détache du corps par une partie concave. Cette légère esquisse nous offre d'abord les cinq termes harmoniques de la génération élémentaire des formes. Les cheveux présentent la ligne ; le nez, le triangle ; la tête, la sphère ; le visage, l'ovale ; et le vide au-dessous du menton, la parabole. Le cou, qui, comme une colonne, supporte la tête, offre encore la forme harmonique très-agréable du cylindre, composé du cercle et du quadrilatère.» Blanc, Charles, *op., cit.*, 1867, p. 28.

¹⁸ A estes desenhos de Vieira Portuense poderíamos juntar outros que de entre as várias figuras chegam por vezes apenas a mostrar a oval e os planos médios. Como são exemplo os diversos desenhos executados para a pintura com o título, *Dona Filipa de Vilhena Arma Filhos Cavaleiros* de 1800-1801.

¹⁹ Falamos do livro de Villard de Honnecourt, conhecido por *Livre de Portraicture*. Cfr., Panofsky, Erwin, *Le Codex Huygens et la Théorie de l'Art de Léonard de Vinci*, 1996, p. 75.

²⁰ O *Guide de la Peinture du Mont Athos* que remonta à Idade Média, foi publicado em Paris, em 1845, por Adolphe-Napoléon Didron. É um manual de iconografia cristã, que não só compreende indicações técnicas muito precisas mas também de como tratar os diversos temas religiosos. Cfr., Didron, M., *Iconographie Chrétienne, Histoire de Dieu*, 1843, e Belting, Hans, *Image et Culte, Une histoire de l'Art avant l'Époque de l'Art*, 1998, pp. 30-31.

²¹ Panofsky, Erwin, *O Significado nas Artes Visuais*, 1989, pp. 58.

²² *Idem*, pp. 59-62.

²³ Dürer apresenta vários desenhos com cabeças construídas através destes métodos. Estes métodos utilizam várias vistas da cabeça, que podem incluir a própria planta ou vista superior, para a partir delas se construir a cabeça a três quartos ou em escorço, isto é vista ligeiramente de cima ou de baixo. Daniel Barbaro na sua obra, *La Pratica Della Perspectiva*, de 1540, recorre também a estes processos que utilizam várias vistas da cabeça.

²⁴ Estas análises geométricas da forma da cabeça são comuns nos diversos processos de análise fisionómica.

²⁵ Esta obra que tem como título completo, *Traité d'Anatomie d'Anthropologie et d'Ethnographie Appliquées aux Beaux-Arts*, foi publicada em Paris, em 1886. O autor inclui como complemento do estudo anatómico um *Abrégé de la Théorie des Lois Naturelles des Proportions chez l'Homme, la Femme l'Enfant*. O estudo começa pelas divisões mais comuns da cabeça. p. 92.

²⁶ A propósito deste plano Charles Rochet escreve: « Cette ligne coupe la tête en deux moitiés d'égale hauteur. C'est une ligne légèrement courbe, partant d'un côté, du trou de l'oreille et se rendant à l'autre oreille en passant par le milieu des yeux. Elle sert à mesurer la hauteur de la tête, du menton au vertex, et donne deux moitiés égales sur toute tête belle et bien équilibrée, du crâne comme de la face. Cette séparation correspond à la limite intérieure du cerveau et à son isolement de la partie faciale.» Rochet, Charles, *op., cit.*, 1886, p. 92.

²⁷ Cfr., Ritto, Isabel, *Antropometria, Medidas dos Ângulos e Inclinações do Perfil de uma População Portuguesa e Comparação com Alguns Cânones Artísticos*, 2001, pp. 296-305.

²⁸ Esta necessidade é bem explicada por Cirillo Wolkmar Machado na obra *Tratado de Arquitetura & Pintura*, no capítulo *Da Prática do Desenho*, «Para desenhar com precisão exacta / Olho exacto e mão obediente/ No principio se buscão duas cousas o olho justo, e a mão obediente. O olho aperfeiçoa pela

comparação de linhas de forma de angulos etc pella quadricula imaginaria: o compaso deve ser ocular na execução; mas na prova podese servir do Mathematico, e a facilidade da mão se adquire á força de trabalho, com o muito uso ella obedecerá á mesma imaginação a quem tanto resistia.» Fólio 143, p. 312.

²⁹ Rochet, Charles, *Traité d'Anatomie*, p.93.

³⁰ O holandês Pierre Camper apresenta na sua obra, *Dissertation sur les Variétés Naturelles qui Caractérisent la Physionomie des Hommes des Divers Climats et des Différens Ages*, a teoria do ângulo facial.

³¹ David Pierre Humbert de Superville (1770-1849), foi um erudito e um desenhador virtuoso. A sua obra, *Essai sur les Signes Inconditionnels de l'Art*, publicada em Leyden, e, 1827, apesar de pouco conhecida nos nossos dias, é um tratado teórico que reflecte o pensamento romântico e influencia posteriormente não só o simbolismo como muitos autores do século XIX. As suas considerações sobre a natureza da expressão e a fisionomia em geral foram as mais citadas.

³² A adopção e desenvolvimento das teorias de Superville são evidentes em alguns autores posteriores. Charles Blanc é um bom exemplo do aprofundamento da análise circunscrita aos esquemas básicos. Por outro lado Carlos Plasencia Climent na sua obra *El Rostro Humano*, publicada em 1993, retoma a análise destes esquemas através do estudo de Mathias Duval e introduz uma nova série de variações esquemáticas muito significativas para o desenho da cabeça humana. *Cfr.*, capítulo *El Valor del Esquema* pp. 269-297.

³³ Partindo da análise destes esquemas, Blanc observa que: «La face humaine se présente donc sous trois aspects, selon que ces organes suivent la direction horizontale, expansive ou convergente.» Blanc, Charles, *op., cit.*, 1867, p. 35.

³⁴ Blanc, Charles, *op., cit.*, 1867, p. 35.

Capítulo IV

As Proporções da Cabeça Humana

Depois de descritos e analisados os pontos notáveis, os planos e a geometria ordenadora da cabeça, debruçamo-nos agora sobre as relações que se podem estabelecer entre os diversos elementos que a compõem. Falamos das relações entre as diversas partes da cabeça em termos de medida, escala e posição. São relações fundamentalmente de natureza métrica e geométrica, que são estabelecidas entre as partes da cabeça e entre estas e o todo.

Encontramos esta matéria exposta em certa literatura artística a partir do final da Idade Média até aos nossos dias, embora a partir do século XIX haja uma tendência para se assistir a uma compilação das teorias anteriormente expostas. Por isso consideramos que as fontes principais sobre este tema não ultrapassam os princípios do século XIX, ainda que no decorrer deste século tenha havido um maior acompanhamento da ciência. Entre estes estudos consideramos num primeiro grupo, os que se dedicam quase exclusivamente ao tema e num segundo grupo aqueles que, não sendo menos completos, o integram num panorama mais vasto. Assim no primeiro grupo as proporções da cabeça aparecem integradas nos chamados estudos sobre a *Symmetria* do corpo humano. Por vezes são livros inteiros que ao longo de vários séculos foram dedicados ao assunto como o *Della Simmetria de I Corpi Humani*¹ de Albrecht Dürer ou o *Pratica de Symmetria*² de Jeronymo Penha. Noutros livros encontramos frequentemente, e logo no início dos discursos, capítulos inteiros dedicados a este estudo onde a palavra *Symmetria* é usada como sinónimo de ‘com medida’ ou ‘medida proporcionada’ do corpo humano. A origem desta palavra que é traduzida por ‘proporção’ e que dá título a tantas obras e capítulos, é apresentada em diversas obras como oriunda do grego enquanto resultado da junção da proposição grega *syn*, que em latim é *cum*, com a palavra *metron* ou *metria*, que em latim é *mensura*. Assim, temos que do grego *symmetria*, equivale ao latim *commensus* ou *commensuratio*³. ‘Com medida’ estende-se à aplicação que relaciona as medidas das partes com a do todo, enquanto modo de entendimento da organização métrica do corpo humano, através da sua observação e comparação. No segundo grupo encontramos uma abordagem mais completa e detalhada das proporções do corpo humano onde existe um maior

enquadramento do tema através de outras comparações como a de Watelet quando afirma «que as proporções são numa parte das artes, aquilo que o ritmo é em outras.»⁴

Como facilmente constatamos, o estudo da cabeça aparece na sua maioria a propósito ou em consequência do estudo do corpo humano, o que não espanta pois a figura do homem sempre foi considerada o objecto mais nobre⁵ e interessante para a pintura⁶. Para além de podemos analisar as proporções da cabeça isoladamente do resto do corpo, também podemos usá-la para aferir as proporções do próprio corpo. Neste sentido, a cabeça na sua altura total ou parcial como a cara, rosto ou face, ou mesmo um elemento da cabeça como o nariz, são tomados como unidade de comparação modular que se repete pelo corpo e pelas suas partes num determinado número de vezes⁷. Este número define o porte que o corpo pode ou deve assumir e é aquilo que normalmente se designa por cânone⁸. Assim é construído, como Paul Richer escreve, «um sistema de medida com o qual se pode concluir das dimensões de uma das partes com as do todo e das dimensões do todo com aquelas das partes menores.»⁹ Por conseguinte a cabeça em termos de desenho da figura humana cumpre, nestes estudos, principalmente uma função de aferição ou estruturação da própria proporcionalidade do corpo.

De um modo geral estes autores encaram a natureza destas proporções como o encontro com o ideal, que por um lado considera o homem bem constituído e saudável e por outro lado acusa a influência da herança greco-latina. Deste modo, são construídas proporções para o corpo humano que conjugam a influência dos cânones clássicos e em simultâneo pretendem alcançar a diversidade de tipos de corpos que a natureza nos oferece¹⁰. Como caso emblemático, Albrecht Dürer apresenta, no seu *Della Simmetria de I Corpi Humani*, dezenas de cânones para o corpo do homem e da mulher com diferentes características, enquanto que no *Trattato Dell'Arte de la Pintura*, de Lomazzo, são também atribuídos numerosos cânones para o homem e a mulher¹¹ onde alguns assumem o perfil de personagens oriundas da mitologia grega como por exemplo Marte e Vénus. Apesar da variedade de cânones que estes dois autores, mais do que ninguém, apresentam não os torna em si mais adequados para as necessidades do retrato.

Como já dissemos, nos estudos sobre a proporção a medida da cabeça ou de uma parte dela é usada como comparação ou medida modular para o corpo. Por exemplo acredita-se que os egípcios compunham esquemas para a construção da figura humana onde o comprimento do nariz ou o comprimento do dedo indicador ou médio era uma referência de medida para o corpo¹². O comprimento do dedo polegar pode ser usado

como medida modular para a cabeça como acontece na teoria da proporção de Daniel Barbaro¹³ (fig. 24 e 25). Por seu lado, Jeronymo Penha leva a cabo no seu tratado uma medição pormenorizada do corpo humano onde usa como padrão de medida a onça que é dada pela grossura do dedo *index*, ou indicador, no primeiro nó junto à unha ou seja na articulação da segunda com a terceira falange. Mas o que encontramos com mais frequência nos diversos tratados sobre arte, é a utilização do comprimento do rosto como módulo ou medida de comparação com as outras partes do corpo. Assim a mão pode ser equivalente a um rosto como o comprimento da cabeça a um pé. Outras porções da cabeça, como o espaço definido entre a boca e as raízes do cabelo, podem ser comparadas à altura total do corpo que é neste caso apontada como 1/12. No entanto, o que prevalece nas fontes da nossa cultura é a utilização da cabeça como módulo, o que implica que seja sobre esta aplicação que se dedicam a maioria das análises apresentadas nos diversos tratados.

Então, como o estudo da proporção da cabeça é abordado tendo como fundo a sua relação com o corpo ideal, não podemos esperar encontrar nem muitos estudos sobre ela, nem consequentemente muitas variações sobre as suas próprias proporções. E também como do que se trata é da relação ideal que pretende funcionar como índices dos valores mais vulgares para a raça caucasiana¹⁴, a sua aplicação ao retrato é restrita e tem que ser esclarecida.

Para nós o interesse do estudo sobre as proporções da cabeça reside no ponto de partida que o seu conhecimento pode constituir para o confronto com as infinitas variações que cada cabeça apresenta. Ou seja, servimo-nos de valores de base para melhor compreendermos ou aferirmos as características individuais de cada cabeça pois, para o retrato, o conhecimento das teorias da proporção do rosto não tem como objectivo a sua aplicação directa e objectiva¹⁵. Porque a sua aplicação directa pressupõe uma alteração que pode ser em muitos casos extremamente significativa fazendo com que o desenho perca o cunho de retrato e ganhe o estatuto de uma cabeça idealizada. De facto, fazer um retrato com a aplicação rigorosa de um determinado cânone parece ser um procedimento que anula a própria natureza do retrato, pois ao recusar as próprias proporções do retratado distancia-se dele. Não queremos dizer que tal não seja possível, sobretudo se for acompanhado de uma intenção clara de aplicação de factores de ordem plástica com fins expressivos específicos, como veremos mais abaixo.

Ora no âmbito do retrato, acreditamos que o cânone pode funcionar como um princípio orientador da nossa observação pois quando desenhamos uma cabeça a partir

do natural gera-se um confronto que nos coloca entre duas frentes. Uma delas desenvolve-se perante a vontade de tomar plena consciência das proporções que a cabeça apresenta com o objectivo de garantir uma representação mais próxima possível da realidade. A segunda aparece perante o cuidado de não exagerar as características mais particulares da cabeça em causa. E assim, para não cair nesse exagero, podemos ter como referência uma determinada norma ou cânone no sentido de não corrigir em demasia, quer por defeito quer por excesso. O corrigir em demasia pode resultar numa idealização que acontece se aplicarmos uma norma ou cânone específico oriundo de uma teoria de proporção. Por outro lado, se exagerarmos as particularidades que a cabeça apresenta podemos torná-la grotesca ou mesmo resvalar para a caricatura. Quando um desenho não pretende funcionar como retrato, então a correcção e o exagero podem ser assumidos para a construção de cabeças quer se refiram directa ou indirectamente a um ideal. Nestes casos as cabeças não estabelecem nenhuma ligação entre elas e alguém em especial, remetem antes para um ideal, para um “tipo” ou para o universal e destinam-se por excelência à pintura de história, alegórica ou religiosa¹⁶. Digamos que estes são processos onde as teorias da proporção se ajustam perfeitamente às teorias de construção e onde o modelo é um mero acessório, ou seja é utilizado para variar as fisionomias das diversas personagens. Podemos então dizer que o caminho do retrato parece mostrar o quanto a cabeça se afasta ou se aproxima dos cânones estabelecidos ao longo dos tempos. Pois seguindo do universal para o particular, julgamos as proporções específicas de cada cabeça num processo que se dá pela negativa ao identificar e isolar aquilo que não coincide com a norma.

Sem abordarmos a complexa história das teorias da proporção que está ainda por aprofundar, vamos tentar isolar de entre as diversas teorias que chegaram até aos nossos dias, o que encontramos em relação à cabeça e que consideramos apresentar interesse para o retrato¹⁷. Ou por outras palavras, partindo das origens que condicionaram todo o pensamento em torno da proporção, passamos pelo seu momento alto que ocorre no Renascimento, ao qual juntamos posteriores acréscimos provenientes de diversos autores. Não se trata de uma análise cronológica nem de uma compilação, mas sim de uma pesquisa daquilo que, em termos de proporção, foi escrito e pode estar relacionado com o desenho de retrato tirado do natural. Portanto, a partir destas teorias vamos procurar distinguir as noções, princípios ou normas que as definem e que são orientadoras para o olhar de quem desenha alguém.

– Vitrúvio

A descrição mais antiga da proporção do corpo humano que chegou até nós, aparece pela mão de Vitrúvio. Sabemos que já existiam referências a teorias de proporção na Grécia antiga pois, segundo Plínio, certos artistas definiram as proporções dos corpos das suas esculturas e pinturas como é o caso de Policleto e Parrasio¹⁸. Os dez livros do *De Architectura*, ou o grande livro de Vitrúvio, transmitiram à Idade Média mais tardia os fundamentos estéticos e técnicos da antiguidade. Torna-se pela tradução impressa por Cesariano de 1521, a primeira obra do género acessível a todos, numa autêntica bíblia para os arquitectos do século XVI¹⁹. O valor do *De Architectura* transparece no número e na qualidade das várias traduções em diversas línguas que foram aparecendo durante todo o século XVI. De facto, o interesse sobre esta obra foi tão intenso que justificou o acompanhamento das traduções com comentários como sucede com a célebre versão de Daniele Barbaro²⁰ ou a de M. Gianbatista²¹.

No início do livro terceiro no capítulo dedicado à *Origem das medidas dos templos*, Vitrúvio escreve que «a natureza formou o corpo humano de tal maneira que o rosto desde o queixo ou o mento até à parte mais alta da frente, de onde estão as raízes do cabelo mede uma décima parte da sua altura total.»²² De seguida afirma que a medida da cabeça ou seja a distância entre o queixo ou o mento e a parte mais alta da cabeça ou seja o *vertex*, é um oitavo da altura total do corpo. E só depois de analisar o corpo, tomando o rosto e a cabeça como medida, é que resume as proporções da cabeça à do rosto ao escrever que este se divide em três partes iguais da seguinte maneira: «Desde o mento até à base do nariz, mede uma terceira parte da altura total do rosto, desde a base do nariz até às sobrancelhas, outra terceira parte e desde as sobrancelhas até às raízes do cabelo, a fronte mede igualmente outra terceira parte.»²³ O comprimento do rosto coincide com o da mão desde o pulso à extremidade do dedo médio. Os olhos tem a mesma largura do nariz e a largura da boca é igual ao comprimento do nariz. As orelhas fazem um meio círculo igual ao que a boca faz quando está meia aberta²⁴.

Não é de admirar que estas proporções da cabeça, parte integrante do cânone vitruviano conhecido também por «Varrón»²⁵, ao pertencerem a uma obra tão divulgada tenham exercido um efeito determinante nas observações posteriores em torno desta matéria. O exemplo dado pelo número de interpretações do homem vitruviano, das quais a de Leonardo se tornou emblemática, a partir da ideia de que o umbigo é o ponto

central e natural do corpo humano de tal modo que, se ele tiver com os braços e as pernas estirados podemos inseri-lo numa circunferência com centro no umbigo e ao mesmo tempo num quadrado, testemunha bem a importância que Vitrúvio teve nos séculos seguintes²⁶ (fig. 26).

- Cennino Cennini

Tomando como outro exemplo incontornável, uma vez que é aquele que precede os grandes estudos do Renascimento, o tratado de Cennino Cennini intitulado *Il Libro dell'Arte*, escrito em finais do século XIV²⁷, apresenta uma abordagem da proporção da cabeça que compreende a sua divisão em três partes iguais²⁸. Esta divisão em três medidas iguais torna-se de facto comum a vários tratados e mesmo quando a cabeça é considerada na totalidade a alusão aos três terços não deixa de ser feita. Deste modo a parte superior da cabeça, aquela porção que está compreendida entre o ápice do crânio e a raiz do cabelo ou o *trichion*, fica sistematicamente excluída. Assim, segundo o tratado acima citado, as três divisões são geralmente enunciadas de cima para baixo ou seja, a primeira denomina-se de cabeça e corresponde à fronte, a segunda é a cara que é a parte central do rosto e que compreende a zona dos olhos e do nariz, e a terceira é a zona da boca e do mento²⁹. Esta medida que coincide com a de Vitrúvio aparece no capítulo LXX, intitulado *Das medidas que deve ter o corpo de um homem bem formado*, aplicada a outras partes da cabeça. Assim, Cennino Cennini afirma que o espaço entre o extremo do olho e a orelha e o espaço entre o mento e a base da garganta têm a mesma medida. Esta pequena diferença que este tratado apresenta em relação ao de Vitrúvio é um exemplo daquilo que podemos encontrar de tratado em tratado, de manual em manual no que respeita à teoria da proporção da cabeça. Queremos dizer que apesar de existirem incontornáveis repetições ou coincidências são também apresentadas novas correspondências proporcionais reforçadas por vezes com minuciosas medições. A natureza da descrição da cabeça assim como a utilização de novos termos são também aspectos a considerar na apresentação das teorias pois introduzem novos centros de atenção.

- Pompónio Gaurico

Como exemplo emblemático do homem renascentista, poeta, erudito, humanista e catedrático de filologia na universidade de Nápoles, o grau de erudição de Pompónio Gaurico reflecte-se na conciliação de temas práticos com os teóricos, na citação de autores clássicos e no leque abrangente de assuntos que aborda. O *De Sculptura* publicado em 1504 em Florença, aborda as proporções da cabeça e adianta novas considerações que podemos registar pela sua singularidade. No capítulo *Sobre a Proporção* no segundo parágrafo a alusão a Vitruvius é flagrante quando o autor explica como devemos proceder para medir o corpo humano³⁰. A proporção da cabeça aparece limitada à do rosto através da habitual divisão em três partes iguais: «uma a partir do alto da fronte ou raiz dos cabelos até ao espaço inter-ciliar; outra desde aqui até debaixo do nariz, e outra do nariz ao mento.» No entanto e acusando alguma interpretação fisiognomónica ou a influência de uma especulação platónica, associa à primeira parte do rosto, a frente, a sede da sabedoria, à segunda parte, determinada pelo nariz, a beleza, e à terceira, relativa à porção da boca, a bondade. Estas três associações correspondem respectivamente aos conceitos de verdadeiro, do belo e do bom. Mas as relações em termos de proporção mais interessantes surgem no quinto parágrafo quando explica que a «extensão do lábio superior, da boca ao nariz, será igual à proeminência do nariz por cima do lábio, e a cavidade que fica entre as sobrancelhas e o ângulo interior dos olhos». E no sexto parágrafo, «a distância entre as sobrancelhas e o ângulo exterior do olho, a que vai desde este ponto e o nascimento da orelha, e o comprimento da própria orelha são idênticos. O espaço que separa os ângulos externos dos olhos está dividido, a partir de duas medidas idênticas em três partes: duas correspondem aos olhos e a outra a intermédia ao nariz.» Estas observações, fáceis de detectar, aparecem escritas pela primeira vez na obra de Pompónio Gaurico e testemunham até onde pode ir o estudo das proporções da cabeça. Marcam também o modo de pesquisa usado posteriormente, em particular por Leonardo, ao usar a analogia entre os elementos do corpo. É um processo cómodo pois permite prescindir do módulo universal para passar a investigar os elementos de um modo mais minucioso e detalhado.

- Leonardo da Vinci

O ambiente cultural italiano do dobrar de 1500 é produtivo nos estudos sobre arte embora as suas publicações nem sempre sejam atempadamente céleres e o seu

conteúdo nem sempre vise o interesse do artista a quem supostamente se dirige³¹. Por isso é difícil estabelecer uma ordem nas influências entre os diversos autores do Renascimento italiano, o que não é para nós prejuízo pois o que procuramos é registrar o que constitui novidade ou aquilo que se completa de fonte para fonte. As investigações de Leonardo, que apesar de não terem sido publicadas durante a sua vida, eram no entanto conhecidas no meio artístico, e constituem um ponto alto pela originalidade e profundidade das observações e pela sua referência posterior na teoria da proporção. As conclusões de Leonardo sobre as relações que podem ser estabelecidas entre os diversos elementos e pontos da cabeça, e entre estes e a própria cabeça considerada no seu todo, são de uma grande importância pois reflectem o novo espírito de observação da natureza imbuído de uma intenção de construir regras para a dominar. Com o espírito renascentista, os textos de Leonardo reflectem de facto um novo método no modo de pesquisar e equacionar os problemas que recorre à observação e à analogia já presente em Pompónio Gaurico mas usado agora com mais determinação. Por outro lado, são os primeiros escritos que determinam uma série de relações, que talvez já tivessem sido estabelecidas na antiguidade clássica mas das quais nenhum testemunho escrito perdurou.

Os seus estudos em torno da proporção da figura humana têm como referência a construção da cabeça de um homem viril que integra obviamente as proporções ideais. Apesar de reflectiram o peso da observação do natural, que Leonardo não se cansa de aconselhar a todo o artista, as proporções aplicam-se apenas ao corpo exemplar de um homem bem formado como é o caso do cânone vitruviano³².

De entre as suas conclusões encontramos duas que consideramos as mais importantes para a proporção da cabeça em termos gerais e que descrevemos antes de passarmos à descrição mais detalhada da sua teoria. Nas compilações mais completas dos seus textos sobre a proporção do corpo humano é logo no seu início que Leonardo refere a habitual divisão do rosto em três partes ao escrever que o espaço entre o queixo e a base do nariz é a terça parte da face e igual ao comprimento do nariz e da fronte³³. O termo comprimento da fronte pode surgir como alternativa ao recurso do termo “raiz ou raízes do cabelo”, sobretudo quando ele não existe. No entanto, mais à frente e relacionado ainda com a divisão da cabeça, surge a original conclusão, pois não encontramos equivalente em nenhum escrito anterior a este, que coloca os olhos no plano médio horizontal da cabeça quando Leonardo observa que «do canto interior do

olho ao topo da cabeça é tão longe como de m [canto do olho] à parte debaixo do queixo»³⁴ (fig. 28).

Sobre a altura da cabeça em relação ao corpo é distinguida com rigor a diferença entre a cabeça e o rosto quando escreve que «do topo da cabeça ao mento é 1/8 do chão [e] das raízes do cabelo ao mento é 1/9 do chão.»³⁵ Portanto Leonardo estabelece as duas possibilidades de medição da altura do corpo. Estas duas conclusões, que colocam os olhos no plano médio horizontal da cabeça e a possibilidade clara de se recorrer tanto à cabeça como ao rosto para aferirmos a altura do corpo, são determinantes para o estudo posterior sobre as proporções do corpo humano. É esta originalidade e precisão nas observações de Leonardo que tornam os seus escritos reconhecidamente úteis e práticos. Como exemplo descrevemos, escolhendo de entre todas aquelas que são mais significativas para o desenho da cabeça, as suas observações a partir da cabeça vista de frente. Algumas conclusões serão tiradas por nós partindo directamente da análise do desenho de Leonardo sobre o homem vitruviano. Assim, sobre a vista frontal Leonardo conclui que: «O espaço entre os lábios e a base do nariz é um sétimo da face. O espaço entre a boca e a base do queixo é um quarto da face e igual à largura da boca. O espaço entre o meio do nariz e a base do queixo é metade do comprimento da face. O espaço entre o princípio do nariz, onde principiam as sobrancelhas, e o menton é dois terços da face»³⁶ (fig. 31, 32 e 33). O interesse desta observação está na localização mais ou menos precisa do princípio do nariz embora esta seja sempre indefinível e quase sempre ausente nos tratados mais antigos. Ainda sobre a vista frontal Leonardo observa que: «O espaço entre a separação dos lábios [a fenda labial] até ao topo do queixo [o sulco mento-labial ou onde começa o queixo e acaba o lábio inferior] é um terço da distância da separação dos lábios ao menton, e é um doze avos da face; Do topo de queixo ao menton é um sexto; A distância entre a fixação de uma orelha à outra é igual à do encontro das sobrancelhas ao queixo [menton]; E numa face “fina” a largura da boca é igual ao comprimento entre a separação dos lábios e o menton. [Leonardo faz referência aqui a um tipo de rosto ou cabeça esguia]; O corte ou a depressão debaixo do lábio inferior [o sulco mento-labial] está a meio entre a base do nariz e a base do queixo. A face forma um quadrado em si. Ou seja a distância entre o canto exterior do olho ao outro é a altura da parte de cima do nariz à parte debaixo do lábio inferior. São iguais e formam um quadrado. O que sobra para cima e para baixo deste quadrado é o que resta para um outro quadrado. O espaço entre os olhos é igual à largura de um. Do topo da cabeça às raízes dos cabelos é provavelmente igual à distância entre a base do nariz e a

separação dos lábios. A maior largura da face é igual ao espaço entre a boca e as raízes, e é um doze avos a altura»³⁷ (fig. 27 e 28 e 29).

A estas observações Leonardo acrescenta as relacionadas com a vista de perfil³⁸ e ambas constituem uma extensa lista de relações e analogias que não encontra paralelo em mais nenhum autor, nem antes nem depois pelo menos com um nível de originalidade semelhante (fig. 27, 28 e 30).

- Albrecht Dürer

Paralelamente ao trabalho de Leonardo encontramos, pela mão de Albrecht Dürer na obra já referida, um estudo mais amplo ou completo sobre as proporções do corpo humano. Este livro que foi publicado ainda no século XVI, traduzido e divulgado em várias línguas, passou a ser nos séculos posteriores citado como uma fonte incontornável para a teoria das proporções, embora a opinião sobre a sua legibilidade nem sempre seja positiva³⁹. Dürer desenha dezenas de esquemas de corpos humanos que serão considerados como exemplos emblemáticos do estudo sobre a proporção do corpo humano (fig. 34). De entre os vários cânones do corpo humano que Dürer apresenta não podemos considerar nenhum como ideal pois eles próprios procuram responder à diversidade de corpos que a natureza nos apresenta. Mais do que construir um cânone ideal de beleza, Dürer pretende «evitar a fealdade crua». O principal do seu trabalho cinge-se à figura humana. De início parece pretender determinar simultaneamente a postura, movimento e proporções através de construções planimétricas e estereométricas influenciado por um lado pelo esquematismo de Villard de Honnecourt ou da tradição gótica do norte da Europa e por outro pela confiança no poder da perspectiva. Depois destas primeiras experiências apresenta vinte e seis feixes de proporções do corpo humano do homem, da mulher e da criança. Acompanha grande parte destes estudos com medições que se alargam em pormenor à cabeça, mão e pé (fig. 35). Para tal inventa um sistema novo de medidas aplicável ao estudo do corpo humano influenciado seguramente pela *exempeda* de Leon Battista Alberti exposta no *De Statua*⁴⁰.

A novidade da teoria de Dürer reside nas diferenças que são apontadas entre os diversos tipos de corpos, que são cuidadosamente investigados, equacionados e medidos. As cabeças destes corpos vão acompanhando as suas características. E é sobre

o modo como estas podem ser executadas que as considerações que Dürer desenvolve em relação à cabeça possuem um particular interesse no contexto do retrato.

No livro três do *Della Simmetria de I Corpi Humani*, a propósito da grande variedade da figura humana, Dürer apresenta vários processos para podermos variar as proporções da cabeça de maneira que possamos torná-las: maiores, pequenas, compridas, curtas, distendidas, condensadas, gordas ou magras. O mais básico está relacionado com a construção da cabeça segundo as suas vistas incluindo a planta, e designa-se por *Transferente*. Encontramos assim uma original aproximação à proporção da cabeça humana que testemunha como é possível obter diversas caracterizações alterando a razão matemática das proporções ou a razão geométrica do próprio enquadramento geométrico. Como as proporções são estabelecidas pela relação de planos ou linhas que atravessam a cabeça, como tivemos a oportunidade de ver no capítulo anterior, basta introduzir uma ligeira alteração numa dessas relações para se alterar todo o aspecto da cabeça. Esta alteração é conseguida por exemplo subindo ligeiramente o plano definido pelo sobrolho, ou descendo o plano da boca em simultâneo com o definido pela base do nariz. Em todos os casos podemos ficar surpreendidos com a grande mudança que ocorre no rosto em termos fisionómicos. E é exactamente a variedade fisionómica que Dürer pretende alcançar ou dominar através de métodos expeditos para os quais inventa instrumentos curiosos com nomes não menos estranhos, tais como *Verkehrrer*, *Wähler*, *Zeiger*, *Zwilling* ou *Fälscher*. O termo instrumento é aplicado enquanto processo ou método geométrico onde a sua resolução se faz à semelhança de um traçado de uma figura plana geométrica. Nestes métodos ou processos especiais de construção⁴¹, a alteração do rosto é mais profunda pois remete-nos à estrutura geométrica que envolve a cabeça quer seja uma simples malha quer seja o quadrado ou o rectângulo. Face a essa complexidade, o processo puramente geométrico a que Dürer recorre permite, com grande facilidade, alterar completamente a forma onde a cabeça se inscreve ou, por outras palavras, transpor as diversas alturas dos planos da cabeça para uma nova forma. Esta nova forma deixa de corresponder a um quadrado ou rectângulo perfeito para se transformar em figuras planas onde a ortogonalidade dos seus lados deixa de existir. Este método como dissemos é geométrico e recorre ao instrumento que Dürer denomina por *Figura Deligentis*. Este instrumento, explica Dürer, chama-se assim pois permite eleger apenas aquilo que queremos alterar. Partindo como exemplo de um perfil enquadrado num quadrado transportamos todas as medidas para um novo polígono que resulta do quadrado

distorcido. A colocação do ponto de projecção de todos os pontos e linhas da figura é obviamente variável pois é dela que depende a própria distorção (fig. 36).

Os exemplos que Dürer apresenta são numerosos e, para que se perceba com maior clareza o poder do processo, as alterações fisionómicas resultantes são exageradas quase a roçar a caricatura (fig. 37). A análise para nós mais oportuna sobre estes desenhos de Dürer surge de Jean Gaspard Lavater, fisiognomonista do século XVIII. Parte da divisão em três secções da cabeça para observar que «em todas as cabeças as desproporções são notáveis e por consequência os efeitos fisiognomónicos que daí resultam também. Se a primeira secção é demasiado estendida, como acontece no perfil 10, a segunda é naturalmente curta [...] quanto mais a proporção é chocante numa das partes do rosto mais ela se fará sentir nas outras.»⁴² E Lavater conclui acerca destes perfis de Dürer que de entre todos só em um ou em dois é que poderemos esperar encontrar na natureza pois nos restantes a razão da proporção é tão acentuada que perdem a naturalidade (fig. 38).

No contexto do retrato estes processos expeditos de alteração da forma da cabeça e por conseguinte da sua fisionomia apresentados por Dürer possuem um interesse que convém esclarecer. Apesar da sua correspondência com o desenho de observação ser limitada a lógica deste processo ganha, no entanto, pertinência quando encaramos a especificidade de toda a estrutura da cabeça que está à nossa frente para ser desenhada. Por exemplo, se estivermos perante uma grande testa então é porque o plano definido pela raiz dos cabelos está muito elevado ou o plano definido pelo sobrolho está muito baixo ou então, ambos acontecem.

De facto, a alteração da proporção dá-se com grande facilidade bastando, como Dürer explica, subir ou descer ligeiramente um dos planos definidos pelos elementos da cabeça, e pode ser da consciência destes pequenos desvios que se constrói um retrato. Aliás, foi da resposta à especificidade que surgem estes processos propostos por Dürer.

- Daniel Barbaro

Para nós a importância deste autor reside no facto de a sua obra ser um testemunho da autoridade das ideias de Vitruvius e das teorias de Dürer sobre a proporção, não só na sua época como posteriormente. A sua obra, *Della Perspettiva*, publicada em 1569⁴³, tornou-se celeberrima em Itália e rapidamente se alastrou e passou a ser uma referência incontornável para os estudos dedicados à proporção do corpo

humano. Na *Parte Ottava, Nellaquale si tratta delle Misure del Corpo Humano*, são retomadas as medidas de Vitruvius e expostos claramente dois modos de determinar a proporção do corpo humano. Num deles é usada a cabeça como módulo e no outro é o rosto que é considerado medida modular. O rosto é dividido nas três secções habituais mas o polegar surge por analogia como módulo. Ou seja, com o dedo mais grosso da mão, o polegar pode-se, segundo Daniel Barbaro, medir comodamente quase tudo no homem. As explicações mais detalhadas surgem através de um desenho que mostra num corpo visto de frente em clara pose vitruviana as divisões da cabeça segundo a medida do polegar. Um pormenor com a cabeça de perfil é anexado para mostrar quantas vezes a medida do polegar se repete nessa vista (fig. 39).

No resto do capítulo, que é a sua maior parte, Daniel Barbaro explica detalhadamente como se pode recorrer ao instrumento ou processo inventado por Dürer chamado o ‘transferente’ para se construir a cabeça não só nas suas vistas mais vulgares como é a de perfil e a de frente ou em *maestà* como o autor designa, mas também na planta, na vista posterior e em três-quartos (fig. 40, 41, 42 e 43). O processo, deveras simples, recorre a um triângulo no qual se faz a projecção das linhas que dividem as partes da cabeça. Nos outros processos exemplificados basta recorrer às projecções ortogonais dessas linhas para se conseguir, a partir de uma vista ou de uma planta, reconstruir qualquer vista da cabeça incluindo o escorço. Estes processos de construção da cabeça deixam transparecer também alguma influência das teorias expostas por Piero della Francesca⁴⁴, na sua obra *De Prospettiva Pingendi*⁴⁵ a propósito do estudo da perspectiva baseado nos princípios de Euclides.

- Giovanni Paolo Lomazzo

No tratado de Giovanni Paolo Lomazzo atrás citado, encontramos na sua teoria da proporção da figura humana um grande distanciamento face à teoria de Dürer tão conhecida na Itália de *Cinquecento*. Dos sete livros que compõem o tratado, encontramos logo no primeiro a sua teoria da proporção. Aqui, antes de apresentar os diversos tipos de corpos e respectivos cânones, Lomazzo descreve minuciosamente a cabeça⁴⁶. E, no âmbito da análise do corpo, sujeita-a a uma curiosa e original comparação da sua proporção com as consonâncias musicais⁴⁷. A ligação da proporção às consonâncias musicais torna-se comum na Itália a partir da difusão do *De re Aedificatoria* de Alberti. No capítulo V deste tratado é explicado como os intervalos

musicais agradáveis ao ouvido também podem ser aplicados à arquitectura e às artes plásticas. Os intervalos em causa são, a oitava, a quinta e a quarta, correspondendo à divisão de uma corda em 2, 3 e 4 ($1/2$, $2/3$, $3/4$). Estas proporções chamam-se o diapasão, diapente e o diatessarão⁴⁸. Daí não encontramos uma análise circunscrita à proporção da cabeça, apesar de serem apresentadas algumas analogias. Encontramos antes um estudo das relações entre as suas diversas partes e entre estas e certas partes do corpo. As relações são baseadas em medidas modulares que se repetem na identificação de elementos com a mesma medida. Porém, e é aqui que encontramos a grande novidade da teoria de Lomazzo, todas estas comparações são feitas tendo como referência as consonâncias musicais, o que não evita um certo grau de complexidade que pode gerar alguma obscuridade⁴⁹.

Quanto ao teor das analogias existem sempre as pequenas variações nas habituais observações como por exemplo «tanto é do meio do sobrolho ao ângulo exterior do olho, quanto é daqui à orelha, e à altura da fronte é ao comprimento do nariz, e à largura da boca [...] os semicírculos dos olhos são iguais ao contorno da boca, a largura do nariz é igual à do olho, isto é a sua latitude, & esta é o dobro da altura do olho.»⁵⁰

Como dissemos a grande novidade da teoria de Lomazzo reside na introdução do conceito de proporção musical para o corpo ou figura humana. Por exemplo «o maior nó do polegar entre a abertura da boca, é quanto é do mento à parte inferior do lábio inferior, & o nó menor é tanto como do lábio de cima ao nariz. Porque do nó maior a este é a proporção sesquiáltera, & a Diatessarão consonância.»⁵¹ Ou «o diâmetro da cabeça na fronte, com a profundidade da cabeça, pelos olhos à nuca é a sesquioitava»⁵².

Estas harmonias que podemos descobrir na cabeça e em particular no rosto, reforçam a ideia de que existe uma profunda razão entre as dimensões dos elementos e as suas posições. Na verdade, para Lomazzo, essa razão é tão perfeita que as proporções da cabeça e do rosto coincidem com as regras da harmonia musical.

- Juan de Arphe Y Villafañe

Do *Varia Commensuracion*, publicado em Sevilha no ano de 1585, fizeram-se numerosas reedições das quais a última data de princípios do século XIX⁵³. O interesse secular por esta obra testemunha a sua importância na arte espanhola destes períodos.

De facto, no segundo livro, encontramos uma detalhada abordagem da proporção e anatomia do corpo humano acompanhada por um enquadramento histórico sobre os autores que estão nas suas origens. São considerados como fontes importantes para a teoria da proporção, para além dos autores clássicos, Pompónio Gaurico e Albrecht Dürer. O extenso, embora normal para a época, título do *Libro Segundo que Trata de la Proporción, Y Medida Particular de los Mienbros del Cuerpo Humano, com sus Huessos, y Morcillos, y los Escorzos de sus Partes*, é elucidativo assim como a sua divisão em quatro partes e estas em vários capítulos. Assim na primeira parte ou *Titulo Primero, De la Medida, Y Proporción de Cuerpo Humano*, encontramos o segundo capítulo que *Trata de la Medida de la Cabeza y Pescuezo*, dedicado inteiramente à proporção da cabeça e do pescoço. No princípio deste capítulo justifica-se o início do estudo do corpo com o estudo da cabeça uma vez que, para Juan Arphe, esta é a raiz do corpo enquanto que ao corpo são associados os ramos. A cabeça é exaltada em relação aos restantes membros «porque é o princípio, a origem do sentido, do movimento voluntário, e por este fim tão principal, sua organização, e compostura é admirável. Procedem dela, como de raiz, as partes da proporção, com que se forma o corpo, e os nervos com que se move.»⁵⁴ A grande novidade que Juan de Arphe representa para o nosso estudo da cabeça é a de afirmar que a proporção do rosto é sesquitércia⁵⁵. A divisão da cabeça é feita através de terços e estes de sextos. O quadrado A,B,C,D do rosto é dividido em três terços e estes por sua vez são divididos a meio. Estas divisões não impedem que a cabeça fique dividida em quatro partes iguais e a colocação dos olhos se mantenha algo imprecisa (fig. 44 e 45).

- os séculos XVII e XVIII

As teorias que aparecem nos tratados do Renascimento e do Maneirismo sobre a proporção da cabeça são durante os séculos seguintes estudadas e divulgadas segundo os costumes académicos. Nas academias estudam-se as obras dos mestres assim como as da antiguidade e constroem-se teorias sobre a arte da pintura, escultura e do desenho. Podemos dizer que, talvez face à autoridade destas teorias ou por pura necessidade, o interesse por esta matéria continua presente nos tratados e na literatura artística até ao século XIX.

Durante o século XVIII aparecem inúmeros autores que se debruçam sobre os problemas da arte, sem deixar de continuar o estudo sobre as proporções. De um modo

geral, a grande novidade destes estudos está no modo sistemático com que abordam a proporção do corpo humano.

Nos séculos XVIII e XIX de entre os tratados mais conhecidos, e que mais sucesso tiveram na sua época, encontramos alguns dedicados ao desenho, nos quais se apresentam teorias sobre os problemas da representação, nomeadamente da cabeça e da sua expressão, como são exemplo o *Cours de Peinture par Príncipes* de Roger de Piles e o *Le Grand Livre des Peintres ou L'Art de la Peinture, Considéré dans Toutes ses Parties, & Démontré par Principes* de Gérard de Lairese. A proporção aparece nos capítulos relacionados com a correcção do desenho como acontece, por exemplo no *Traité de Peinture* de Dandré Bardon, onde a primeira parte dedicada às qualidades do desenho começa com a definição de ‘*correction*’ que «consiste na observação exacta das justas proporções do corpo.»⁵⁶ Esta definição prevalece em todos os autores desta época mas a base do juízo depende do conhecimento da arte dos antigos ou dos grandes mestres. Por outro lado, o estudo da proporção do corpo humano advém também das investigações sobre a ideia de Beleza em geral, como Winckelmann explica em *Histoire de l'Art chez les Anciens*⁵⁷.

De qualquer modo assistimos gradualmente à distinção da cabeça perante o rosto assim como da sua divisão em quatro partes, chegando mesmo a haver autores que optam em dividi-la em cinco partes iguais, como explicaremos mais abaixo. Grande parte destas conclusões resultam por um lado, do estudo mais sistemático de estátuas antigas, como está demonstrado na obra, *Sentimens des plus habiles Peintres sur la Pratique de la Peinture et Sculpture*, de Henry Testelin⁵⁸, e por outro lado da releitura das teorias dos autores acima mencionados. Mas sobretudo, e aos olhos dos nossos dias parece-nos que vão mostrando um maior poder em explicar, descrever e pormenorizar não só em termos práticos como teóricos o problema da proporção e simultaneamente, graças à divulgação dos estudos de Charles Le Brun, é dada cada vez mais atenção à importância da expressão do rosto e da sua fisionomia.

No princípio do século XVIII Gerard Lairese escreve *Le Grand Livre des Peintres ou L'Art de la Peinture*, assim como *Les Principes du Dessein*, que alcançaram uma ampla difusão perante todo o século⁵⁹. No capítulo dedicado à beleza, Lairese apresenta-nos a sua teoria sobre a proporção submetendo esta aos ideais de beleza que se dividem em três espécies⁶⁰. No entanto, limitado à ideia geral de beleza, o autor apresenta, sem deixar de salientar a influência dos modelos gregos, os três requisitos considerados necessários para a beleza de uma figura nua. O primeiro desses requisitos

consiste na proporção ou seja, «que os membros estejam em justa relação entre eles, seguindo a sua natureza e distribuição; que a cabeça e o rosto tenham uma boa proporção e que os traços sejam regulares e formem um bom conjunto.»⁶¹ Depois de Lairesse situar a proporção em relação à beleza apresenta a sua teoria sobre as proporções do corpo humano ou seja os cânones para o homem e para a mulher explicando antes todo o processo que envolveu a sua construção⁶². Baseado numa prévia estrutura geométrica este processo testemunha a sistematização que o estudo da proporção adopta, como a literatura do século XIX e XX o demonstra. Quanto à proporção da cabeça Lairesse divide-a em quatro partes iguais a saber, a fronte, os olhos, o nariz e o mento. Estas partes, juntamente como a cabeça e a quadrícula de base, constituem duas possibilidades para medir o corpo. Uma mais geral baseada na altura da cabeça e a outra mais minuciosa baseada no módulo e na sua subdivisão em metades, quartos e terços, dada pela altura das partes da cabeça. Assim, as divisões definidas pela distância do mento ao nariz, do nariz aos olhos, dos olhos à fronte e desta ao ápice do crânio perfazem as quatro partes iguais. A novidade que Lairesse nos apresenta aqui está na colocação da segunda divisão nos olhos e não no sobrolho como acontece nos autores anteriores, e sobretudo na colocação da fronte a meio desta e não a coincidir com as raízes do cabelo como acontece com a divisão do rosto em três partes iguais. Em termos de estudo da proporção da cabeça isto significa que a parte entre a fronte e o ápice do crânio merece particular atenção pois a sua variação é comum. Assim esta parte é subdividida de modo que da fronte ao sincipício, como Lairesse designa, é um terço de uma parte e dos ossos deste até ao crânio são três quartos de uma parte. O sincipício não é visível na vista frontal mas coincide com a altura das raízes do cabelo, assim a fronte acaba a meio da testa ou seja nas zonas das bossas frontais. Portanto, esta teoria permite dividir a cabeça em quatro partes iguais sem exagerar ou omitir a parte compreendida entre a raiz do cabelo e o ápice do crânio, como acontece em alguns autores como é exemplo Jean Cousin (fig. 46 e 47).

Paralelamente à divulgação da obra de Lairesse, surge em 1765 o *Traité de Peinture Suivi d'un Essai sur La Sculpture*, de Dandré Bardon que se apresenta como uma introdução a uma *Histoire Universelle* relativa às Belas-Artes⁶³, história essa que nunca avançou. No entanto, este tratado é para nós um documento importante para o desenho de retrato não só pela originalidade das observações como pelo seu esforço em explicar detalhadamente todo o processo do desenho em termos prático e teóricos. O *Traité de Peinture* está dividido em três partes onde a primeira é dedicada ao *Dessein*, a

segunda à *Composition* e a terceira ao *Coloris*⁶⁴. Na primeira parte, no capítulo dedicado à expressão, o estudo do rosto prevalece sobre a cabeça justificado pelo autor por ser nele que a expressão se torna visível, assim como se expõem as diferenças que salvaguardam a diversidade das características fisionómicas. Por outro lado o peso da tradicional divisão da face em três fica exposto quando Bardon afirma que «os alunos são instruídos desde os seus jovens anos a que a face medida depois da raiz dos cabelos se divida em três porções iguais,»⁶⁵ no entanto adverte que estas «proporções variam segundo as diferenças fisionómicas; todavia encontramos vulgarmente na bela Natureza e quase sempre no Antigo.»⁶⁶ Este modo de abordar as proporções está de facto dependente da questão da expressão e da fisionomia que neste caso é provada pelas observações de carácter fisionómico quando afirma que a «parte superior da face domina sobre todas as outras. A fronte é grande, larga, majestosa e ocupa um plano mais avançado do que o resto do rosto. As têmporas estão mais enterradas que as bochechas. O nariz é tão saliente como a fronte; todas as outras partes do rosto localizam-se em sítios subordinados; o dos olhos é o mais profundo, e o da boca está no meio destes.»⁶⁷ A seguir a estas proporções que revelam preocupações fisionómicas Bardon apresenta uma observação que julgamos ultrapassar a tradicional exposição das proporções, que é dada sempre em termos absolutos ou seja não tendo em conta a posição finita do observador, pois este é considerado no infinito. A originalidade desta observação é a de colocar as proporções em termos práticos segundo o problema da representação, ou seja do próprio ponto de vista do desenhador. Assim escreve o autor que «em qualquer posição ou sobre qualquer rotação que a cabeça faça, há uma linha perpendicular que parte da raiz dos cabelos e atravessa o meio da face, ao longo do nariz, da boca e do mento; na porção seguinte [a mais afastada em relação ao desenhador] todas as partes devem-se apagar e serem diminuídas segundo a proporção da sua rotação.»⁶⁸ Portanto, para a representação da cabeça, devemos também considerar para além das proporções em termos absolutos, as proporções em termos relativos ou seja segundo a distorção perspéctica que afecta qualquer cabeça a três-quartos (fig. 48).

O século XVIII concentra através das enciclopédias e dos dicionários um grande manancial de informação e conhecimento de um modo desejadamente sistemático. A *Les Sciences, Les Arts Libéraux, et Les Arts Méchaniques*, de Diderot & d'Alembert ou o *Dictionnaire des Arts* de Lévesque tornam-se numa influência inquestionável, e em particular a primeira para os manuais e métodos de desenho ou de proporções como é

exemplo o caso francês de Jombert e os portugueses de Joaquim Machado de Castro e de Assiz Rodrigues, onde todos apresentam um desenho da figura humana e das suas proporções muito próximos dos da enciclopédia da autoria de M. Cochin. Durante o século XIX muitas publicações sobre desenho como o *Cours Méthodique Du Dessin et de la Peinture*, de Louis Delaistre, recorrem a estas obras enciclopédicas para explicarem as proporções (fig. 49 a 52).

Acompanhando o *Traité de Peinture* de J. Richardson, o *Discours Préliminaire sur le Beau Ideal*, escrito por Lambert Ten Kate apresenta uma detalhada análise das proporções do homem que pretende funcionar como a proporção ideal e geral. Esta teoria baseia-se segundo o autor «na Lei da natureza, e adaptável às diferentes estaturas (*Tailles*),⁶⁹» e pretende alcançar todos os tipos de estatura reunindo-os «às Leis gerais das diferentes estátuas do antigo e da natureza.»⁷⁰ As estaturas estão reunidas em três grupos e podem ser todas belas e por isso bem proporcionadas⁷¹. A proporção da cabeça é explicada de acordo com um sistema de medidas e de divisão do corpo relativamente complexo, onde o termo módulo é empregue. Assim, o corpo possui nove partes ou módulos, cujo meio coincide obviamente com o centro do corpo, ou seja as partes naturais onde os braços pendentes juntam as mãos. Um módulo é a distância, por exemplo entre a extremidade inferior da garganta até à cova do coração (ou boca do estômago) ou seja o peito, ou da cova do coração ao umbigo. Neste sistema a cabeça é apreendida conjuntamente com o pescoço e ambos constituem um módulo e meio. Este sistema não só se revela a partir do homem ‘bem feito’⁷² como é adaptável às três diferentes estaturas, a alta, a medíocre e a curta. Acreditamos que esta relação entre cabeça e pescoço é importante para o retrato pois reflecte a proporção do próprio corpo ou estatura que como vimos pode ser considerado um aspecto identificador do indivíduo⁷³. Ten Kate faz essa associação entre a proporção da cabeça e o pescoço com o tipo de estatura, quando escreve que «a natureza dá ordinariamente aos mais curtos a Cabeça mais grande e o Pescoço mais curto, à proporção da sua Estatura; e ao contrário, aos mais altos a Cabeça pequena e o Pescoço mais longo. De modo que podemos contar para a Cabeça da Estatura curta um módulo e um quarto e para o Pescoço outro quarto, e para a Cabeça da Estatura medíocre um módulo e um oitavo e para o pescoço três oitavos; e para a Cabeça da Estatura alta ou elevada um módulo e para o pescoço um meio módulo.»⁷⁴ Portanto, quanto mais baixa é a estatura mais prevalece o tamanho da cabeça sobre o pescoço e, pelo contrário, quanto mais alta é a estatura maior é o pescoço

em relação à cabeça. Proporcionalmente ao corpo estas relações remetem-nos para os tradicionais cânones, isto é a estatura curta corresponde a um corpo com sete e um quinto, a estatura média um corpo com oito cabeças de altura e um a estatura alta a um corpo com nove cabeças de altura.

Quanto à proporção da cabeça a novidade está no sublinhar da posição dos olhos sobre a linha horizontal que divide a cabeça em duas metades, à semelhança do que acontece com o corpo. Esta horizontal passa exactamente pela pupila dos olhos, pelo começo da raiz do nariz. Para além da habitual divisão em quatro quartos da cabeça, e em três quartos a face a outra novidade reside, à semelhança de Dürer, no subir ou descer dessa linha média ou dos olhos em relação a ela. Assim, para engrandecer o rosto e fazê-lo parecer mais robusto, basta subir essa linha horizontal em relação à metade da oval esticando por conseguinte os dois quartos inferiores do rosto. Para enfraquecer ou tornar mais delgada a cabeça basta descer essa linha para baixo da metade da oval oprimindo desta vez os quartos inferiores. Como veremos no capítulo seguinte esta atenção sobre a relação dos planos dos olhos com a altura da cabeça, revela como a fisionomia depende da relação proporcional do todo e que qualquer alteração desses planos a altera drasticamente.

Face à relativa paridade das teorias sobre as proporções, encontramos em Winckelmann na sua *Histoire de l'Art chez les Anciens* uma secção intitulada *De l'Essential de l'Art*, onde introduz uma pequena mas original variação. Ao falar da proporção em geral, Winckelmann escreve que: «A estrutura do corpo humano resulta do número três que é o primeiro número ímpar e o primeiro número de proporção: uma vez que ele contém em si o primeiro número par, e um outro número que os liga todos conjuntamente.»⁷⁵ Por conseguinte, a proporção do corpo humano é baseada sempre em três partes, assim como os membros principais⁷⁶. O rosto também possui três partes, «ou seja três vezes o comprimento do nariz; mas a cabeça não possui o comprimento do quarto nariz, como alguns [Watelet] falsamente indicam. A parte superior da cabeça tomada na vertical depois do nascimento dos cabelos sobre a fronte e até ao cume só tem três quartos do comprimento do nariz; isto é, esta parte é proporcional ao nariz como nove para doze.»⁷⁷ Mas sobre a cabeça Winckelmann apresenta no capítulo denominado *Détermination de la Proportion du Visage, à l'Usage des Dessinateurs*, as instruções práticas dirigidas aos que começam a desenhar. As proporções são baseadas nas «mais belas cabeças da Antiguidade e da bela Natureza [e consideradas] como uma

regra infalível, [e determinadas segundo Antoine-Rafael Mengs, que julga ter encontrado] o rasto que os Antigos seguiram.»⁷⁸ O método aproxima-se muito de um processo construtivo que dispensa um modelo verdadeiro. Mais uma vez achamos que o seu conhecimento para o retrato serve para nos dar mais um modo de comparação porque, para além disso, continua a não nos esclarecer sobre a primeira divisão e a colocação dos olhos.

- o século XIX

Pelo século XIX encontramos, nos tratados ou nos manuais enciclopédicos muito difundidos, referências à proporção da cabeça com um teor que parece tornar-se cada vez mais prático e sistemático em relação aos tratados anteriores⁷⁹. Vemos também aparecer considerações com alguma repercussão significativa oriundas de novos estudos conectados entre a ciência e a arte⁸⁰. No entanto, logo no início do século XIX, surge pela mão de um doutor em medicina, Jean Galbert Salvage, um estudo sobre as esculturas clássicas com o título *Anatomie du Gladiateur Combattant*⁸¹. A novidade das análises deste estudo reside precisamente no número de partes em que a cabeça pode ser dividida. Assim a cabeça é dividida em cinco partes em vez das tradicionais quatro. A razão reside na importância da prevalência do maxilar inferior sobre as outras partes. A face é compreendida «como os antigos faziam»⁸² entre a raiz do cabelo e o mento, ou seja, corresponde a quatro divisões. E a medida da face é igual ao comprimento da mão. Quanto às proporções da cabeça propriamente ditas elas têm a sua primeira divisão nas bossas frontais ou raiz do cabelo, a segunda divisão coincide com as arcadas supraciliares, a terceira divisão coincide com a crista do nariz, a quarta com a fenda da boca e a quinta com a extremidade do mento. A segunda, terceira e quarta divisão são subdivididas respectivamente em três partes iguais enquanto que a última parte é dividida em quatro partes iguais. Os olhos estão colocados no segundo terço da terceira divisão ou seja estão a meio da cabeça. A base do nariz no segundo terço da quarta divisão. O lábio inferior coincide com o primeiro quarto da quinta divisão, o sulco mento-labial com o segundo quarto e a saliência do mento com o terceiro quarto. O limite superior da orelha coincide com o primeiro terço da terceira divisão e o inferior com a base do nariz ou seja com segundo terço da quarta divisão (fig. 53).

- as referências às proporções em Portugal

Em Portugal os poucos tratados conhecidos assumem, na maioria, a natural influência estrangeira, embora possamos encontrar em Francisco de Holanda uma certa originalidade em torno do retrato. De facto o *Do Tirar Polo Natural* é uma obra única no panorama artístico não só da época como de sempre, por razões que exporemos mais abaixo. Por outro lado, existem outros textos onde a questão da proporção não é aprofundada como acontece em a *Antiguidade da Arte da Pintura* de Félix da Costa.

Para o problema da proporção da cabeça basta um rápido olhar sobre a nossa literatura artística compreendida entre o século XV e o XIX, para compreendermos como se passou naturalmente e gradualmente a encarar a divisão da cabeça a partir do todo e não apenas do rosto.

No tratado de Francisco de Holanda escrito em 1548 com o título *Da Pintura Antiga* e no de Filipe Nunes de 1615, com o título *Arte da Pintura, symmetria, e perspectiva*, as proporções da cabeça não são estudadas desde o *vertex*. Geralmente consideram, para efeitos de estudo da sua proporcionalidade, a cabeça apenas a partir da raiz dos cabelos, do princípio da testa ou da fronte. Francisco de Holanda, segue as indicações de Vitruvius e escreve no capítulo décimo sétimo intitulado *Da Proporção do Corpo Humano*, a propósito da altura do corpo «...que o rosto, da barba até o fim da testa e raiz dos cabelos seja a sua décima parte; e assim o mesmo da palma da mão.»⁸³ Digamos que é apenas esta porção que é considerada fundamental para se abordar a proporção da cabeça. De facto, é notória a insistência com que se fala das proporções da cara, face ou rosto ignorando a porção compreendida entre o *trichion* e o ápice do crânio⁸⁴. Filipe Nunes no capítulo dedicado à proporção, explica-a através da citação dos autores que se tornaram incontornáveis como Albrecht Dürer e Vitruvius, mas também Juan de Arphe y Villafañe e Daniel Barbaro cujas obras circulavam no meio artístico e intelectual. Assim a cabeça continua a ser preterida em relação ao rosto e este é usado como medida de aferição da proporção do corpo.

O século XVIII vê aparecer pela mão de um clérigo uma obra que faz, em relação à história da proporção da cabeça, uma espécie de actualização ou localização dos autores e fontes mais procurados ou acessíveis no contexto das artes em Portugal. Esse livro chama-se *Artefactos Symmetriacos, e Geometricos*, e é escrito pelo padre Ignacio da piedade Vasconcelos⁸⁵. Aqui a proporção é o primeiro tema a ser estudado,

não só do ponto de vista prático mas também através de um certo enquadramento teórico não tão denso e profundo como o de Francisco de Holanda, mas certamente mais completo e erudito do que o de Filipe Nunes. Assim, depois de falar *Dos Primeiros Autores, que derao Principio à Symmetria*, Vasconcelos apresenta aquilo que os autores mais significativos e recorrentes escreveram sobre a proporção e a construção da cabeça. O maior interesse desta abordagem reside na lista relativamente extensa de autores estudados e na detalhada análise acompanhada por uma clara explicação com que interpreta as diversas teorias da proporção. Os autores citados são Vitruvius Romano, Daniel Barbaro, João de Arphe, Jeronymo Penha e Alberto Dureiro. Do primeiro temos o habitual resumo, embora sejam feitas algumas observações particulares. Do segundo é abordado o polegar como módulo, do terceiro a divisão da cabeça em terças e sextas partes, do quarto a última articulação do dedo como módulo e sobre o último são exemplificados os processos de construção da cabeça através dos instrumentos inventados por Dürer depois de comentada a diversidade dos seus cânones.

A novidade em relação à proporção da cabeça que nos parece ser mais relevante e que ocorre praticamente a partir do século XIX, surge da constante proposta de divisão em quatro partes e em particular com a colocação dos olhos na segunda secção ou seja a meio da altura da cabeça. Por conseguinte, a divisão em três partes passa a ser gradualmente menos comentada, enquanto a análise das proporções a partir da altura da cabeça em vez da do rosto passou a ser mais comum.

Como exemplo desta resenha tomamos as palavras de Cirillo Wolkmar Machado quando escreve, no dobrar do século XVIII para o XIX, a propósito das «proporções geralmente seguidas hoje.»⁸⁶ Aqui anuncia as oito cabeças do cume ao mento para o cânone do corpo, e explica que «a cabeça se divide em quatro partes iguais para o cabelo, testa, nariz, a quarta se subdivide em três, uma para o lábio superior outra para o mento etc.»⁸⁷ A cabeça apresentada no seu desenho aparece dividida em quatro partes iguais, onde a primeira ocupa a zona do cabelo, a segunda a testa, a terceira o nariz, e a quarta subdivide-se em três, uma para o lábio superior outra para o lábio inferior e outra para o mento. Assim o desenho mostra, apesar de ser um croqui, o que o texto não diz e que é importante, uma vez que coloca os olhos sensivelmente no centro. Se analisarmos com mais atenção a vista frontal, é pelo ponto mais elevado do bordo inferior da pálpebra superior que passa o plano médio horizontal. Neste caso os olhos, e mais precisamente o centro da pupila, estariam mais abaixo da metade da cabeça. No entanto

a vista de perfil coloca a pupila rigorosamente nesse centro. Possivelmente tudo isto não passa do resultado de pequenas imprecisões do registo descontraindo comum ao croqui (fig. 54).

Um outro exemplo da alternativa à divisão do rosto pela divisão da cabeça propriamente dita, encontra-se na obra *Methodo das Proporções, e Anatomia do Corpo Humano*, de Francisco de Assis Rodrigues, publicada em 1836⁸⁸. No desenho que apresenta com as proporções do corpo humano vemos simultaneamente a divisão da cabeça em três e em quatro partes iguais (fig. 52). O meio é ocupado pelos olhos e apresenta as habituais partes da divisão em três. A quarta divisão é a relativa ao cabelo, e está compreendida entre as raízes do cabelo e o ápice do crânio. Todas estas partes têm a mesma medida. Esta coexistência no mesmo desenho da indicação das porções relativas ao rosto e à cabeça também é original e reflecte a possibilidade de se fazer referência à proporção da cabeça humana. No entanto e a rigor esta utilização do mesmo desenho para as duas divisões não é possível por duas razões. A principal prende-se com a altura da segunda divisão, uma vez que a divisão em três partes coloca-a no alto do sobrolho e não directamente no meio da altura total da cabeça, como acontece impreterivelmente com a divisão em quatro partes. Esta colocação implica que proporcionalmente o nariz fique mais pequeno assim como a secção da boca. A outra razão reside na impossibilidade de fazer coincidir a primeira secção em ambas as divisões, uma vez que torna a altura da testa demasiado pequena. Ou seja, a distância do *vertex* à raiz dos cabelos e desta ao alto do sobrolho demasiado iguais. No entanto se considerarmos o volume dos cabelos o limite superior da cabeça, como acontece nas interpretações de Leonardo e Daniel Barbaro do homem vitruviano onde vemos claramente a divisão em quatro partes e onde o limite superior é dado pela ponta dos cabelos, então o resultado já nos parece mais aceitável.

Todos estes autores abordam a proporção da cabeça de vários modos, desde o uso da polegar como módulo, à submissão da cabeça a exaustivas medições até às curiosas relações musicais. Porém aquilo que se mantém com constância é a comum aceitação da divisão do rosto em três partes iguais. No entanto apesar dos tratados mais dominantes apresentarem a divisão em três partes da cabeça, vamos encontrando de um modo pontual, a divisão do rosto em quatro e a colocação dos olhos a meia altura da

cabeça. Apesar de Leonardo nos seus escritos não ser muito claro e decisivo sobre a divisão da cabeça em quatro partes, no desenho para a interpretação das proporções de Vitruvius encontramos-a assim dividida.

Este processo de divisão recupera a porção superior da cabeça compreendida entre *trichion* e o *vertex*, que faz com que a análise da cabeça em termos de proporção não acabe na testa mas sim no ponto invisível que é escondido pelo volume do cabelo. Essa parte é então considerada uma quarta parte da altura da cabeça. Esta divisão aparece explicada de um modo claro num dos manuais mais antigos e mais usados sobre o desenho, de Jean Cousin intitulado a *L'Art de Dessiner*⁸⁹. Nesta obra, a divisão em três terços é substituída com rigor por uma divisão em quatro partes iguais⁹⁰. Assim, o eixo longitudinal da cabeça é dividido em quatro partes, sendo a primeira entre o *vertex* e o *trichion*, a segunda entre este e os olhos por onde passa o plano médio horizontal que marca a metade da cabeça ou a sua meia altura, a terceira desce até à base do nariz e a última até ao mento.

Podemos considerar que a proporção da cabeça calculada através da divisão em três ou em quatro partes é a mais difundida, embora ambas as teorias apresentem problemas. A divisão em três não considera a cabeça na sua totalidade o que pode gerar erros de apreciação sobre a verdadeira escala dos espaços ocupados pelos elementos e a sua relação à altura total. A primeira divisão, dada pela raiz dos cabelos pode não existir. A divisão da segunda porção é a que apresenta maiores dúvidas pois não é definido com rigor o seu limite, que tanto pode terminar no espaço entre o sobrolho como na arcada superciliar. A medida do nariz também levanta dúvidas pois o seu limite superior não é definido com rigor em ambas as teorias. Se começa na altura do sobrolho, na glabella, no *nasion* ou *subnasion*. O processo de divisão em quatro coloca a divisão do nariz fora de questão, mas tem como problema tornar o espaço entre o *vertex* e o *trichion* demasiado grande, como podemos verificar no desenho que acompanha o texto de Jean Cousin. No entanto, ter como princípio a colocação dos olhos no plano horizontal médio da cabeça permite gerir melhor a importância dessa proporção em termos fisionómicos.

O estudo das proporções recai na sua maioria sobre a divisão da cabeça no sentido longitudinal e considerando-a a sua vista frontal. No entanto, observamos de um modo mais superficial tentativas de a estudar em termos de profundidade, isto é tomando-a segundo a sua vista de perfil. Nestes casos a colocação da orelha torna-se uma questão chave para encontrar a proporção, não só da orelha em relação à face como

do limite posterior do crânio. Assim encontramos a sobreposição dos ângulos de um triângulo equilátero com alguns pontos notáveis da cabeça, pontos estes que variam conforme o autor. Por exemplo, Louis Delaistre apresenta na figura XVII do seu atlas, que acompanha o *Cours Méthodique Du Dessin et de la Peinture*, uma cabeça de perfil com um triângulo equilátero que tem os seus vértices no mento, no *nasion* e no antitrágus⁹¹ (fig. 55). Camille Bellanger na sua obra *L'Art du Peintre, Traité Pratique de Dessin et de Peinture*, observa que o comprimento da orelha é igual ao comprimento do nariz tomado ao nível do nascimento das sobrancelhas. E esta medida, a da própria orelha, é a que separa a parte anterior do hélix do canto do olho (fig. 56)⁹². Betty Eduards, na sua obra *Drawing on the Right Side of the Brain*, no capítulo dedicado ao retrato e a propósito da colocação da orelha no perfil, considera que do mento até ao canto do olho a distância é igual à do canto do olho ao plano vertical tangente ao ponto mais recuado da orelha⁹³ (fig. 57). Estes processos para a colocação da orelha permitem encontrar a junção do pescoço com o crânio e simultaneamente evitar a tendência ‘misteriosa’, como Betty Eduards escreve, de reduzir o volume da cabeça em relação ao rosto⁹⁴.

Para o retrato o conhecimento de todo o tipo de proporção que é possível de se estabelecer é importante para se observar as proporções específicas do modelo a representar. A questão da divisão em três ou em quatro partes deve ser entendida perante a especificidade de cada modelo, embora para o retrato possa ter sentido considerarmos em particular o rosto desde que a sua relação com o todo esteja compreendida. Julgamos assim, pois o fundamental do retrato inscreve-se nestas três porções do rosto, desde a fronte até à forma do queixo encontramos aquilo que mais define a presença de alguém, a atenção do olhar temperada pela regularidade ou irregularidade proporcional das três partes que constituem o rosto. Por outro lado, o rosto ou a face perde sentido pois é uma medida pensada inicialmente para a aplicação ou aferição da proporção do corpo na sua totalidade. Da inicial divisão em três partes, embora incorrecta chega-se à proposta da divisão em cinco partes iguais e consequentes subdivisões que até podem ser oportunas ou ter uma aplicação expedita, embora não pareça ter tido grande continuidade.

Os escritos que encontramos desde o Renascimento até aos nossos dias, digamos século XIX, sobre as proporções do corpo humano no âmbito das artes, vão corrigindo uma após outra, senão as teorias pelo menos a clareza das suas ideias. De um modo geral vão-se completando e reforçando, no entanto, subsiste uma mudança importante

para o estudo da cabeça que está na aceitação geral da colocação dos olhos no se plano médio. De todas as regras de proporção que possamos aprender esta parece prevalecer sobre todas pois é a mais simples, básica e orientadora do primeiro olhar sobre o retratado.

Admitindo que é possível estabelecer uma proporção ideal, esta nunca será mais do que um princípio de comparação quando aplicada ao retrato. Assim, o conhecimento da proporção no âmbito do retrato deve basear a procura e a escolha do ponto de vista e consequente deformação que este ou a inclinação da cabeça possam apresentar. A escolha da melhor altura, uma vez que nem sempre encontramos os olhos no plano médio, pode depender da parte da cabeça dominante, isto é se a porção superior constituída pela fronte e olhos é maior ou menor em relação à porção inferior constituída pelos olhos, nariz e mento. A decisão depende das necessidades que o desenhador estabelece para tornar o retrato mais perto do carácter ou da expressão própria do retratado. Esta decisão depende de um conjunto de factores que, apesar de envolverem o domínio da proporção, se estendem a uma análise mais ampla de todos os elementos da cabeça, ou seja à análise fisionómica que é por excelência um domínio imprescindível do retrato.

¹ Esta obra é uma das quatro que Albrecht Dürer escreveu. O seu título original é *Vier Bücher von Proportion*, de 1528 e foi publicada em Nuremberga, só depois da sua morte. O seu apreço foi generalizado o que lhe proporcionou uma grande difusão e várias traduções num espaço de tempo muito curto, como testemunha bem a seguinte passagem do tratado de Jusepe Martínez, *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, do século XVII: «Este libro de simetría suya, se halla escrito y esplicado en tres lenguas, que son latina, italiana y francesa, (permítaseme esta digresión en su elogio) el título de X~po (cristo) estuvo en la cruz escrito en tres lenguas y de ahí la misa, por ser estampa de su pasión compuesta en las propias: en tres, número de que Dios gusta y su justicia y en quien por ser principio, medio y fin , lo hizo Dios todo, y de ahí llamaron los antiguos filósofos a este número alma del universo. Para la de nuestro asunto válgannos entre las mismas formas y figuras, que supone en la lengua latina de hombres, mujeres y vírgenes, con algunas extraordinarias, las tres especies de simetrías que pone en su libro; la primera en que espresa un hombre rústico y de trabajo; la segunda en que compone un hombre de mediana estatura; y la tercera en que concluye con un hombre noble y delicado.» Tratado II, *De la Simetría*, 1988, p. 75. Consta que existe uma tradução portuguesa do século XVII com o título, *Quatro Libros de Symetría dos Corpos Humanos*, segundo nota de Elías Tormo a Juan de Holanda, todavía esse espécime continua nos nossos dias ainda por encontrar. Martínez, Jusepe, *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, 1988, p. 291.

² Cfr., Vasconcelos, Ignacio da Piedade, *Artefactos Symmetricos e Geométricos*, 1815, capítulo IV, p. 18.

³ Ver as definições para a palavra proporção expostas por Pompónio Gaurico e por Ignacio da Piedade Vasconcelos, respectivamente em *De Sculptura*, no capítulo II, *Da Symmetria*, e em *Artefactos*

Symmetricos e Geometricos no capítulo I, *Que trata de toda a Symmetria, a que Pertence a Hum corpo humano*.

⁴ *Encyclopédie Méthodique*, artigo sobre as *Proportions*, 1791, p. 228.

⁵ O estudo da figura é considerado de todos os géneros artísticos o mais nobre e por isso se justifica a particular atenção com que é estudada. Cfr., D'Alembert e Diderot, *L'Encyclopédie, Recueil de Planches, sur Les Sciences, les Arts Libéraux, et les Arts Mécaniques, Dessin et Peinture*, 2002, p. 1.

⁶ «...E non effendo alcuna cofa pie familiare e domestica all'huomo di quello, ch'è l'huomo; ne feguita, che ciafun'huomo fia atto a far giudicio di quello, che egli vede ogni giorno; cioè della bellezza e della bruttezza di qualunque huomo. Perchioche non procedendo la bellezza da altro, che da una convenevole proportion, che comunemente há il corpo humano, e particolarmente tra fe ogni membro;» Dolce, Lodovico, *Dialogo della Pittura*, 1735, p. 118..

⁷ «La figure de l'homme, qui est l'objet le plus noble & le plus intéressant de la peinture, a été le fujet des observations les plus exactes par rapport à ses proportions : en observant, en comparant & en mesurant un grand nombre d'individus, on a démêlé quelles proportions des parties de l'homme entr'elles & relativement au tout, constituent plus exactement la perfection visible. Pour faire connaître ces proportions & pour leur donner une bafe fixe, c'est-à-dire, pour les mettre plus à l'abri des variations qu'éprouvent, selon les pays & les tems, les mesures dont on se sert, on a choisi certaines parties du corps lui-même pour mesures. La tête, ou la face ont été celles que les artistes ont préférées.» *Encyclopédie Méthodique*, 1791, p. 228.

⁸ O termo “cânone”, vem do grego κανών que significa regra e aparece associado ao Aquiles de Policletos pelo qual esta obra ficou conhecida, o cânone de Policletos (Plínio lib.32 cap 8) Os cânones do corpo humano foram estabelecidos tendo principalmente em conta o número de cabeças ou rosto que contamos na sua altura. Falamos por exemplo em cânones de dez, nove ou oito rostos como sendo os mais razoáveis ou de mais fácil aplicação. Mas podemos também falar em cânones de oito, sete e meia, ou sete cabeças.

⁹ Richer, Paul, *Introduction à l'Étude de la Figure Humaine*, [s/data], p. 58.

¹⁰ As recentes descobertas arqueológicas do passado clássico contribuíram em parte para o estudo directo da pintura e da escultura da antiguidade clássica. Este estudo já se ia dando ao longo dos finais da idade média e em diversos locais acabando por explodir, como Panofsky explica em *Renaissance and Renascences in Western Art*, de 1960, num momento de grande qualidade e quantidade, sobretudo na Itália renascentista. O estudo pormenorizado das esculturas clássicas baseado em exaustivas medições tornou-se numa prática de ensino nos anos posteriores ao Renascimento dominado pelas academias.

¹¹ Este tratado, o maior e o mais amplo do Maneirismo, foi publicado em 1584 e seis anos depois Lomazzo escreveu uma espécie de resumo deste, referido por vezes por compêndio, que foi publicado com o título *Idea del Tempio della Pittura*. No tratado, no primeiro livro, entre o quinto e o décimo oitavo capítulo, Lomazzo estabelece estas diferentes proporções. Encontramos a descrição da proporção do corpo humano viril de dez faces de comprimento, da proporção elegante do corpo viril de dez faces, da proporção extravagante de dez cabeças, do corpo jovem de nove cabeças, do corpo viril de oito e por fim de sete cabeças. Em relação ao corpo feminino apresenta as proporções para o corpo de dez faces, de dez cabeças, de nove faces, de nove cabeças e por fim o de sete cabeças. Antes de indicar as proporções do cavalo e das ordens arquitectónicas Lomazzo reflecte sobre o corpo da criança definindo três cânones onde o primeiro é, para o menino de seis cabeças, o seguinte para o de cinco e o último para o de quatro cabeças.

¹² Cfr., Blanc, M. C., *Grammaire des Arts du Dessin*, 1867, p. 44.

¹³ Barbaro, Daniel, *La Pratica della Perspettiva*, 1569, oitava parte, cap. I.

¹⁴ Esta designação é distinguida por Johann Friedrich Blumenbach na sua obra, *On the Genesis of the native Varieties of Humans*, de 1776, quando propõe cinco tipos fundamentais de raças, a caucasiana, a mongol, a etíope, a americana e a malaia.

¹⁵ A propósito deste termo Panofsky define-o e distingue entre teorias objectivas e relativas. Não falamos das teorias com esses mesmos fins. Para o retrato elas servem apenas como ponto de partida para se analisar cada uma das cabeças ou cada um dos rostos a desenhar. Cfr., Panofsky, Erwin, *O Significado nas Artes Visuais*, 1989, pp. 49-79.

¹⁶ O termo ‘tipo’ é apresentado e clarificado de um modo muito claro por Simmel no seu ensaio sobre Rembrandt.

¹⁷ Sobre este tema é incontornável o texto de Erwin Panofsky intitulado *A História da Teoria das Proporções Humanas como Reflexo da História dos Estilos* publicado no livro *O Significado nas Artes Visuais*. Mas o livro de Claire Barbillion *Les Canons du Corps Humain au XIX^e Siècle, L'Art et la Règle*, publicado em 2004, para além de uma breve síntese histórica, aprofunda as teorias do século XIX. No entanto, e talvez devido às fontes estarem perdidas ou dispersas, ainda não existe um trabalho que de um modo sistemático reúna todas as teorias das proporções num documento acompanhado das devidas

imagens e texto explicativo. Assim podemos ainda considerar oportuna a observação que Watelet faz na *Encyclopédie Méthodique*: «Ce feroit un ouvrage infiniment utile que celui dans lequel un auteur artiste auroit le courage d'examiner scrupuleusement les mesures générales & particulières de quelques belles statues, de les faire graver comparativement sur une grande échelle de la manière la plus méthodique & la plus claire; d'examiner ensuite aussi scrupuleusement les détails diffus & presque intelligibles d'Albert Durer, ensuite ce qu'a dit Léonard de Vinci, & de réduire enfin à leur juste valeur, d'après les antiques, tous les ouvrages didactiques de ce genre, ainsi que celui de Paul Lomazzo, dont la proximité est telle que les artistes les plus laborieux & les plus intelligents doivent en être rebutés.»

¹⁸ Plínio, *Textos de Historia del Arte*, Livro 35, 67, 1987, p. 94.

¹⁹ Schlosser, Julius, *La Literatura Artistica*, 1993, p. 32.

²⁰ Barbaro, Daniel, *Commento a Vitruvio*, 1556.

²¹ Esta obra foi publicada em Perugia em 1532 com o título *Com Il Suo Comento Et Figure Vetrivio*.

²² Vitruvius, *Os diez libros de Architectura*, 1995, p. 131.

²³ *Idem*, p. 132.

²⁴ *Cfr.*, Vasconcelos, Ignacio da Piedade, *Artefactos Symmetricos e Geométricos*, 1815, pp. 12-13.

²⁵ O cânone vitruviano ficou relacionado com o cânone do homem viril. Ou seja, esta expressão tornou-se uma referência simultânea a Vitruvius e ao tipo de homem a que o cânone se aplica.

²⁶ Podemos encontrar novas edições com consequências traduções e interpretações dos *Dez Livros de Architectura* até pelo menos ao século XVII, como é exemplo, a de C. Perrault de 1684. Nestas interpretações as tentativas de ilustrar o texto de Vitruvius acusam as dificuldades que a teoria apresenta. Se compararmos os *Homo ad circulum* e *Homo ad quadratum* de Francesco di Giorgio Martini de 1482-86 com os de Cesarino e o de Leonardo, sentimos que a teoria apresenta algo de falível.

²⁷ A sua edição é póstuma no entanto como manuscrito foi muito difundido em certos círculos artísticos segundo as informações de Vasari. Durante os séculos seguintes até à sua publicação a obra foi conhecida através de manuscritos copiados de manuscritos, ou de resumos. De facto, parece que a sua verdadeira publicação, a *editio princeps*, só ocorreu em 1821. Schlosser, Julius, *op. cit.*, 1993, p. 97.

²⁸ O tratado de Cennino Cennini, encontra-se na charneira da arte medieval com o Renascimento e contempla a experiência das oficinas medievais com uma atitude mais moderna. Não podemos dizer que é o autor do primeiro tratado sobre pintura, pois esse título é atribuído a Alberti, uma vez que a sua estrutura ainda se cinge demasiado à prática oficial.

²⁹ Cennini, Cennino, *Il Libro dell'Arte*, 1821, capítulo XXX e LXX, pp. 23 e 66.

³⁰ «Devemos medir o homem de maneira muito diferente de como faz o arquitecto: vivo e de pé, separando na sua longitude total nove partes. Pois a hábil natureza formou o homem de tal maneira que colocou a cara no lugar mais alto para que veja melhor e se possam medir as restantes partes do corpo em relação a ela» Gaurico, Pompónio, *Sobre la Escultura*, 1989, §2, p. 115.

³¹ Como exemplo apontamos a obra de Luca Pacioli, *De Divina Proportione*, que aparece pronta em 1497 mas só é publicada em 1509. As referências ao *Livro de Arte* de Leonardo e a alguns dos seus conteúdos por Pacioli aparecem na dedicatória embora os textos de Leonardo, que tinham portanto uma certa consistência pública no meio artístico italiano, só tenham sido publicados muito mais tarde. Por outro lado, o artista deste tempo vê serem publicadas diversas obras como a de Pacioli, a de Francesco Giorgi intitulada o *De Harmonia Mundi* de 1525 ou a de Cornelius Agrippa, *De Occulta Philosophia* de 1533 que acentuam o aspecto cosmológico destas teorias. A teoria espiritualista do amor e o simbolismo geométrico ou numérico, aplicadas às teorias da proporção do corpo, conferem-lhe um novo desenvolvimento que nem sempre é o mais desejado para o artista. *Cfr.*, Introdução de André Chastel y Robert Klein ao capítulo sobre a proporção da obra citada de Pomponio Gaurico, p. 105.

³² Embora não coincida com a descrita por Vitruvius, que é de nove rostos para um corpo de homem bem formado, a conhecida interpretação de Leonardo do cânone de Vitruvius é a confirmação da proporção ideal para o homem ao estabelecer um corpo de oito cabeças ou de nove rostos. É portanto uma interpretação que não é totalmente passiva pois avança com uma correcção ou alteração da concepção de Vitruvius.

³³ Não existe nenhum tratado original de Leonardo, apenas inúmeras publicações posteriores de várias colecções de textos que provavelmente preparavam um tratado. As referências que aqui fazemos aos textos de Leonardo são tiradas de uma compilação dos seus manuscritos originais e publicada em Londres em 1883. Este trabalho é executado por J.P. Richter que ao estudar e copiar os originais revolucionou a abordagem da obra escrita de Leonardo. Portanto, como Schlosser escreve a obra *The Literary Works of Lionardo*, de J. P. Richter tornou-se uma fonte fundamental para o estudo dos escritos de Leonardo. Schlosser, Julius, *op. cit.*, 1993, p. 156.

³⁴ O número 316 refere-se à numeração usada por Jean Paul Richter. Cfr., Richter, Jean Paul, *The Notebooks of Leonardo da Vinci, Compiled and Edited from the Original Manuscripts by Jean Paul Richter*, vol. I, 1970, pp. 169-174.

³⁵ *Idem*, 317.

³⁶ *Idem*, 310.

³⁷ Cfr., 311, 312, 316 e 317.

³⁸ Sobre a vista de perfil Leonardo conclui que: Da parte mais saliente do queixo à garganta é igual ao espaço entre a boca e o mento ou um quarto da face. Do queixo até à parte de trás do pescoço é o mesmo ou espaço entre a boca e as raízes do cabelo, ou seja três quartos da testa. Do queixo à mandíbula (*gonion*) é metade da altura da cabeça e igual à espessura do pescoço de perfil. A espessura da cabeça entre a sobrancelha e a nuca é um e três quartos da espessura do pescoço em perfil. A distância entre o canto do olho e o ouvido (*tagus* ou canal auditivo) é igual à da base do nariz ao mento. A orelha é tão comprida como o nariz. A separação dos lábios vistos de perfil tem a mesma inclinação como o ângulo da mandíbula. A orelha deve estar entre a base do nariz e o topo da pálpebra. Da sobrancelha à junção do lábio com o queixo (sulco mento-labial) e o ângulo da mandíbula (*gonion*) e o ângulo superior onde a orelha se insere no temporal é um quadrado. E cada lado do quadrado é metade da cabeça. A cavidade do osso malar (maçã do rosto) ocorre a meio caminho entre a ponta do nariz e o topo do osso da mandíbula. Que é a ponta inferior da orelha. Do ângulo do encaixe do olho à orelha é tão longe como o comprimento da orelha ou um terço da face. Do topo da orelha ao topo da cabeça é igual à distância da base do queixo ao canal lacrimal do olho e também igual à distância entre a ponta do queixo e o maxilar. A pequena cartilagem que se projecta na abertura da orelha para o nariz está a meio caminho entre a nuca e o sobrolho. A espessura do pescoço em perfil é igual ao espaço entre o queixo e os olhos, e ao espaço entre o queixo e a mandíbula. Cfr., Richter, Jean Paul, *op. cit.*, 1970, 310, 312, 315, 317.

³⁹ Paul Richer na sua obra, *Introduction a l'Étude de la Figure Humaine*, escreve a propósito da obra de Albrecht Dürer sobre as proporções que «...la multiplicité des mesures que donne l'auteur et l'usage qu'il fait des procédés géométriques en rendent la lecture difficile. D'ailleurs, il n'est pas toujours exempt d'obscurités.» pp. 63-64. Esta opinião é partilhada por muitos autores que tentaram desbravar o texto de Dürer, como por exemplo Charles-Antoine Jombert, no seu *Méthode Pour Apprendre Le Dessin*, de 1784 que a propósito das proporções segundo Dürer afirma: «s'eft fi fort étendu fur les proportions de l'homme, qu'il eft prefque impoffible de le fuivre dans fés raifonnemens», p. 17. De facto a tarefa de Dürer foi por ele próprio dada por inacabada ou contraproducente, não tanto do ponto de vista da teoria da proporção mas sim da sua aplicabilidade.

⁴⁰ Cfr., Alberti, Leon Battista, *De la Pintura y Otros Escritos sobre Arte*, 1999, p. 133.

⁴¹ Cfr., Richer, Paul, *Introduction a l'Étude de la Figure Humaine*, [sem data], p. 64.

⁴² Lavater, Jean Gaspard, *Essai sur la Physiognomie*, 1786, vol. III, p. 236.

⁴³ Esta obra foi publicada em Veneza e o seu autor o patriarca Daniel Barbaro já era conhecido pelo seu *Commento a Vitruvio* de 1556.

⁴⁴ «...Daniel Barbaro tomo muchas cosas del libro para su manual de perspectiva, que es de 1569.» Schlosser, Julius, *op. cit.*, 1993, p. 137.

⁴⁵ Esta obra, anterior a 1492, ano da morte de Piero della Francesca, é constituída por três livros. O terceiro livro aborda a construção em perspectiva da cabeça que certamente influenciou os autores posteriores. No entanto a utilização da figura humana ou da cabeça por Piero della Francesca não tem qualquer estudo da sua proporção como fim. «The head is perceived as a complex volume that can be subdivided into thin strata, almost following the level of the curves, so as to achieve a superimposition of planes through whose combination it is possible to find the foreshortening of perspective. It is the same topographic procedure that Piero recommends for drawing a *mazzocchio*» Bertelli, Carlo, *Piero della Francesca*, trad. Edward Farmelly, Yale University Press, New Haven and London, 1992, p. 156.

⁴⁶ Por exemplo, ao começar as proporções da cabeça faz a seguinte descrição: «Ora la suprema parte, per cominciare di qui, fi chiama volgarmente, come ognuno intende telta, & da alcuni capo, & da tali anco Zucca, la sommità della quale vien detta l'incipite; Quel luogo nella Telta doue i capelli fi volgono in giro, fi chiama vertice; & la radice de' capelli fopra la fronte, centro; la parte anteriore dove nalcono i capelli, fi chiama ciuffetto; il partimento de' capelli che di qui comincia, e va fin' al vértice, cofi nei mafchi al modo nazareno, come nelle femine, fi chiama fcriminale; i capelli lunghi delle donne fi chiamano chiome, i ricci crini, i diftefi zazzere, i riccolti ciocca, (...) La fronte contiene tutto lo fpazio che è dalle radici dei capelli davanti fin fopra le ciglia; polfo è il loco più alto delle parti del fronte che termina com i capelli;...» Lomazzo, Gio. Paolo, *Trattato Dell'Arte de la Pittura*, 1584, Livro I, cap.V, p. 36

⁴⁷ Cfr., Lomazzo, Gio. Paolo, *op. cit.*, 1584, Livro I, cap. VI, pp. 41-43.

⁴⁸ Alberti, Leon Battista, *op. cit.*, 1999, p. 176.

⁴⁹ Jombert, quando apresenta as teorias de Roger de Piles escreve que: «Cet illustre Auteur François n'a fait autre chose que de donner les proportions de Jean-Paul Lomaffe, qu'il a feusement abrégées & débarrassées de toutes les subdivisions qui ne fervent qu'à embrouiller les commençans,» Jombert, Charles-Antoine, *Méthode Pour Apprendre Le Dessin*, 1784, p. 25.

⁵⁰ Lomazzo, Gio. Paolo, *Trattato Dell'Arte de la Pittura*, 1584, Primo Libro, cap.V, p. 42.

⁵¹ *Idem*.

⁵² *Idem*, p. 43

⁵³ Arphe y Villafañe, Juan, *Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitectura*. Deste livro foram feitas, segundo J. Schlosser, edições em 1585-87, 1675, 1763, 1773, 1795 e 1806.

⁵⁴ Arphe y Villafañe, Juan, *Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitectura*, Quinta impressão, 1763, p. 96.

⁵⁵ «Todo el rostro viene à fer tan ancho como largo, contando de la punta del cabello hasta el extremo de la barba, y la superficie de la cabeza fube un tercio mas: de manera, que todo hace proporcion fexquitercia.» Arphe y Villafañe, Juan, *op.*, *cit.*, 1763, pp. 96-97.

⁵⁶ Bardon, Dandré, *Traité de Peinture suivi d'un Essai sur la Sculpture*, 1765, p. 2.

⁵⁷ Winckelmann, *Histoire de l'Art chez les Anciens*, 1766, p. 293.

⁵⁸ No final desta obra o autor apresenta num quadro denominado *Table Seconde des Preceptes de la Peinture sur les Proportions* as considerações que se podem levantar a propósito das proporções. Assim notamos que existem três modos de medir as proporções do corpo em que dois se apoiam nas medidas da face. Um deles consiste em: «Partager la face en trois longueurs de nez dont chacune sera subdivisée en douze parties. [e o outro em] Diviser toute la face en trois parties et chacune en quatre pour les petits mesures ; c'est de cette dernière façon que nous nous servons en cette table parce quelle nous semble la plus commode.» Testelin, Henry, *Sentimens des plus Habiles Peintres sur la Pratique de la Peinture et Sculpture*, 1696.

⁵⁹ *Cfr.*, Schlosser, Julius, *op.*, *cit.*, 1993, pp. 547-548.

⁶⁰ Lairesse, Gérard, *Le Grand Livre des Peintres ou L'Art de la Peinture, Considéré dans Toutes ses Parties, & Démontré par Principes*; auquel on a joint les *Principes du Dessin*, tome premier, Paris, 1787, «Je dis donc que la Beauté d'une figure nue, soit d'homme ou de femme, confite. Premièrement, en ce que les membres soient bien proportionnés ; secondement, qu'ils aient un mouvement libre, aisé & gracieux ; troisièmement, que le coloris en soit frais & beau.» p. 75.

⁶¹ *Idem*.

⁶² «Afin de donner au jeune artiste une juste idée de la belle proportion des membres, je vais en mettre le rapport sous vos yeux, d'après la mesure que j'en ai faite sur un squelette, conformément aux principes du professeur Bidlo, dans le tems que je définissais, d'après nature, les figures de son célèbre ouvrage sur l'anatomie.

Pour rendre cette comparaison plus facile, j'ai placé à côté des figures des deux sexes une échelle des dimensions. Pour en faire usage, tirez une ligne droite perpendiculaire, marquée par les figures du soleil & de la lune. Cette ligne fera de la longueur de votre figure. Divisez alors cette ligne perpendiculaire en quatre parties égales, que j'appelle grandes parties, désignées par les lettres A. B. C. D, qui paient deffous les aisselles, sur le membre viril, sur les genoux, & deffous la plante des pieds. Partagez ensuite de nouveau toute la longueur de votre figure en sept parties & demi égales, auxquelles je donne le nom de parties principales, marquées par 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, ½ ; dont la première comprend la tête.» *idem*, p. 76.

⁶³ Esta obra, *Histoire Universelle, Traité Relativement aux Arts de Peindre et de Sculpter, ou Tableaux de L'Histoire, Enrichis de Connoissances Analogues à ces Talens*, de 1769, embora tenha caído no esquecimento, foi durante algum tempo seguida e citada por diversos autores. O seu autor, professor da academia real de pintura e escultura, para além de ser professor dos alunos protegidos do Rei, de história, de Fábula / Mitologia e de Geografia, e de ser Membro da Academia de Belas-Artes estabelecida em Marselha da qual era director Perpétuo de Pintura e Escultura, deixa transparecer nos seus escritos por um lado um espírito oriundo do século das luzes, como testemunha a aspiração enciclopédica ou universalista a que a obra se destinava, e por outro lado anuncia já um classicismo que se destaca do discurso barroco e se torna um prenúncio das teorias neoclássicas.

⁶⁴ A primeira parte tem por título o *Deffein, ses Qualités* e subdivide-se em seis capítulos designados por *Articles*. O primeiro tem por título ou tema a *Correction*, o segundo o *Caractere de Deffein*, o terceiro o *Goût de Dessein*, o quarto os *Principes du Deffein fondés sur les vérités de la Nature*, o quinto os *Principes du Deffein fondés sur les beautés de l'Antique* e o último a *Expreffion*. As outras partes têm por título a *Composition* e o *Coloris*.

⁶⁵ Bardon, Dandré, *Traité de Peinture*, 1765, pp. 58-59.

⁶⁶ *Idem*, p. 59.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ Kate, Ten, *Discours Préliminaire sur le Beau Idéal*, p. lv, in Richardson, Jonathan, *Traité de la Peinture, et de la Sculpture*, 1728, vol. III.

⁷⁰ *Idem*, p. lvi.

⁷¹ «Quant à la Hauteur de toute forte de Perfonnes en général, tant d'un Sexe, que de l'autre, nous partagerons les Tailles en trois principales fortes. La Première eft la *Taille Élevée ou Haute & Fine*, que les Italiens apèlent *Svelta* ; la Seconde, la *Taille Médiocre* ; & la troifième, la *Taille Courte ou Baffe*. Chacune des ces Tailles peut être très-belle & très-bien proportionnée.» *Idem*, p. lvii.

⁷² *Cfr.*, p. lxix.

⁷³ *Cfr.*, Piles, Roger de, *Cours de Peinture par Principes*, 1767, pp. 209-210.

⁷⁴ Kate, Ten, *op.cit.*, 1728, vol. III, p. lx.

⁷⁵ Winckelmann, *Histoire de l'Art chez les Anciens*, 1766, p. 292.

⁷⁶ Winckelmann escreve que: «Les trois parties du corps font le tronc, les cuiffes & les jambes. La partie inférieure du corps fe divife de-même en trois, les cuiffes, les jambes & les pieds. Les bras, les mains & les pieds fouffrent la même divifion, & on pourroit encore la démontrer de quelques autres parties qui ne font pas auffi clairement compofées de trois parties. La proportion de ces trois eft dans le total comme dans fes différentes parties ; & dans les hommes bien faits, le corps & la tête feront proportionnés aux cuiffes & aux pieds, comme les cuiffes aux jambes & aux pieds, de-même que la partie fupérieure du bras eft proportionnée à la partie fuivante & à la main.» *op., cit.*, 1766, p. 293.

⁷⁷ *Idem*, pp. 293-294.

⁷⁸ *Idem*, p. 299.

⁷⁹ A partir do século XIX aparece uma literatura artística imbuída do espírito enciclopédico que aborda questões muito práticas conjuntamente com questões de ordem teórica. Esta literatura, como são exemplo os 'dicionários das artes do desenho' e os 'métodos para aprender o desenho', aproxima-se um pouco do formato de manual pelas fortes orientações práticas difundidas.

⁸⁰ Um exemplo flagrante é dado por Zeysing que cerca de 1850 redescobre a antiga secção de ouro e aplica-a à proporção do corpo humano. Nos seus *Aesthetische Forschungen* publicados em 1855, Zeysing apresenta a sua lei das proporções onde proclama que «para que um todo dividido em duas partes desiguais, pareça belo do ponto de vista da forma, deve ter entre a pequena parte e a grande a mesma relação que existe entre a grande e o todo.» Esta lei encontra-se realizada nas proporções do corpo humano, dos animais, na botânica, na música e etc. Esta lei aplica-se à proporção da cabeça segundo a seguinte relação: a altura do rosto/ distância entre a arcada superciliar e a base do mento é `proporcional à distância da base do nariz até à base do mento / distância da comissura dos lábios e a base do mento. O resultado desta operação é a proporção ϕ . *Cfr.*, Ghyka, Matila, *Esthétique des Proportions dans la Nature et dans les Arts*, 1927, pp. 49-50.

⁸¹ Salvage, Jean-Galbert, *Anatomie du Gladiateur Combattant, applicable aux beaux arts, ou traité des os, des muscles, du mécanisme des mouvemens, des proportions et des caractères du corps humain*, publicado em 1812, em Paris.

⁸² *Idem*, p. 53.

⁸³ Holanda, Francisco de, *Da Pintura Antiga*, 1983, p. 103.

⁸⁴ «Mas a altura do seu rosto, da barba até o começo do nariz, é a terça parte; do começo do nariz até o fim que stá entre as sobrancelhas outro tanto; d'ali até á raiz dos cabellos, onde se o rosto acaba, é a outra terça parte.» *Idem*.

⁸⁵ Vasconcelos, Ignacio da Piedade, *Artefactos Symmetriacos, e Geometricos, Advertidos, e Descobertos pela Industriosa Perfeição das Artes, Esculturararia, Architectonica, e da Pintura*, 1733.

⁸⁶ Machado, Cirillo Wolkmar, *Tratado de Architectura & Pintura*, 2002, Fólio 139.

⁸⁷ *Idem*.

⁸⁸ Este livro, é uma pequena resenha de aspectos anatómicos e de proporção do corpo humano dedicada ao estudo dos alunos de Belas Artes.

⁸⁹ Esta obra de Jean Cousin, é apresentada em 1570 como título original de *La Vraye Science de la Pourtraiture* no qual, antes de apresentar soluções para a representação de corpos observados segundo diversos ângulos ou em escorço, aborda com algum detalhe as proporções da cabeça e do corpo. À possível data de 1570 para a primeira edição seguiram-se durante séculos, ou seja, até 1873 diversas reedições. Estas publicações foram tendo novas ilustrações assim como títulos, tais como, *Livre de Pourtraiture* ou *L'Art du Dessin Démontré d'une Manière Claire et Precise*. A publicação com o título a *L'Art de Dessiner* remonta pelo menos a 1821. O autor Jean Cousin O Jovem é por vezes confundido com Jean Cousin pai e autor do *Livre de Perspective de Jehan Cousin*, Imprimerie do Roy, Paris, 1560. *Cfr.*, Molina, Juan José Gómez (coord.), *Las Lecciones del Dibujo*, 1995, p. 406.

⁹⁰ Após o habitual estudo introdutório dos elementos da geometria que consiste neste caso apenas na apresentação das noções imprescindíveis para o traçado da oval onde se integra depois a cabeça.

⁹¹ Delaistre, Louis, *Cours Méthodique Du Dessin et de la Peinture*, 1842, Atlas, figura 7.

⁹² Bellanger, Camille, *L'Art du Peintre, Traité Pratique de Dessin et de Peinture*, [1910 ?], vol. I, pp.198-199.

⁹³ Edwards, Betty, *Drawing on the Right Side of the Brain, a Course in Enhancing Creativity and Artistic Confidence*, 2000, pp. 160-161.

⁹⁴ *Idem*, pp. 141-143.

Capítulo V

Da Expressão das Paixões à Expressão do Rosto

Depois de descrevermos os aspectos anatómicos do rosto mais evidentes, de procedermos à análise geométrica das suas formas e de conhecermos as principais teorias sobre a sua proporção, chegou o momento de nos questionarmos a propósito do significado da própria expressão do rosto. A palavra expressão está de facto ligada à arte do retrato mas a sua aplicação exige algumas considerações que requerem prévias distinções do termo.

Enquanto que nos nossos dias o significado da palavra expressão para além de ser sinónimo de gesto, viveza e carácter¹, aplica-se aos domínios da linguagem, nos dicionários e enciclopédias do século XVIII a sua referência segue uma tradição que se parece restringir ao âmbito das emoções e das paixões da alma². E esta associação é ainda mais clara quando consideramos os dicionários sobre arte, como é o caso do *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*. Aqui o termo *expression*, restringe-se claramente ao rosto e ao corpo e encontra na exterioridade destes os sinais da vida interior ou das emoções da alma³. Contudo a este significado simples e directo acreditamos que o desenho de retrato acrescenta outros sentidos que intervêm para que se compreenda o alcance de toda a fisionomia do retratado. Assim ao sentido mais tradicional dado à palavra expressão juntamos outros sentidos menos objectivos que indirectamente ultrapassam os limites do imediatamente visível na fisionomia, mas que no fundo constituem o fundamento do próprio retrato. Um desses sentidos advém por exemplo, da própria representação gráfica do desenho que enquanto linguagem visual possui uma expressão que não deixa de contaminar de algum modo o aspecto exterior ou a própria fisionomia⁴. Esta interferência nas formas do rosto acaba por se repercutir na linguagem do rosto e ser determinante não só para o carácter ou para o interior, como para o ânimo e vivacidade do retratado.

O termo ‘expressão facial’ parece ser simplesmente e à primeira vista o sinónimo de fisionomia, no entanto podemos estabelecer no âmbito do retrato duas acepções. Uma delas pressupõe que o rosto manifeste uma alteração momentânea provocada por um estado emocional específico de tal modo que os efeitos produzidos

nos seus traços são directos e imediatos. Neste caso, quando a expressão é associada à manifestação de uma emoção ou de estado de espírito, estamos perante a sua significação mais tradicional. Por outro lado, o termo expressão pode ter uma significação mais geral que, considerado como uma linguagem, exprime a presença de uma humanidade no sentido usado por Eduardo Nicol quando observa que «a expressão não é um atributo dos corpos, orgânicos ou inorgânicos, mas sim dos homens.»⁵ Assim, um retrato expressivo pode ser entendido como um rosto cheio de vivacidade, de ânimo ou de alma.

Enquanto a expressão é associada aos traços do rosto ela é matéria de estudo da fisionomia num sentido mais exterior, e pela fisiognomonía num sentido mais interior⁶. No primeiro caso podemos julgar a expressão apenas com os traços impostos por uma reacção física a determinados estímulos não importa a sua natureza. No segundo caso a expressão é o próprio carácter ou seja permite que algo mais profundo seja revelado. Os limites que separam estes dois sentidos é muito ténue pois tudo se confunde e se dá a ver em instantes e num mesmo rosto sujeito a grandes alterações. No confuso e complexo domínio da expressão do rosto, discute-se até onde esta pode ter sido predestinada como adquirida e acredita-se que a «...imagem do rosto é um resultado da conjunção de duas forças: o caudal hereditário fixo e a acção diversamente modeladora da vida, das vivências e do meio.»⁷ Mas também na expressão do rosto se encontra o limite entre a fisiognomonía e a patognomonía ou a mímica. Buffon na sua *Histoire Naturelle de l'Homme*, acentua a relação entre alma e rosto que se dá a ver nos súbitos movimentos que se alternam com os estados de repouso⁸. Alguns brotam do nosso interior mais profundo, enquanto outros são mais superficiais e passageiros, mas ambos deixam a sua marca nos traços do rosto. Todavia, para percebermos quando estamos perante a acção de uma expressão reveladora de um carácter ou de uma expressão reveladora de uma emoção, temos que compreender e determinar os músculos que manifestam determinadas emoções, designadas tradicionalmente por paixões ou afecções da alma⁹. Este estudo que nem sempre esteve disponível para a arte do retrato, é como veremos mais uma matéria que se descobre e se estuda através da observação e na própria experiência do retratar.

Vamos assim descrever as principais paixões que o rosto pode revelar, os músculos envolvidos e as correspondentes alterações que se produzem nos traços do rosto.

- da anatomia à expressão das emoções

Para o retrato o conhecimento da anatomia do corpo humano tem como já dissemos, um interesse que podemos considerar indirecto. Tanto as dissecações como as obras consagradas à anatomia foram vistas pelo artista como um modo de conhecer o corpo em geral tendo como grande objectivo a aplicação à figura humana. Os tratados publicados até ao século dezanove sobre a anatomia não são dirigidos aos artistas. Só durante o século dezanove aparece a necessidade de encontrar uma anatomia para os artistas que responda às necessidades do desenho. Esta necessidade advém de uma tomada de consciência que, ao fim de vários séculos, reivindica uma particular anatomia para os artistas. Na obra de Jacques-Louis Binet e Pierre Descargues, *Dessins et Traités d'Anatomie*¹⁰, percebemos claramente a alteração que ocorreu por volta do século dezanove na relação da arte com a anatomia. Surgem trabalhos que recapitulam o conhecimento acumulado em vários séculos à luz das novas descobertas para responder às exigências mais práticas dos artistas. Assim, à miologia e osteologia sobrepõe-se a descrição das variações das formas exteriores como um segundo passo na compreensão da chamada anatomia plástica ou descritiva¹¹. Os autores procuram integrar nestas obras as principais questões que envolvem o desenho da figura humana. Desde a particular descrição dos ossos mais salientes, até ao movimento dos músculos passando pela proporção e pelo estudo das paixões, os limites são agora mais alargados. Conciliam o conhecimento exposto nos tratados sobre arte e anatomia escritos ao longo do tempo, com as experiências científicas mais recentes. Por exemplo a obra de Mathias Duval, *Précis de d'Anatomie, a l'Usage des Artistes*¹², reflecte a preocupação de confrontar as teorias mais antigas com as mais recentes como as protagonizadas por Duchenne de Bologne, através das suas análises electro-fisiológicas ou por Darwin através das suas teorias. Em outros casos, como é exemplo o *Cours Méthodique Du Dessin et de la Peinture*, de Louis Delaistre¹³, a abordagem da anatomia surge a par dos outros temas como a geometria e a perspectiva comuns neste tipo de livro¹⁴. A designação, *Anatomie Pittoresque et Descriptive du Corps Humain*, que o autor dá ao título do capítulo, reflecte a preocupação ou intenção de a dirigir aos pintores. Como veremos, apesar destes estudos considerarem a fisionomia com especial atenção, a sua aplicação ao retrato só se encontra de um modo indirecto. Ao capítulo dedicado à expressão das paixões sucede o da anatomia retomando a tradicional teoria dos movimentos da alma. Cada expressão está associada a um estado de alma ou seja a uma paixão, e possui

certos músculos responsáveis pela sua manifestação. Para além de descrever as alterações visíveis no rosto, os músculos responsáveis são cuidadosamente enumerados.

Portanto este modo de abordar a cabeça humana que confronta os seus estados traços fisionómicos nos momentos de repouso com os momentos de movimento, remete-nos para dois autores distintos que importa saber. O primeiro é representado por Charles Le Brun e o segundo por Duchenne de Boulogne. Posteriormente encontramos em diversas obras algumas recapitulações desta matéria, como a protagonizada por Mathias Duval e outras mesmo acrescidas de novas investigações, como é exemplo a obra já citada de Fritz Lange¹⁵.

- Charles Le Brun e as paixões da alma

O primeiro autor a desenvolver de um modo sistemático o estudo das alterações fisionómicas dirigido aos pintores foi Charles Le Brun¹⁶. As suas ideias aplicam-se ao desenho da cabeça mas não directamente ao desenho de retrato. Pois o objectivo dos seus estudos está voltado particularmente para as alterações que distintos estados emocionais provocam no rosto. Esta necessidade de conhecer o resultado que determinadas paixões produzem, como por exemplo a cólera, o medo ou a alegria na forma do rosto surge dos requisitos do desenho da figura imaginada que a pintura de história em particular exige. Encontramos neste sentido uma aplicação directa do conhecimento fisionómico num momento em que se reconhece mais à cabeça e menos ao movimento do corpo a faculdade de exprimir as paixões¹⁷. A sua aplicação ao retrato é discretamente compreensível, pois a deformação que os estados emocionais provocam é exactamente aquilo que o retrato tirado do natural não encontra e, se tal acontece, procura justamente ultrapassar. Le Brun tenta, nos seus manuscritos *L'Expression des Passions* que seriam publicados postumamente como o *Traité de la Passion*¹⁸, sistematizar toda esta relação entre as paixões da alma e a consequente alteração física da expressão dos traços do rosto.

Esta abordagem é um exemplo da associação da pintura à filosofia uma vez que segue estreitamente as definições de Descartes sobre este tema. De facto, a confiança depositada no poder da cabeça não está certamente alheia à obra *As Paixões da Alma* de Descartes de 1649, onde a expressão é comandada pelos movimentos da alma e a pequena glândula pineal situada no cérebro aparece como o seu reduto principal¹⁹. De um modo prático e racional Le Brun na sua conferência, *L'Expression Générale et*

Particulière, dada em 1671, explica a importância da expressão para a pintura²⁰ e o processo que leva a expressão a tornar visíveis os efeitos da paixão. A paixão produz uma acção no corpo, que tem a sua principal repercussão no movimento dos olhos e do rosto²¹. Estes movimentos tanto podem ser voluntários como espontâneos uma vez que «...todos os movimentos dos olhos como do rosto, podem ser alterados pela alma, quando esta querendo ocultar a sua paixão imagina fortemente a paixão contrária, de modo que podemos servir-nos deles tanto para dissimular como para exprimir paixões.»²² Como produto desta teoria Le Brun apresenta um método para desenhar a cabeça com uma emoção específica no qual define as diversas paixões e descreve respectivamente as suas repercussões no rosto. Assim apresenta uma colecção de desenhos com diversas cabeças mostrando as expressões que as diversas paixões provocam no rosto (fig. 58 a 60). Destacam-se as paixões primitivas ou simples, como Descartes anuncia, tais como a admiração, o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza das paixões compostas como a estima, a veneração, o êxtase, o desprezo, o horror, a esperança, o pavor, o temor, a dor corporal, a inveja ou ciúme, o riso, o choro, a cólera, o extremo desespero e a raiva.

Como Descartes, Le Brun isola a importância dos olhos neste processo, no entanto, vai ainda mais longe ao atribuir ao sobrolho o principal papel. Do mesmo modo que a alma possui dois apetites na parte sensitiva, dos quais nascem as paixões simples e ou as compostas, também o sobrolho exprime todos os movimentos das paixões igualmente através de dois movimentos²³. Assim importa saber que as sobrancelhas se podem elevar pelo seu meio ou pela sua extremidade interna no meio da fronte. No primeiro caso elas revelam movimentos agradáveis ou as paixões mais moderadas, enquanto que no segundo representam a dor e a tristeza ou as paixões mais cruéis²⁴ (fig. 61 e 62).

Apesar de ser criticada, a teoria de Le Brun tem uma enorme repercussão e constitui uma autoridade incontornável na matéria relacionada com a expressão das paixões e sua consequente alteração fisionómica²⁵. Sempre que o assunto envolve a expressão das emoções as suas teorias têm-se mantido como principal referência (fig. 63). As suas observações sobre a fisionomia comparada e em particular os desenhos que as acompanham, constituem a outra vertente poderosa da sua teoria. Aceitamos que G. B. Della Porta²⁶ dá um certo prestígio à fisiognomonia, mas é graças à «convicção e seriedade imperturbável de Le Brun que esta disciplina é considerada, durante muito tempo, como capaz de contribuir positivamente para a formação do artista.»²⁷ As suas

teorias são citadas quase por inteiro em diversas obras como a de Henri Testelin, publicada em 1680, *Les Sentiments des plus Habiles Peintres sur la Pratique de la Peinture et Sculpture, mis en Table et Préceptes, avec Plusieurs Discours Académiques*²⁸, ou como a de Dandré Bardon, publicado em 1765, o *Traité de Peinture*. Enquanto que Testelin apresenta uma versão das conferências de Le Brun onde acrescenta um quadro e uma gravura com a ilustração das paixões, o segundo autor inclui uma profunda análise da expressão baseada nos princípios fisionómicos (fig. 64).

Dandré Bardon, no seu *Traité de la Peinture*, ao abordar a expressão²⁹ divide as paixões em quatro grupos onde as duas primeiras são manifestamente as mais adaptáveis ao retrato. Sem deixar de mencionar a importância e autoridade de Le Brun na matéria e de citar a explicação cartesiana para a causa das paixões da alma, Bardon apresenta quatro grupos onde só os dois últimos abarcam aquelas estudadas por Le Brun. Assim, existem as paixões tranquilas, as paixões agradáveis, as paixões tristes e dolorosas e as paixões violentas e terríveis. Se as duas últimas, que vão ao encontro das descritas por Le Brun, se aplicam com facilidade a uma figura de história ou de acção, já as duas primeiras estabelecem entre si subtilezas diferenças que imperam num domínio mais próximo do retrato. De facto, os dois primeiros grupos englobam os estados naturais em que o rosto não recebe nenhum estímulo de ordem mais violenta e onde os músculos não sofrem praticamente nenhuma alteração. No entanto, como em qualquer expressão, aquilo que modela o rosto distingue aquilo que passa pelo espírito, seja emoção ou pensamento. Seguindo uma ordem de intensidade Bardon coloca no primeiro grupo as paixões tranquilas, «...que são formadas por doces impressões, as partes do rosto permanecem na sua serenidade natural, e não sofrem alguma alteração. Tudo deve anunciar a paz em que a alma regozija.»³⁰ No segundo grupo, o rosto deixa transparecer ligeiras alterações que embora muito pequenas e quase imperceptíveis o tornam mais quente e humano. São as paixões agradáveis onde «...todas as partes do rosto se elevam, e se voltam sobre o cérebro, reduto da imaginação que deliciosamente é afectado.»³¹ Falamos daqueles movimentos que elevam o sobrolho, abrem os olhos e esboçam o sorriso e que são conotados por uma disposição de carácter mais intelectual³².

Os dois últimos grupos em que Bardon insere os tipos de paixões englobam as paixões tristes e as violentas. Sobre as tristes escreve que «...a languidez coloca todos os músculos da face numa inacção que enfraquece o espírito e a vivacidade. Se a dor intervém, é pelo tormento do sobrolho que ela se anuncia.»³³ As paixões violentas e terríveis ocupam o último grupo e revelam as maiores alterações que podem ocorrer no

rosto. Estas paixões são as «...que tiranizam o corpo e o espírito, que inclinam as partes da expressão, e que assolam o coração pungido de descontentamento.»³⁴ Na sua essência elas são originadas por um estado emocional espontâneo que as torna particularmente efémeras e impossíveis de controlar. Não são assim, estas paixões, propícias ao retrato pois o seu carácter é de uma espontaneidade tão forte que se já por si são difíceis de reproduzir ou de recriar, mantê-las então durante um longo período de tempo torna-se praticamente impossível.

Apesar da repercussão das paixões nos traços do rosto ter sido detalhadamente analisada por Le Brun, que sistematicamente definiu quais são os mais solicitados por cada paixão assoladora, a sua aplicação ao retrato é indirecta. De facto, para o retrato o estudo das paixões só se completa e ganha sentido quando certos autores, como é exemplo Dandré Bardon, se debruçam sobre o tema e estabelecem os estados emocionais mais adequados ao retrato. No entanto, a acção das paixões faz-se sentir, como veremos, mesmo na fisionomia em repouso e condiciona o carácter que o rosto naturalmente apresenta ou deixa revelar durante a pose.

- Duchenne de Boulogne e o músculo da expressão

O caminho encetado por este médico integra-se na patognomonía enquanto estudo do modo de revelação física das emoções. Segundo Fritz Lange é comum nestes estudos, executados praticamente por naturalistas ou médicos, o desinteresse pela anatomia óssea a favor do conhecimento minucioso dos músculos pois à excepção de Darwin, todos eles limitam o seu estudo ao rosto³⁵.

A pesquisa de Duchenne, impulsionada pela sua invenção, parte da ideia que faz da alma a fonte causadora da expressão facial, «pois é ela que coloca em acção os músculos que dão à face segundo traços característicos a imagem das paixões.»³⁶ Assim procura determinar quais são os músculos responsáveis pelas linhas expressivas do rosto contraindo-os voluntariamente pela acção de pequenas descargas eléctricas (fig. 65). Pois acredita que «as leis que regem a expressão da fisionomia humana podem ser determinadas pelo estudo da acção muscular.»³⁷ O estudo da acção muscular parcial revela a razão de ser das linhas, rugas e pregas da face em movimento. Deste modo acredita introduzir pela primeira vez no estudo da fisionomia o método experimental, detectando o músculo a que determinada paixão é associada independentemente do estado emocional ou de espírito do sujeito.

Para que não haja dúvidas sobre a imparcialidade da acção muscular o indivíduo escolhido para a experiência tinha a pele do rosto insensível a qualquer excitação dolorosa³⁸. Graças a esta peculiar enfermidade Duchenne pode evitar fazer o estudo em cadáveres que na sua opinião seria repugnante e hediondo³⁹. Podendo accionar os músculos e dar ao rosto uma expressão específica, independentemente do estado emocional do sujeito, significa que pode conhecer através da «análise electro-fisiológica acompanhada do registo fotográfico, a arte de colocar correctamente as linhas expressivas da face humana ao que podemos chamar a ortografia da fisionomia em movimento»⁴⁰ (fig. 66).

Como confirma mais tarde Mathias Duval⁴¹, a conclusão deste estudo que mais pode interessar ao artista reside na detecção do músculo responsável por cada paixão. Basta a contracção de um só músculo para o rosto exprimir uma paixão, ou seja, não é necessário modificar todos os traços da fisionomia para dar à face o cunho de uma emoção qualquer. De facto, «os traços que representam a imagem de uma paixão estando reduzidos a um músculo, ou a um pequeno número, e num ponto limitado da face, a sua significação torna-se mais fácil de entender.»⁴²

O que torna esta teoria útil para o retrato divide-se em dois aspectos. O primeiro reside no facto de apesar de ser apenas um músculo responsável pela alteração, todos os outros traços da face parecem também sofrer alterações. Como explicação para este fenómeno Duchenne recorre à obra de Chevreul sobre a cor, nomeadamente no efeito óptico produzido pelo contraste simultâneo das cores⁴³. É por analogia que de certo modo um movimento circunscrito em particular na parte superior do rosto pode condicionar toda a fisionomia. Para além desta ilusão o movimento expressivo envolve nas artes e segundo Duchenne, dois tipos de linhas, as fundamentais que são os sinais patognómicos por excelência e as linhas secundárias expressivas que rodeiam as primeiras⁴⁴. As linhas fundamentais são recolhidas do natural, nos desenhos rápidos ou nos esboços, enquanto que as outras podem aparecer no desenho de memória ou em consequência da perda que a passagem do desenho para a pintura pode envolver. Factores exteriores à forma, como a incidência da luz, podem levar a interpretações erradas devido à acentuação aleatória das linhas secundárias⁴⁵. Esta distinção advém da dificuldade de as representar com rigor devido à sua extrema fugacidade o que leva muitas vezes a serem apenas apreendidas no conjunto ou indistintamente⁴⁶. No entanto, as linhas secundárias não deixam de ser úteis, pois da simples ornamentação ao reforço das próprias linhas fundamentais, elas não deixam de fazer parte da expressão do rosto.

O segundo aspecto da utilidade para o retrato da teoria de Duchenne encontra-se para além da acção voluntária dos músculos, naquilo que se denomina por fisionomia de repouso. De facto, o conhecimento da acção e do efeito na pele do rosto dos músculos da expressão permite com mais facilidade compreender a fisionomia de um rosto isento de qualquer paixão. A fisionomia de repouso é um reflexo ou consequência dos nossos sentimentos habituais ou dominantes. Esta ideia é aceite por todos e está presente nos diversos autores que se debruçam sobre a questão da expressão, como é o caso de Diderot que no seu escrito sobre arte, *Ce que Tout le Monde Sait sur l'Expression, et Quelque Chose que Tout le Monde ne Sait Pas*, escreve que o rosto «...acostumado a obedecer ao carácter de uma paixão dominante, acaba por o conservar.»⁴⁷ Assim mesmo estando o retratado num estado tranquilo, o seu rosto deixa transparecer uma expressão que o pode tornar triste, cínico ou maldoso. Duchenne, ao identificar os músculos responsáveis pelas expressões, explica esta predisposição fisionómica através da tonicidade, uma força que os músculos nunca perdem e que se mantém durante o repouso muscular, ou seja no intervalo dos movimentos determinados pela acção nervosa, voluntária ou instintiva⁴⁸. Esta força funciona como um amortecedor que mantém os músculos num equilíbrio entre as contracções. É assim, diz Duchenne, «que se forma a fisionomia em repouso, fisionomia individual que deve ser consequentemente a imagem dos nossos sentimentos habituais, a fâcies das nossas paixões.»⁴⁹ Esta fisionomia começa naturalmente e gradualmente a impor-se e a partir do momento em que a influência das paixões ou dos temperamentos começam a sentir-se. Assim quanto mais idade mais vincada se torna a imagem dos sentimentos que nos acompanham durante a vida⁵⁰. Esta fisionomia individual, quer seja boa ou malevolente, é formada ao longo da vida seguindo a predominância das boas ou más paixões. E ao contrário de outros fisionomistas, Duchenne sublinha esta convicção ao escrever que: «Admitindo mesmo que um homem bom possa nascer com uma figura má ou maliciosa, essa espécie de monstruosidade será mais tarde ou mais cedo apagada pelos movimentos incessantes de uma bela alma.»⁵¹ Estas considerações fazem jus ao comentário de Mathias Duval quando explica que o seu estudo nos leva, por caminhos mais incertos e susceptíveis, a investigações filosóficas quando explica que «...a análise do carácter de um sujeito pelo exame da sua fisionomia no estado de repouso é um estudo demasiado delicado, incerto e implica desenvolvimentos filosóficos que nos transportam demasiado longe do domínio da anatomia»⁵². Na verdade somos arrebatados para um domínio caro à fisiognomonía quando o olhar do desenhador

procura perceber o que o rosto pode expressar não só da sua natureza humana como também, e enquanto ser, aquilo que pode ter de misterioso e de metafísico.

- os músculos da face

As teorias de Duchenne tornam-se reconhecidas nos manuais de anatomia do século dezanove, como é exemplo o *Précis D'Anatomie*⁵³ de Mathias Duval. Na vigésima-quarta lição e a propósito dos músculos da cabeça este autor confirma a utilidade das pesquisas de Duchenne. A sua investigação permite uma aproximação mais precisa à fisionomia no estado activo cujo estudo esteve sempre nas mãos dos fisiognomonistas⁵⁴. Cruzando os seus conhecimentos com as conclusões de Duchenne, Duval aborda os músculos da cabeça frisando que a grande maioria se encontra na região anterior, ou seja no rosto. Divide os músculos segundo duas categorias, os músculos da mastigação, que movem o maxilar inferior, e os músculos da expressão que influenciados pelas emoções interiores modificam os traços do rosto⁵⁵. Servindo assim as paixões os músculos da expressão, ao contrário dos primeiros, são músculos que movem a pele e não os ossos. Por conseguinte a importância da sua acção reside no facto de quando se contraem, em vez de formarem um inchaço local, modificam ou deslocam a forma das pregas e dos véus membranosos do rosto tais como as pálpebras. Então Duval observa, dirigindo-se sobretudo aos artistas, que o conhecimento da direcção do músculo, mais do que a sua forma, determina a direcção da tracção exercida sobre a pele que por sua vez dita a forma das pregas. A direcção destas tende a ser, segundo a proposta de Camper, perpendicular ao feixe fibroso do músculo⁵⁶. Este estudo que o autor designa de fisionomia no estado activo distingue os músculos que afectam os traços do rosto num momento dado e segundo a influência de um movimento passional que motiva a contracção involuntária de um ou de vários músculos. Assim, seguindo a pesquisa de Duchenne podemos designar determinado músculo pela paixão que o provoca por exemplo o músculo da atenção, da dor, do riso, do choro ou do desprezo. Os músculos da expressão que ocupam a região superior do rosto estão dispostos à volta dos olhos e das sobrancelhas. Os outros músculos que ocupam a região média e sobretudo a inferior da face estão agrupados de maneira a se tocarem em função das asas do nariz e da boca.

Na vigésima-quinta lição Duval descreve os músculos da expressão recorrendo às fotografias de Duchenne e a esquemas do rosto segundo Humbert Superville⁵⁷ (fig. 67 e 68). Assim são descritos na região superior da face o músculo da atenção (o

frontal), da reflexão (o orbicular palpebral superior), da agressão (o piramidal), da dor (o supraciliar). Na região média da face encontramos o músculo da alegria (o grande zigomático ou elevador oblíquo externo da comissura dos lábios), do choro (o pequeno zigomático e elevador comum externo do lábio superior), do choramingar (o elevador comum interno), da lascívia (transverso do nariz). E por fim na parte inferior da face aparecem os músculos designados por Duchenne de complementares, tais como o da surpresa (o orbicular dos lábios) e o do terror (o *peaucier* do pescoço). No entanto, existem diferenças na descrição e explicação destes músculos elaboradas por estes autores. Duval partindo das conclusões de Duchenne expõe um desenvolvimento maior para cada músculo, embora esqueça alguns como o da benevolência (o orbicular palpebral inferior). Acreditamos então que entre as teorias e os estudos sobre anatomia ou proporção do rosto que foram sendo elaboradas, apesar de encontrarmos entre recapitulações e investigações novas observações e conclusões, estas não se vão sucessivamente excluindo. De facto, para o retrato a singularidade com que certos autores tecem as suas observações em torno da cabeça basta só por si para a enriquecer e torná-la num tema sempre aberto ao nosso olhar. Por exemplo a relação dos três esquemas de Superville com a expressão das emoções foi desenvolvida por Charles Blanc. Cada um dos esquemas caracteriza inicialmente três estados expressivos distintos, ou seja, ao que apresenta as linhas horizontais corresponde a calma, ao da esquerda onde as linhas são expansivas⁵⁸ corresponde a felicidade e ao da direita onde as linhas são convergentes corresponde a tristeza. No entanto, a estas associações Blanc acrescenta ainda outras ideias. Assim, no primeiro esquema central onde as horizontais prevalecem encontramos também o equilíbrio, a permanência e a sabedoria. No segundo, o da esquerda, encontramos a ideia de expansão, inconstância e volúpia. No terceiro, encontramos a ideia de meditação, recolhimento e orgulho. Estas linhas que não se cingem a uma acção voluntária, pois são adquiridas ou permanecem no estado de repouso, são na sua forma esquemática suficientes para caracterizar a fisionomia do rosto. Recentemente e apoiado no estudo destes autores, Superville, Blanc e Duval encontramos na obra já citada, *El Rostro Humano*, de Carlos Climent, uma desmultiplicação desses esquemas através do cruzamento dos movimentos expressivos de Duval, com os esquemas básicos de Superville acrescentando outras repercussões musculares⁵⁹ (fig. 69). Deste modo o autor demonstra como se pode, sem perder o nível do esquema, aprofundar e enriquecer a estrutura expressiva do rosto.

Portanto, o conhecimento das paixões e de todo o complexo muscular prepara o artista para uma melhor análise e qualificação da fisionomia do retratado. Desta análise depende a compreensão da fisionomia que o rosto apresenta normalmente e em particular durante uma sessão de retrato (fig. 70 e 71). Conhecer essa fisionomia denominada de repouso e considerada natural, é um desafio que não está completamente separado das alterações que na vida afectam o indivíduo segundo as suas paixões que, enquanto fisionomias de movimento, determinam o carácter. Ou seja, se conhecer a forma dos ossos do crânio ou da face, as partes fixas, é importante para entender a aparência exterior, também conhecer a fisionomia em movimento, as partes móveis, é importante para entender a fisionomia em repouso. E este exercício é, à partida, do domínio exclusivo do retrato e, como veremos, mais especificamente do desenho pois este, de um modo particular, vai ao longo da vida constatando, descobrindo e percebendo a lógica de uma evolução transformadora. De facto o desenho de retrato feito do natural oferece as condições mais propícias para o estudo que procura nos traços do rosto as alterações que derivam de uma contínua acção muscular causada pela preponderância de determinados estados de alma, e também pela própria vivência do indivíduo.

Descobrir nos traços do rosto aquilo que é revelador do indivíduo, não só do seu exterior como interior, torna-se numa tarefa de interpretação sempre diferente de caso para caso onde não há lugar à repetição, pois em cada rosto espelha-se um homem sempre diferente.

¹ Cfr., *Dicionário Universal da Língua Portuguesa*, da Texto Editora, Lisboa, edição de 1995.

² No *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, de 1681, Filippo Baldinucci contempla o termo *Espressione d'affetti* como: «Parte neceffariffima dell'ottimo Pittore, o Scultore: ed è, quando egli ne'volti, moti, e gefti delle fue figure, d'ira, timore, dolore, meftizia, amore, allegrezza, vergogna, ed altri fomiglianti.[...]» p. 58.

³ No segundo volume desta obra encontramos a seguinte abordagem deste termo: «On reftreint ici la fignification de ce mot aux fignes extérieures par lefquels s'annoncent fur le vifage & dans toute l'habitude du corps les affections intérieures & tous les fentimens de l'ame.» *Dictionnaire des Arts de Peinture Sculpture et Gravure*, vol. II, 1792, p. 220.

⁴ Esta expressão é no seu estado mais simples uma qualidade do desenho naquilo que ele pode ser enquanto demonstração, declaração ou afirmação, como Baldinucci observa no seu *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, de 1681.

⁵ Nicol, Eduardo, *Metafísica de la Expresión*, 1957, p. 150.

⁶ Fritz Lange, em *El Lenguaje del Rostro*, de 1942, entende a expressão como matéria de estudo da fisiognomonía. « La traducción del término griego 'physis' resulta tan equívoca como el *logos fáustico*. Si se traduce *physis* por *expresión*, la fisiognómica significará ciencia de la expresión; pero el uso del idioma ha limitado su significación a la ciencia de la expresión del rostro.» p. 49.

⁷ *Idem*.

⁸ «Lorsque l'ame est tranquille, toutes les parties du visage sont dans un état de repos, leur proportion, leur union, leur ensemble marquent encore assez la douce harmonie des pensées, & répondent au calme de l'intérieur ; mais lorsque l'ame est agitée, la face humaine devient un tableau vivant, où les passions sont rendues avec autant de délicatesse que d'énergie, où chaque mouvement de l'ame est exprimé par un trait, chaque action par un caractère, dont l'impression vive & prompt devance la volonté, nous décèle & rend au dehors par des signes pathétiques les images de nous secrettes agitations.» Buffon, *Histoire Naturelle de l'Homme*, 1750, p. 519.

⁹ No *Dictionnaire Universel* de Antoine Furetiere, de 1690, a palavra Paixão (*Passion*) que vem do latim *passio*, significa: «terme de Phyfique, relatif & opofé à *action*, qui fe dit lors que quelque corps naturel reçoit ou fouffre l'action de quelque agent. Il n'y a point d'action fans *paffion*. On le dit auffi en Grammaire. Le verbe actif eft celui qui marque l'action, le paffif, celui qui marque la *paffion* ; *Passion*, signifie auffi, Souffrance corporelle, Jesus-Christ a fouffert mort & paffion pour racheter le genre humain ; [...] *Passion* en Morale, fe dit des differentes agitations de l'ame felon fes divers objets qui fe prefentent à fes fens. Les Phylofophes ne s'accordent pas fur le nombre des *paffions*. Les *passions* de l'appetit concupifcible, font la volupté & la douleur, la cupidité & la fuite, l'amour & la haine. Celles de l'appetit irafcible font la colere, l'audace, la crainte, l'esperance, & le defefpoit. C'eft ainfi qu'on les divife comunément. [...] *Paffion*, fe dit par excellence de l'amour. On appelle une belle *paffion*, une amour fidelle, conftante, & honnefte qu'on a pour une perfonne de grand vertu & de grand merite, fans aucune relation à la brutalité. Et au contraire on appelle *paffion* fale, aveugle, brutale, defreglée, emportée, celle qui a pour but les plaifirs corporels. En ce fens on dit, Eftre maiftre, ou efclave de la *paffion*, Dompter, ou fuivre fes *paffions*. La *paffion* fe ralentit, ou s'excite, fuivant les divers mouvements de l'ame; *Paffion*, fe dit auffi de la chaleur avec laquelle on fait quelque chofe. [...] *Paffion*, fe dit auffi de tout defir violent, ou inclination qui nous donne de l'affectation pour quelque chofe. [...]»

¹⁰ Cfr., Binet, Jacques-Louis e Descargues, Pierre, *Dessins et Traités d'Anatomie*, 1980, pp. 14-15.

¹¹ Cfr., *supra*, Primeira Parte, Capitulo II.

¹² Mathias Duval, foi professor de anatomia na Escola de Belas-Artes de Paris. Foi autor de *Histoire de l'Anatomie Plastique*, de 1898, em colaboração com o seu ajudante Cuyer. A obra *Précis d'Anatomie* consiste num resumo das lições da cadeira de anatomia dadas entre 1873 e 1881, reunidas em vinte cinco capítulos. Esta obra foi publicada em Paris em 1881 e o interesse que despertou reflectiu-se na tradução e publicação noutras línguas.

¹³ Delaistre, Louis, *Cours Méthodique du Dessin et de la Peinture*, Paris, 1842.

¹⁴ Esta obra acompanhada por um atlas com 31 pranchas, foi publicada em Paris, em 1842. Os temas abordados são superidos pelos seguintes títulos: *Les Elements de la Geometrie* ; *De l'Architecture Civile, Militaire et Navale*; *La Perspective Linéaire et Aérienne* ; *L'Anatomie et les Proportions du Corps Humain* ; *L'Expression des Passions* ; *Des Préceptes sur le Portrait* ; *Le Paysage et les Fleurs* ; *L'Anatomie Vétérinaire* ; *La composition du Sujet et la Chimie des Couleurs*.

¹⁵ Fritz Lange abre o seu estudo fisionómico sobre a linguagem do rosto com um capítulo dedicado à *Acción de los músculos de la cara*. Lange, Fritz, *op., cit.*, 1942, p. 58.

¹⁶ Charles le Brun nasceu e morreu em Paris (1619-1690). Para além da sua obra como pintor ao serviço de Luís XIV ficou conhecido pelas suas conferências sobre as paixões da alma.

¹⁷ Barasch defende que Le Brun não só superou o Renascimento na enumeração das paixões a representar como também elegeu a cabeça em detrimento dos movimentos do corpo como o local soberano para a sua manifestação. Cfr., Barasch, Moshe, *Teorias del Arte, de Platón a Winckelmann*, 1996, p. 269.

¹⁸ Existem diferentes edições da conferência de Le Brun. Existem três versões posteriores do texto da conferência sobre a *Expression des Passions*. A primeira é a de Henri Testelin publicada em 1680, a segunda é a de Picart de 1698 e a última é a de Audran. Segundo um recente estudo sobre a originalidade destas edições, executado por Julien Philippe a versão de Picart é a que se aproxima mais do original. Cfr., Le Brun, Charles, *L'Expression des Passions & Autres Conférences & Correspondances*, 1994, pp. 43-46.

¹⁹ Descartes, *As Paixões da Alma*, art. 31, 1992, p. 83.

²⁰ «L'expression. A mon avis, est une naïve et naturelle ressemblance des choses que l'on a à représenter : elle est nécessaire, et entre dans toutes les parties de la peinture, et un tableau ne saurait être parfait sans l'expression ; c'est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose ; c'est par elle que l'on distingue la nature des corps, que les figures semblent avoir du mouvement, et que tout ce qui est feint paraît être vrai.» Le Brun, Charles, *L'Expresion des Passions & Autres Conférences*, 1994, p.51

²¹ Descartes, *op., cit.*, art. 112, 1992, p. 126.

²² *Idem*, p. 127.

²³ *Cfr.*, Le Brun, Charles, *L'Expresion des Passions & Autres Conférences*, 1994, p. 61.

²⁴ *Cfr.*, *Idem*, pp. 62-63.

²⁵ A teoria de Charles Le Brun foi detalhadamente estudada nos séculos subsequentes. Mesmo os naturalistas e anatomistas do século XIX não deixaram de o considerar um ponto de partida para o problema da expressão. Ainda hoje algumas das suas ideias são consideradas à luz da moderna psicologia. *Cfr.*, Montagu, Jennifer, *The Expression of the Passions, The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'Expression Générale et Particulière*, 1994.

²⁶ *Cfr.*, *infra*, Segunda Parte, Capítulo I.

²⁷ Texto introdutório de André Chastel e Robert Klein ao *De Physiognomonica* de Pompônio Gaurico, 1989, p. 156.

²⁸ Este livro, publicado em Paris em 1680, divide-se em seis discursos. Estes discursos foram proferidos nas conferências da *Académie Royale*, as quais foram secretariadas por Testelin que as redigiu. A primeira tem como título *Sur l'Usage du Trait et du Dessein*, a segunda *Sur les Proportions*, a terceira *Sur l'Expression Generale et Particuliere*, a quarta *Sur l'Ordonance*, a quinta *Sur le Clair et l'Obscur* e a sexta *Sur la Couleur*.

²⁹ No Article VI, a expressão é considerada a «...image vive & frappante de la passion qui affecte l'ame; c'est fon langage & le portrait de la situation. Faire entendre distinctement ce langage, dévoiler ce Portrait avec précision & avec délicatesse ; c'est à quoi l'on doit s'appliquer avec une attention particulière.» Bardon, Dandré, *Traité de la Peinture*, 1765, pp. 56-57

³⁰ *Idem*, p. 60.

³¹ *Idem*, p. 61.

³² O sorriso utilizado por Leonardo é fundamental para a expressão e é associado à sabedoria ou seja, à vitória do conhecimento sobre a ignorância. *Cfr.*, Bérence, Fred, *Leonardo da Vinci*, 1984, p. 195 e 210.

³³ Bardon, Dandré, *op., cit.*, 1765, p. 61.

³⁴ *Idem*.

³⁵ *Cfr.*, Lange, Fritz, *op., cit.*, 1942, p. 11.

³⁶ Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la Physionomie Humaine, ou Analyse Électro-Physiologique de l'Expression des Passions*, 1862, prefácio, p. V.

³⁷ *Idem*.

³⁸ Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la Physionomie Humaine*, 1862, volume II, *Partie Esthetique*, p. 131.

³⁹ No Capítulo IV, *Utilité de ces Recherches*, na secção III, *Au Point de vue de l'Application aux Arts Plastiques*, Duchenne aborda este tema na sub secção A, intitulada *Examen Comparatif de l'Utilité de l'Anatomie Morte et de l'Anatomie Vivante, au Point de Vue des Arts Plastiques*. Duchenne de Boulogne *Mécanisme de la Physionomie Humaine*, 1862, pp. 55-58.

⁴⁰ Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la Physionomie Humaine*, 1862, prefácio, p.VI.

⁴¹ Duval, Mathias, *Précis d'Anatomie à l'Usage des Artistes*, 1881, p. 298.

⁴² Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la Physionomie Humaine*, 1862, p. 22.

⁴³ Chevreul, *De la Loi du Contraste Simultané des Couleurs et de ses Applications*, Paris, 1839.

⁴⁴ *Cfr.*, Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la Physionomie Humaine*, 1862, p. 61.

⁴⁵ No capítulo XII, *Étude Critique de Quelques Antiques*, Duchenne apresenta exemplos de como a incidência da luz pode gerar equívocos.

⁴⁶ No Capítulo IV na sub secção B Duchenne explica a razão da *Impossibilité d'Étudier les Mouvements Expressifs de la Face de la Même Manière que les Mouvements Volontaires des Membres*.

⁴⁷ Diderot, nos seus *Essais sur la Peinture*, reforça a convicção que os traços do rosto adquirem as formas da paixão ou do estado emocional mais comum, «On se fait à soi-même quelquefois sa physionomie. Le visage accoutumé à prendre le caractère de la passion dominante, le garde. Quelquefois aussi on la reçoit de la nature, et il faut bien la garder comme on l'a reçue. Il lui a plu de nous faire bons, et de nous donner le visage du méchant ; ou de nous faire méchants et de nous donner le visage de la bonté.» Muitas vezes a expressão dominante é imposta pelo estilo de vida: «J'ai vu au fond du faubourg Saint Marceau où j'ai demeuré longtemps des enfants charmants de visage. A l'âge de douze à treize ans, ces yeux pleins de douceur étaient devenus intrépides et ardents ; cette agréable petite bouche s'était

contournée bizarrement ; ce col si rond était gonflé de muscles, ces joues larges et unies étaient parsemées d'élévations dures. Ils avaient pris la physionomie de la halle et du marché. A force de s'irriter, de s'injurier, de se battre, de crier, de se décoiffer pour un liard, ils avaient contracté pour toute leur vie l'air de l'intérêt sordide, de l'impudence et de la colère.» Diderot, *op., cit.*, 2003, pp. 39-40.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Idem*, p. 53.

⁵⁰ A propósito da formação da fisionomia de repouso Duchenne escreve: «Chez le nouveau-né, l'âme est encore vierge de toute émotion, la physionomie au repos est absolument négative ; elle exprime l'absence complète de toute émotion ; mais, dès qu'il vient à être excité par les sensations, et qu'il commence à ressentir l'influence des passions, les muscles de sa face entrent en action pour les peindre sur son visage. Ceux de ses muscles qui sont le plus souvent exercés par cette sorte de gymnastique de l'âme prennent plus de développement, et leur force tonique s'accroît proportionnellement.» Duchenne, *Mécanisme de la Physionomie Humaine*, 1862, p. 53.

⁵¹ *Idem*, p. 54.

⁵² Na vigésima-quarta lição, que apresenta os músculos da cabeça, o autor reconhece que o conhecimento deste processo não está ao seu alcance. «...nous n'avons nullement la prétention d'étudier la physionomie à l'état de repos et comme propre à nus révéler, par l'accentuation normale et permanente de certains de ces traits, le caractère du sujet et la nature des passions qui l'agitent le plus souvent. Sans doute ces deux études ont des points de contact nombreux ; il est facile d'admettre que, chez un sujet qui s'abandonne fréquemment aux emportements de la colère et de la menace, la contraction souvent répétée des muscles qui correspondent à ces passions peut à la longue modifier les traits de la face pour y laisser comme une empreinte des sentiments violents qui l'ont le plus souvent agitée.» Duval, Mathias, *op., cit.*, 1881, p. 289.

⁵³ Duval, Mathias, *op., cit.*, p. 289.

⁵⁴ «...la détermination du caractère expressif qu'imprime à la face la contraction de tel ou tel muscle est devenue depuis les recherches de Duchenne (de Boulogne), une étude qui présente toute précision et la certitude qu'on peut demander à des considérations rigoureusement déduites de l'anatomie.» Duval, Mathias, *op., cit.*, 1881 p. 289.

⁵⁵ *Cfr.*, Duval, Mathias, *op., cit.*, p. 284.

⁵⁶ *Cfr.*, Climent, Carlos Plasencia, *El Rostro Humano*, 1988, p. 277.

⁵⁷ *Cfr.*, *supra*, Primeira Parte, Capítulo III.

⁵⁸ *Cfr.*, *supra*, Primeira Parte, Capítulo III.

⁵⁹ Climent após concluir que os esquemas de Superville não são suficientes para alcançar o amplo dicionário da biomecânica gestual do rosto, experimenta adicionar outros elementos : «Veamos pues como sumando a las dos líneas horizontales de la región de los ojos, otras dos con igual disposición y paralelas a estas, para considerar las cejas; y manipulando también la boca, considerándola como los ojos, es decir, como el dibujo de una abertura variable, perteneciente a una cavidad, permite manteniendo el nivel del esquema, observar cualquier repercusión de las acciones musculares sobre la superficie del rostro, y evaluar así más ampliamente su contenido expresivo.» Climent, Carlos Plasencia, *El Rostro Humano*, 1988, p. 277.

Segunda Parte

Rosto e Retrato, os Limites do Indefinível

Capítulo I

Entre os Traços do Retrato e os Traços da Fisionomia

Como já aqui foi dito consideramos que o conhecimento da anatomia e das proporções da cabeça fazem parte dos requisitos essenciais do retratista. A estas fontes de conhecimento acreditamos ter de acrescentar outra que não se apresenta, como veremos, tão simples de apreender mas que não deixa de ter no retrato a sua maior aplicação. Falamos da área respeitante à fisionomia e fisiognomonía defendida em tempos por muitos como uma autêntica forma de arte ou de ciência, mas remetida nos nossos dias ao esquecimento.

Fritz Lange na sua obra *El Lenguaje del Rostro*¹, a propósito da história da fisiognomonía, observa como possivelmente já as práticas pré-históricas manifestavam a importância do aspecto do rosto: «Os primeiros fisiognomonistas foram os povos primitivos, que ao recorrer a pinturas e a tatuagens modificavam e desfiguravam de tal modo o rosto, que conseguiam provocar o medo aos seus inimigos.»²

Desde a antiguidade existem escritos de várias origens que tentam identificar o carácter da pessoa através dos seus aspectos físicos. Podemos então afirmar que a identificação ou caracterização fisiognomónica é tão antiga quanto a literatura ocidental, onde facilmente encontramos inúmeras conclusões a partir do aspecto exterior e meramente físico do indivíduo. Na *Ilíada*, Homero na caracterização de Tersites como um indivíduo desavergonhado, insolente, cheio de más paixões, atribui uma cabeça pontiaguda, pouco pêlo, um olhar estrábico, ombros estreitos e ainda um andar coxo³.

As características físicas que a fisiognomonía considera não têm limites e dependem do seu próprio grau de desenvolvimento ou de conhecimento, pois podem ir desde o simples movimento do corpo, até às características dos diversos elementos do corpo e da cabeça passando pela voz e temperatura do sangue. Ora, se esta arte ou ciência parece estranha aos olhos dos nossos dias, mais estranho parecerá o ramo da fisionomia que se ocupa da tarefa de comparar as características do homem com as do animal. Esta teoria conhecida por ‘fisionomia comparada’, talvez seja a primeira a ter directamente o apoio dos filósofos, como por exemplo de Aristóteles que nos seus *Analíticos Primeiros* defende a correspondência entre o carácter dos homens e as

características dos animais⁴. Esta relação apesar de continuar a suscitar a nossa curiosidade, como demonstra Jurgis Baltrusaitis na sua obra *Aberrations, Essai sur la Légende des Formes*⁵, não constitui para a arte do retrato o mesmo apoio que o desenvolvimento de outros ramos da fisionomia vieram a fornecer.

O trajecto que aqui fazemos pelo terreno da fisiognomonia procura manter-se dentro dos temas que se enquadram no desenho de retrato, de modo que excluámos algumas teorias e autores, para encontrar, naqueles que mais directamente estão associados à arte do retrato, aquilo que achamos ser do domínio do desenho.

- fisionomia ou fisiognomonia

Existe entre a fisionomia e a fisiognomonia uma estreita relação apesar dos seus limites e objectivos se apresentarem ligeiramente diferentes. A fisionomia estuda a forma da cabeça e em particular os traços do rosto, a sua forma, expressão e o seu 'ar'. Mas pode também abarcar todas as partes do indivíduo, o seu desenvolvimento, movimentos, atitude, voz, andar e costumes. Quando a análise de alguns destes aspectos ultrapassa o elemento físico, para explicar ou caracterizar as acções do indivíduo, o seu modo de ser ou a sua densidade psicológica, entramos num domínio que já não pertence à fisionomia. Estamos então no campo da fisiognomonia que inicia o seu estudo precisamente a partir das conclusões fisionómicas, ou seja pelo exame dos traços do rosto. A fisiognomonia pode ainda ser alargada a todas as partes do corpo, para tentar detectar ou descobrir o carácter, o temperamento, ou a propensão de determinado homem⁶.

Motivada pelo digno fim de conhecer o homem e de alargar o conhecimento aos domínios da humanidade, esta arte ou ciência que nos defronta com o carácter dos homens, não se confina apenas ao estudo da cabeça nem às formas do corpo. O movimento do corpo ou de alguns dos seus membros, a voz, a escrita, a cor da pele, a cor dos olhos, a cor do cabelo, as características do sangue, enfim tudo pode servir de pista para a consequente dedução, pois tudo é no homem objecto de contemplação. Na sua investigação, o fisiognomonista coloca a natureza do homem como o próprio tema das suas contemplações, portanto não é sobre algo distante que ele se debruça mas sim sobre quem está ao seu lado, muito próximo si ou mesmo sobre ele próprio. Na sua tarefa encontra-se absorvido nas reacções e paixões que as suas potências activas impõem, que tanto mostram como escondem o carácter do homem num permanente relampejar entre o verdadeiro e o dissimulado.

A arte de conhecer o homem pela sua fisionomia não tem como limite a simples descoberta dos diferentes hábitos morais ou intelectuais. De facto, através de uma pretendida ciência da expressão que se apoia na força de todos os traços do rosto, e que encontra neles os sinais que definem o carácter das qualidades físicas e morais, o limite pretendido estende-se à relação do homem exterior com o homem interior, da superfície visível ao conteúdo invisível. Por outras palavras, quer na especificidade como no conjunto, podemos dizer que a fisiognomonia é o encontro da visibilidade dos traços com a invisibilidade do ser.

- das origens ao Renascimento

A fisiognomonia espraia-se, como já dissemos, às origens da nossa civilização. De facto, um pouco por todo o lado, desde a sabedoria popular até aos textos bíblicos passando por filósofos e escritores, ela tem estado presente e tem resistido com mais ou menos certezas ao passar dos séculos e às contingências da evolução. Com os gregos, através dos textos de Aristóteles⁷, do Pseudo-Aristóteles, de Hipócrates e de Galeno são lançadas as bases da fisiognomonia antiga que se desdobra em duas grandes vertentes. Numa delas, de origem mais aristotélica⁸, estuda-se a semelhança entre o indivíduo e uma determinada espécie animal. Acredita-se que, com a ajuda de uma boa dose de intuição, a semelhança física com os animais determina certas características biológicas ou psíquicas de um indivíduo⁹. A outra vertente tem origem na teoria dos humores de Hipócrates e justifica os diferentes temperamentos do homem. Para ele a cor da pele ou da tez, os movimentos e a constituição física em geral, são indícios de um determinado temperamento. Destas duas vertentes resulta a construção da teoria que analisa a forma de cada um dos elementos do corpo, tais como o nariz, os olhos, os dedos, as mãos, os joelhos, entre outros, à qual associamos a palavra fisionomia. Os textos de Pseudo-Aristóteles foram inspirados por estas duas vertentes e constituem a primeira abordagem sistematizada que serve de objecto de inspiração para outros autores como Polemón de Laodicea, Apuleyo, Adamancio e Pseudo-Polemón¹⁰, e na Idade Média foram amplamente divulgados graças à tradução latina de Bartolomeo de Messana. Foram ainda essenciais para a obra de Bartolomeo Della Rocca, o Cocles¹¹ que consiste precisamente num comentário a Pseudo-Aristóteles.

Portanto se a antiguidade da fisiognomonia não é discutível o mesmo já não se pode dizer sobre o ser ou não uma ciência. Plínio, a quem não se pode acusar de extremo racionalismo, censura Aristóteles por dar demasiada importância a esta falsa

ciência¹². Sobretudo quando ela se torna um terreno propício às influências oriundas das chamadas artes adivinhatórias, mas também da astrologia, da magia, para o qual terá contribuído a Fisiognomonía árabe que compreendia considerações astrológicas e crenças ocultas amplamente disseminadas pela idade média¹³. Face a esta influência, por volta do século XV, tenta-se devolver a fisiognomonía ao campo da medicina para o qual o *Speculum physionomiae* de Michele Savonarola¹⁴, foi peça chave.

O Renascimento vai fornecer o clima favorável à pesquisa dos autores clássicos e ao respeito pela sua autoridade, o que levará os mais eruditos a este estudo. Para além dos próprios tratados sobre fisiognomonía, também os tratados sobre pintura começam a abordar o tema fazendo-se ambos acompanhar por inúmeras citações de autores a fim de aumentar a sua credibilidade ou validade. O interesse que a fisiognomonía desperta nestes estudos é o mais valioso, pois ela oscila entre duas tendências em que talvez a mais antiga, é sistemática, codificadora e dogmática e associada a técnicas esotéricas como a quiromancia e a astrologia¹⁵. A outra vertente que produz os resultados mais consistentes é do domínio da psicologia, da literatura e do artístico, por isso o nosso olhar sobre as obras mais recentes, que apresentaremos de seguida, constituem um revigorar de um pensamento com uma antiguidade inquestionável. Assim vamos primeiro abordar os tratados sobre arte que possuem uma relação mais significativa com a fisiognomonía e de seguida analisar as teorias de Charles Le Brun e de Lavater, que consideramos fundamentais para o desenho da cabeça humana e em especial para o retrato.

- os tratados e a fisiognomonía

A relação entre a fisiognomonía e a arte começou a partir do Renascimento a ser referenciada com maior acuidade e passou ao longo dos séculos, na diversa literatura sobre arte, a ser considerada como uma fonte importante de conhecimento a par da anatomia ou da perspectiva. Por exemplo, o *Da Sculptura* de Gaurico de um modo mais denso e decisivo, e o *Da Pintura Antiga* de Francisco de Holanda de um modo mais simples e discreto, são talvez os primeiros tratados a dedicar capítulos completos à fisiognomonía, e a referir directamente a necessidade de incluir este domínio do conhecimento na formação do artista e preencher assim a lacuna relativa à expressão do homem que, de um modo geral, os tratados padeciam. O tratado de Pompónio Gaurico possui o capítulo *De Physiognomonica* logo a seguir ao da *De Symmetria*, ou seja é o terceiro dos oito capítulos que perfazem a obra¹⁶, o que é significativo da importância

ou consideração que lhe é atribuída no âmbito do trabalho artístico. Então, influenciado por *Adamantio*¹⁷ e a sua *Physiognomonica*, Gaurico começa por explicar o objectivo da fisiognomonica como um modo de observar, mediante o qual podemos chegar à qualidade da alma a partir dos traços ou características do corpo. A utilidade desse conhecimento está no facto de permitir a construção de um retrato, considerando não só as características físicas, as morais, como também as acções do indivíduo, independentemente deste se encontrar vivo ou morto. Gaurico aborda ainda a questão do clima e da nacionalidade como elementos condicionantes das características físicas e morais, retomando assim a ideia de Hipócrates. Na análise do corpo, Gaurico detém-se em particular na cabeça e nesta nos olhos aos quais dedica cinco sub-capítulos. Começando com a metáfora habitual de que os olhos são as janelas da alma através das quais se observam as almas, seguindo-se uma extensa caracterização dos aspectos formais e cromáticos dos olhos e dos seus elementos sem no entanto atingir o rigor que o desenho naturalmente exige. Por exemplo, fala de olhos grandes, vivos, luminosos, de olhar torcido e com sobrancelhas densas como sinais que denotam um homem de espírito violento e cruel com tendência ao roubo. Estas características também as encontra em animais, ao afirmar que estes olhos também pertencem aos javalis e aos lobos. Mais à frente Gaurico fala ainda de olhos sombrios pequenos, tremelicosos, de olhos de olhar triste, penetrante, fugidivo entre outros. Porém não especifica a forma a que cada uma destas categorias está sujeita e pela qual podemos constatar que um olho é pequeno ou grande, sombrio ou penetrante. São portanto considerações que podemos classificar, sobretudo se comparadas com teorias posteriores, um pouco vagas. Podemos acreditar que essa superficialidade se deve à ausência do desenho na base da teoria deste tratado. Esta vagueza continua presente na abordagem dos outros elementos, como o nariz, boca, lábios, entre outros e aos quais é atribuído o sinal de um determinado carácter.

Apesar de vaga a abordagem de Pompónio Gaurico tem o mérito de trazer para os tratados a importância da fisiognomonica perante a arte. Tenta dar um cunho erudito através do apoio que as suas fontes constituem, e abre o caminho ao seu estudo nos séculos seguintes. O facto de Francisco de Holanda entre outros tratadistas, como Vicente Carducho, citar Gaurico como uma autoridade na matéria, retira qualquer dúvida sobre a importância de que a sua obra se reveste¹⁸.

Inicialmente e durante sensivelmente dois séculos, ou seja entre 1500 e 1750, os capítulos dedicados à fisiognomonica parecem surgir como apoio ao desenho de figuras

imaginadas ou idealizadas. Como adverte Francisco de Holanda no seu *Da Pintura Antiga*, a fisiognomonia¹⁹ serve para o pintor «quando pintar o enfermo à morte não lhe dê a cor e olhos de são, ou outro sinal de convalescente.»²⁰ Aqui, a relação com o retrato do natural não é directamente estabelecida, apesar de salvaguardar no final do capítulo o interesse maior que o retrato nutre pela fisiognomonia²¹.

A relação do retrato e fisionomia vai-se estreitando com o passar dos séculos, e é sobretudo depois dos grandes estudos do século XVIII sobre a natureza do homem e da evolução das raças, que se torna mais evidente, ao tornar-se comum a sua clara referência pelos autores dos tratados, manuais ou simplesmente nas conferências e discursos proferidos nos diversos centros artísticos ou intelectuais da época. A sua disseminação é tal que quase toda a literatura artística do século XIX passa a incluir a fisionomia como um domínio paralelo à perspectiva e à anatomia. Por exemplo, num manual de desenho publicado em 1847, o *Nouveau Manuel Complet Du Dessinateur ou Traité Théorique et Pratique de l'Art du Dessin* de C. Boutereau²², depois de serem apresentados os passos a seguir para se aprender a desenhar uma cabeça nas diversas posições, surge um capítulo dedicado ao retrato no qual o conhecimento fisionómico é um elemento dado como naturalmente imprescindível.

– Giovanni Battista della Porta

Para além dos tratados sobre arte, podemos afirmar seguramente que as obras de Giovanni Battista della Porta, nomeadamente a *Della Fisionomia dell'Uomo*, constituem um momento, e talvez o primeiro, de grande difusão da fisiognomonia²³. Aparece no Renascimento tardio e, apesar de não estar directamente relacionada com a teoria da arte, aborda a representação do rosto humano. A densidade da obra, repleta de referências clássicas, constitui um completo enquadramento histórico da fisiognomonia. As suas origens ou antecedentes são cuidadosamente expostas nas imensas citações que recheiam todas as páginas. Porém o modelo imposto por Aristóteles, da analogia entre o homem e o animal, é respeitado e torna-se estruturante da obra de Della Porta²⁴. De facto procura-se analisar a cabeça isolando o que pode distinguir o seu carácter permanente das emoções mais fugazes. O método usado é a tradicional comparação da estrutura da cabeça com a de um animal específico, ao qual se associam determinadas qualidades²⁵. No entanto, apesar da extensão e densidade da obra de Porta, em termos de precisão formal, não existem descrições que contribuam para uma clara compreensão

do desenho da cabeça e dos seus diversos elementos. Se não encontramos essa análise nos tratados de arte como o de Gaurico, também não é na obra de Della Porta que o vamos lograr. Por conseguinte, podemos talvez afirmar que o seu maior contributo fica pelo domínio da fisionomia comparada ou seja do silogismo fisionómico²⁶. Nos livros em que analisa os sinais que nos levam a estabelecer a relação de semelhança entre as cabeças humanas e a dos diferentes animais, o desenho é utilizado para elucidar os seus propósitos²⁷. Destacamos no início do segundo livro a abordagem da forma da cabeça e da fronte assim como a do nariz. No terceiro livro os olhos são estudados com particular atenção. Como podemos ver pelas ilustrações aqui apresentadas a comparação com as características homólogas dos animais é constante (fig. 72 a 75).

Apesar de não haver uma relação objectiva com o retrato, a obra de Della Porta influencia directamente, quer artistas como é o caso de Archimboldo²⁸, como as teorias sobre a fisiognomonía, como é o caso de Charles Le Brun.

– Jean Gaspard Lavater

Em finais do século XVIII surge pela mão de Jean Gaspard Lavater, teólogo e poeta Suíço, uma obra que se tornou a grande, senão a principal referência ao estudo da fisiognomonía. O *Essai sur Physiognomonie, Destiné à Faire Connoître l'Homme & à Faire Aimer*²⁹, editado inicialmente em alemão encontrou uma grande divulgação através das suas traduções em francês e inglês. A esta impressão, repleta de gravuras e encadernada em quatro densos volumes, seguem-se inúmeras versões durante grande parte do século XIX em pequeno formato, mais ou menos resumidas e com muito menos gravuras ou ilustrações³⁰.

A obra de Lavater tem sido objecto de vários estudos sem dúvida animados pelo que ela constitui de impertinente e controverso. Por exemplo, Christopher Rivers no seu estudo *Face Value* publicado em 1994³¹, tanto explica a falência dos propósitos de Lavater como procura um possível funcionamento dos métodos sugeridos³².

O sucesso que esta obra obteve por toda a Europa deve-se talvez ao método que Lavater inventa para que qualquer pessoa possa, sem grandes recursos artísticos, desenhar um retrato, e em particular o perfil de alguém. O perfil que é muitas vezes considerado por diversos autores como adverso à concepção de retrato, torna-se aqui um objecto de estudo em si sobre o qual recai toda a atenção e toda a importância. Esta ideia de perfil proporciona, após profunda contemplação e meditação, um juízo que de

algum modo acreditamos ser a dignificação do retrato. Neste sentido é revelada a natureza mais profunda do retratado, graças à descoberta duma expressão que Lavater considera primordial e para a qual o exame do perfil contribui decisivamente.

O facto que fez com que os seus exercícios fisiognomónicos tivessem tão grande repercussão, deve-se talvez ao poder que o projecto Lavateriano atribui ao próprio desenho da cabeça, e por conseguinte ao retrato. Um poder de revelação que nunca havia sido nem voltaria a ser atribuído com tanta convicção. As razões que levaram ao esquecimento e declínio das teorias fisiognomónicas, e neste caso particular das de Lavater, são várias e óbvias, mas existe uma que achamos pertinente aqui focar pois ajuda-nos a explicar a forma do *Essai sur Physiognomonie*. É que a estrutura que sustenta toda esta obra tende a perder-se nos diversos resumos que os ‘pequenos lavateres’ representam e que se espalharam por toda a Europa, vindo assim a contribuir seguramente para a sua depreciação e vulgarização³³. Este problema, talvez já previsto por Lavater, levou-o a optar pelo formato do ensaio e do fragmento de modo a poder abordar os assuntos com maior liberdade, pois assim poderia ser mais preciso, profundo e completo em certos fragmentos, enquanto os outros temas mais problemáticos ficariam menos desenvolvidos. Deste modo a sua teoria não correria o risco de ser, por um lado demasiado vaga, e por outro demasiado categórica. Mesmo a importante salvaguarda do compromisso com as raízes históricas é conseguida através de uma extensa lista de citação e apreciação crítica dos autores mais significativos para a fisiognomonia. Lavater não só faz um resumo histórico das fontes, como deixa um testemunho dos autores e das teorias que na sua época mais se opunham ou apoiavam a sua própria teoria³⁴. Assim, se a abordagem da fisiognomonia através dos diversos fragmentos e por temas de estudo, permite expor por tentativas as teorias de um modo cauteloso, claro e convincente, o mesmo não acontece com os resumos posteriores. Podemos dizer que deste modo a fragilidade das teorias fisiognomónicas torna-se menos evidente na obra de Lavater do que nas outras que a sucedem, não só na própria interpretação fisionómica, como também na caracterização dos povos, na diferenciação dos sexos e nas teorias sobre a evolução das raças ou da raça humana³⁵.

As teorias de Lavater devem ser compreendidas à luz do seu tempo como uma tentativa de dominar a realidade através do valor da própria razão, que vê a natureza ou o espírito do próprio homem como um objecto passível de ser medido e explicado, pois tudo faz parte de um todo lógico. Segundo Lavater um bom fisiognomonista pode definir perfeitamente o carácter ou a predisposição natural de alguém recorrendo apenas

à interpretação baseada em juízos objectivos e racionais dos traços ou contornos de um simples elemento do rosto. Trata-se simplesmente de racionalizar o rosto para o tornar parte do nosso conhecimento. Porém, no caso de Lavater, este espírito do século das luzes é reforçado por um fervor religioso que se reflecte particularmente no subtítulo da sua obra, quando adverte que ela é para conhecer e amar os homens. Aliás os títulos de alguns Fragmentos do segundo volume são bastante esclarecedores deste espírito, tais como a *Beauté de la Forme Humaine en Général* ou *Des Moyens de Concilier la Connoissance de l'Homme avec l'Amour du Prochain* e *La Physiognomonie Base de l'Estime & de l'Amitié*. De facto, o modo arrebatado com que Lavater fala da fisionomia é um enorme hino à dignidade, liberdade e beleza do homem, que caminha confiante para a sua felicidade.

O primeiro volume é consagrado à apresentação da fisiognomonía através da sua história, do seu enquadramento enquanto ciência, da sua utilidade, da sua universalidade, das facilidades e dificuldades, mas também da indiferença e da objecção que existe por ela³⁶. Por exemplo entre os Fragmento XI e XV são expostos os requisitos para se conseguir desenvolver o tacto e o julgamento fisiognomónico. Quem acha que as testas ou fronteiras são todas iguais e não percebe que existem grandes diferenças entre as orelhas, nunca se tornará fisionomista³⁷. De facto, nem toda a gente possui a capacidade de observar em fisionomia pois, como Lavater explica «O talento para observar parece ser uma coisa muito fácil e no entanto nada é mais raro.»³⁸ E mais abaixo sugere que se escutarmos os juízos de diferentes pessoas sobre um só retrato, facilmente nos convencemos «que nada é mais raro do que o talento de bem observar». Quando, pessoas geniais, grandes observadores e hábeis fisionomistas confundem retratos e em particular silhuetas inteiramente diferentes, então ficamos perfeitamente convencidos de que é na verdade muito difícil ter essa capacidade de observação. Esta noção subentende um julgamento para o qual é preciso, em primeiro lugar ‘ser atento’, ou seja saber dirigir a atenção sobre um determinado objecto para «observar, distinguir e descobrir as semelhanças e dessemelhanças, as proporções e as desproporções.»³⁹ Esta capacidade de observar, ou perceber aquilo que distingue os objectos em si, é para Lavater a «alma da fisiognomonía» ou no que ela consiste. O espírito de quem se entrega a este estudo, ou seja do fisionomista, «deve ser subtil, perspicaz, seguro e grande»⁴⁰ de modo que possa fazer daquilo que vê, matéria das suas meditações⁴¹. E para que estas possam produzir resultados convincentes, o fisionomista deve ter a

imaginação para entender os traços e conservá-los na memória, para que possa classificá-los por comparação numa espécie de escala de cabeças. A esta faculdade que visualiza e guarda num espaço geométrico os traços e os contornos da cabeça, deve-se juntar a capacidade de descrever as suas características através de uma rica linguagem. Sem esta, ninguém se pode tornar num bom fisionomista, pois o seu trabalho exige que se descreva com rigor o sentido dos sinais encontrados nos rostos, «não somente o fisionomista deve dominar por completo a língua como também deve ser o criador de uma linguagem nova, igualmente precisa, agradável, natural e inteligível.»⁴² A ideia de uma nova linguagem, a linguagem fisionómica é aqui introduzida e associada à ‘Arte do Desenho’, considerada como indispensável para confirmar os julgamentos e consolidar as determinações. Neste sentido Lavater faz o cruzamento da fisiognomonia com o desenho e inevitavelmente com o desenho de retrato. Podemos dizer que em termos históricos é o primeiro reconhecimento explícito que a fisionomia faz da sua dependência do desenho, e é Lavater o primeiro autor a incluir desenhos de um modo tão vital e sistemático. Esta dependência não é, como veremos na análise dos dois volumes seguintes, apenas de carácter material ou de apoio ao estudo, pois ao nível da própria linguagem de análise, o fisionomista recorre literalmente à linguagem do próprio desenho. «O desenho [diz Lavater] é a língua natural da Fisiognomonia, a sua primeira e a sua mais segura expressão; é um poderoso socorro para a imaginação, e o único meio de estabelecer com certeza, de designar, de tornar sensíveis uma infinidade de sinais, de expressões e de *nuances*, que não poderiam ser descritas por palavras, nem de nenhuma outra maneira senão pelo desenho.»⁴³ Sem este compromisso, entre a fisionomia e desenho, Lavater reconhece que um «número de importantes observações escapam necessariamente ao fisionomista que não desenhe com facilidade, com precisão e de uma maneira característica: ele não as pode reter, nem comunicá-las aos outros.»⁴⁴

Para além desta relação com o desenho, Lavater considera também indispensável o estudo da Anatomia do corpo humano. Tanto para a fisionomia como para o retrato, o conhecimento não se deve cingir às partes expostas à vista, devendo alargar-se à relação, disposição e separação dos músculos. O artista deve também conhecer a proporção dos diversos membros e ter o ideal da mais alta perfeição do corpo humano, de modo que possa logo ao primeiro olhar, detectar qualquer irregularidade que exista nas partes sólidas como nas musculosas. A descrição de cada parte do corpo pelo seu nome ajuda a perceber e construir a linguagem fisiognomónica.

A Fisiologia ou a ciência sobre a perfeição do corpo humano no seu estado saudável, é outra necessidade apontada por Lavater, assim como o conhecimento dos temperamentos⁴⁵.

A lista de conhecimentos indispensáveis ao fisionomista inclui ainda um que pode parecer, à primeira vista, estranho mas que rapidamente percebemos a sua lógica, não fossem os seus propósitos mergulhados no mais puro espírito humanista e religioso. De facto, a importância absoluta de conhecer o ‘coração humano’ não é inesperada, muito menos quando se defende que o primeiro coração a conhecer deve ser o do próprio aspirante a fisiognomista. A descendência das suas propensões, paixões, afinidades, relações, sintomas e dissimulações são os aspectos a ter com clareza em cada consciência. A razão pela qual o fisionomista se deve entregar primeiramente ao estudo de si próprio, reside na tendência que pode existir de comparar os outros segundo aspectos e princípios que não existem senão em relação à constituição individual das suas próprias faculdades intelectuais. Por isso Lavater afirma que «um conhecimento exacto, um conhecimento aprofundado do seu próprio ‘coração’, é um dos principais traços que devem caracterizar o fisionomista.»⁴⁶ Porque para se poder julgar os traços dos outros, é preciso haver uma integridade e generosidade sem a qual não se consegue aprender a observar, nem a conhecer os homens. «Como [interroga Lavater] reconhecerás tu os sinais de benevolência e de caridade se tu mesmo és desprovido de amor? Os belos traços te escaparão, os maus serão exagerados e tu não observarás mais do que caricaturas e deformidades.»⁴⁷

O Mundo surge como o derradeiro limite da lista do conhecimento a atingir, isto é, conhecer o homem de todos os estados ou classes, de os ver, ouvir, estudar, em todas as circunstâncias e situações possíveis. Uma vida retirada ou cingida a um só círculo não será muito conveniente para desenvolver o espírito fisiognomista.

No final do décimo quinto Fragmento, Lavater conclui aquilo que tentou dizer nos quatro Fragmentos anteriores da seguinte maneira: «o fisionomista deve acrescentar a um corpo bem feito e bem organizado, o talento da observação, uma imaginação forte, um espírito vivo e penetrante, muitos conhecimentos, habilidade nas artes; sobretudo deve ter uma alma estável, doce, inocente e calma, um coração isento de paixões intratáveis e [...] Ninguém compreenderá a expressão da generosidade, nem distinguirá os sinais que anunciam uma grande qualidade, se ele não é generoso consigo mesmo, animado de nobres sentimentos e capaz de grandes acções.»⁴⁸

Aquilo que julgamos encontrar neste primeiro volume com mais interesse para o retrato é, por um lado uma motivação que nos leva a descobrir no homem a sua centelha de humanidade, e por outro a aplicação por parte do exercício fisionómico dos mesmos processos de análise que o desenho de retrato feito do natural utiliza. A linguagem e os termos usados para se identificar as características formais da cabeça, são partilhados por ambos. De facto facilmente percebemos que em toda a obra do *Essai sur Physiognomonie*, desde os temas mais simples aos mais rebuscados, está praticamente presente uma análise do homem que é em si o espírito do retrato no seu sentido mais literal. Perceber o que se vê, ou seja, observar com rigor todos os traços que caracterizam o retratado, é tanto função do retratista como do fisionomista. E é exactamente o conhecimento desta vertente do exercício fisionómico, mais do que qualquer conclusão fisiognomónica, articulada com o que pertence por excelência ao domínio do desenho, que nos leva a apresentar aqui com mais detalhe algumas das ideias expostas nos dois volumes centrais da obra de Lavater.

No segundo volume, os Fragmentos iniciais pretendem ainda esclarecer-nos sobre algumas das vantagens e aspectos positivos da fisiognomonía, assim como sobre alguns cuidados a ter⁴⁹. Se o primeiro Fragmento, *Des Prétendues Méprises du Physionomiste*, aborda os limites de toda a empreitada do fisionomista, o segundo Fragmento, *De la Disimulation, de la Fausseté & de la Candeur*, é já um alerta para a facilidade com que qualquer fisionomia, certamente umas mais do que outras, pode esconder os seus pensamentos, emoções e o seu próprio carácter. Esta dissimulação pode levar ao erro e por conseguinte ao escarnecimento da análise do fisiognomonista menos precavido ou incauto. Por outro lado o sexto Fragmento, *La Physiognomonie base de l'estime & de l'amitié*, faz justiça ao título ao explicar como pode a fisiognomonía ser um modo de estabelecer íntimas e duráveis relações de amizade entre as pessoas.

Só no oitavo Fragmento começa a aparecer a base de toda a teoria de Lavater para a análise fisionómica e fisiognomónica. Ela depende principalmente, como é demonstrado pelos inúmeros exemplos, da abordagem feita a cabeças vistas de perfil. Ou seja, as conclusões que são apresentadas partem das relações entre a forma, a posição ou proporção, e a relação entre os diversos elementos da cabeça, em particular do rosto visto de perfil. No entanto, neste Fragmento, Lavater apenas qualifica os diversos exemplos que apresenta sem explicar qual o raciocínio seguido. Por exemplo, a

propósito de uma série de cabeças que compõem uma gravura escreve que «todas as frentes, à excepção do número doze, me parecem anunciar a fraqueza de espírito e mesmo aquela que exceptuo não é nem bastante tensa nem curva nas partes próximas do nariz. [...] os olhos, tal como nós os vemos desenhados aqui, não anunciam absolutamente nada que caracterize um carácter próprio e distintivo.»⁵⁰ (fig. 76).

O raciocínio aparece explicado nos Fragmentos seguintes, e em particular no décimo primeiro Fragmento onde Lavater propõe o estudo do perfil enquanto silhueta⁵¹, proposta que seria em parte responsável pelo sucesso das suas teorias expostas numa grande parte do terceiro volume. Assim, a explicação começa com a abordagem do crânio em comparação com o dos animais e o estabelecimento dos valores para a ‘linha da animalidade’, como Lavater chama à versão que faz da teoria do ângulo facial de Camper. Existe então, no crânio do homem uma conformidade própria que o distingue dos animais e cuja lei pode ser encontrada na observação da disposição entre os diversos elementos da cabeça. Lavater então propõe que se procure: «a, a relação da boca com o conjunto da cabeça; b, a relação da boca com o olho em particular; c, determinar a relação a partir do comprimento da boca vista de perfil; d, a partir da forma e da curvatura da boca de perfil, e, a partir do ângulo de esta linha com a do olho, supondo uma nova linha tirada do centro do olho à extremidade da boca. Por exemplo, no perfil do homem, o olho encontra-se colocado por cima da boca à distância de cerca seis vezes o tamanho da boca vista de perfil.»⁵² (fig. 77). Deste modo Lavater começa a estabelecer alguns princípios para construir aquilo que pode ser considerado como valores normais, que no sentido fisiognomónico corresponderá a inteligência, bondade e sanidade espiritual.

O estudo do perfil através da silhueta torna-se conveniente para o início do estudo do retrato pois, segundo o autor, apresenta facilidades que o retrato feito do natural a três quartos ou de frente não possuem⁵³ (fig. 78). Apesar da silhueta ser considerada como retrato, um resultado fraco e pouco acabado, ela é «por outro lado a mais verdadeira e a mais fiel, quando a luz é colocada a uma certa distância, quando a sombra se projecta sobre uma superfície bem unida, e o rosto se encontra numa posição perfeitamente paralela à da superfície. Uma tal cópia pode ser fraca ou insípida, uma vez que não oferece nada de positivo senão o contorno exterior de uma metade do rosto; mas é fiel pois é o resultado imediato da natureza, e traz consigo um carácter de originalidade que o artista mais hábil não consegue atingir num tal grau de perfeição com o desenho à mão.»⁵⁴ A esta ideia de facilidade junta-se a da precisão, fundamental

para o exame fisionómico já de si tão difícil. Mas o que se torna mais importante neste exame é o facto da «silhueta fixar a atenção: ao deter-se apenas nos contornos exteriores, ela simplifica a observação, que se torna mais fácil e exacta – e não só para a observação como também para a comparação.»⁵⁵ Observar os contornos, compará-los entre si, para de seguida os comparar com outros que a nossa imaginação convoca e atribui previamente um determinado carácter, é uma das sugestões que Lavater propõe (fig. 79 a 82). Uma outra proposta de estudo baseia-se na comparação das silhuetas ou perfis de muitas pessoas que manifestem caracteres diametralmente opostos ou distintos. Por isso os caracteres não devem ser complexos ou dúbios, mas sim simples e directos, ou seja, o perfil de homens loucos, estúpidos, brutais e de espírito ou carácter fraco (fig. 83 e 84).

O contributo da silhueta para o retrato é, mais do que resolver, ter consciência do problema que as pequenas alterações do rosto provocadas pelas expressões efémeras constituem para a correcta apreciação do carácter. Pois este, na sua originalidade e essência aparece, ou melhor reaparece, mais distintamente e positivamente nas partes sólidas e nos traços fortemente marcados, que no perfil se tornam claros e evidentes. Esta ideia é reforçada mais à frente quando Lavater afirma que «o carácter pode ser apreciado com muita mais facilidade no perfil do que na vista de face. Sem ter em conta que o perfil se presta menos à dissimulação, ele oferece os sinais mais vigorosamente pronunciados, mais precisos, mais simples, mais puros, e por consequência a sua significação é facilmente entendida; pois muitíssimas vezes as linhas do rosto quando visto de frente são bastante difíceis de discernir e decifrar.»⁵⁶ Também a ideia que se tem do retratado a partir do seu estatuto, das suas acções ou modo de agir socialmente, que tende a impor uma determinada expressão que é na maior parte dos casos forçada, pode ser contrariada através do confronto com a silhueta. Certa iluminação, cor ou pose também podem alterar essa observação. Ora para interpretar as silhuetas Lavater apresenta um modo de as observar apoiado na classificação de linhas que determinam o rosto e fixam a sua expressão. Essas linhas podem ser «perpendiculares, relaxadas, ou fortemente tensas; Aquelas que se inclinam para diante, ou que se retiram bruscamente para trás; as linhas direitas, fracas, frouxas ou débeis; as secções curvas, tensas ou onduladas em círculos, parábolas ou hipérbolas; aquelas que são côncavas, convexas, cortadas ou angulares – comprimidas, prolongadas, compostas, homogéneas ou heterogéneas; aquelas que enfim contrastam entre elas. Todas estas linhas podem ser restituídas com grande exactidão pela sombra; a sua significação é mais variada, precisa

e positiva.»⁵⁷ Para encontrar estas linhas na mancha da silhueta, esta é dividida por zonas que coincidem sensivelmente com as divisões descritas nos nossos capítulos anteriores a propósito da geometria e proporção da cabeça. Assim, Lavater estabelece nove secções horizontais, onde a primeira compreende o arco do cume da cabeça até às raízes do cabelo; a segunda é o contorno da fronte até ao sobrolho; a terceira é o intervalo entre o sobrolho e a raiz do nariz ou *nasium*; a quarta é o nariz até ao princípio do lábio; a quinta é o contorno do lábio inferior; a sexta é constituída pelos dois lábios; a sétima e a oitava a parte de cima, a parte superior e a parte inferior do mento; a nona é o pescoço, e ainda a parte de trás da cabeça até à nuca. Todas estas partes são indicadores de certas disposições naturais do carácter. Por exemplo, na segunda e terceira secção o autor acredita que podemos esperar encontrar pistas sobre o grau de propensão para o julgamento. A secção relativa ao nariz indica, em particular, a natureza do gosto e o grau de sentimento, enquanto que nos lábios os níveis de doçura, ira, amor ou ódio são reflectidos⁵⁸. Por outro lado, em termos fisionómicos, cada uma destas partes tem a sua propriedade que importa definir para procurar a harmonia ou contraste, com as restantes. Ou seja, se existir harmonia entre elas o carácter é bem distinto se houver contraste então a tarefa de descoberta torna-se mais complicada. A diversidade da natureza das linhas coloca infinitas combinações ou relações entre elas, todas explicáveis segundo uma concordância que transcende a questão da proporção. Se esta concordância não existir, como veremos num futuro capítulo, então ou o desenho não está correcto e o resultado é uma caricatura como Lavater afirma, ou estamos perante um monstro saído de uma aberração da natureza.

Nesta teoria o conjunto da silhueta ou de um perfil deve ser julgado, logo em primeiro lugar, pela relação entre altura e largura ou profundidade. «Um perfil bem justo e proporcionado, deve ser igual em largura e altura. Uma linha horizontal tirada da ponta do nariz até à extremidade da cabeça não deve de todo exceder o comprimento da linha perpendicular que se estende do cume até ao ponto de ligação do mento com o pescoço.»⁵⁹ (fig. 85). Esta asserção, que se baseia numa nítida proporção, é o indicador de uma cabeça regular que, por conseguinte, ao olhar do fisiognomonista é revelador de um carácter positivo. Qualquer alteração desta proporção pode ser entendida como um sinal de fraqueza.

Aqui a análise do perfil é desenvolvida com base na visualização de linhas ou planos que atravessam a cabeça em determinados pontos notáveis, ou então são linhas tangentes a determinados pontos no contorno do rosto. Lavater apresenta num esquema

as linhas e o processo que podemos seguir para analisar a forma da cabeça. Como veremos, o princípio baseia-se na sua proporção, embora sejam incluídos novos raciocínios que dependem exclusivamente da natureza das linhas de contorno observadas em cada cabeça. Assim, a partir do perfil, são desenhadas quatro linhas ou divisões horizontais, três verticais ou perpendiculares, e duas oblíquas. A primeira linha horizontal, bbb, é definida pela raiz dos cabelos, a segunda linha, eeee, pelo intervalo entre o sobrolho e a raiz do nariz, a terceira linha, ffff, pela ponta do nariz e a quarta, ggg, pelo meio da boca. Das três linhas verticais ou perpendiculares a cc é tangente à ponta do nariz, a iii ao mento, e a hhhh é definida pelo ponto da raiz dos cabelos na frente. As duas linhas oblíquas são, a aaa, tangente à ponta do nariz e ao mento e a ddd, tangente ao nariz e à frente. A partir destas linhas Lavater sugere que se estude o perfil tendo em conta quatro passos. O primeiro deve observar o desvio que a linha aaa faz em relação às linhas iii e bbb. Em segundo lugar ponderar sobre o ângulo que a linha ddd forma com a linha aaa, e em particular com a secção inferior da linha aaa, isto é com a porção que está abaixo do nariz e que faz o ângulo maior. No terceiro passo deve-se observar o triângulo característico formado pelas linhas ddd,ff e hh, e ter atenção sobretudo ao comprimento e à relação dos dois lados do ângulo recto h-e, que determinam a posição da frente. Por fim, o quarto passo sugere que se apure a distância entre a linha horizontal eeee e a ffff, e a distância desta à linha ggg⁶⁰ (fig. 86). Estas comparações que Lavater propõe são apenas algumas das muitas que podemos estabelecer e que ele próprio vai, ao longo da obra, sugerindo. Elas são a base de um vasto estudo que o fisionomista deve empreender. Tomando como objecto de estudo grupos de perfis muito diferentes, ele acaba por perceber até que ponto «a natureza é sempre fiel, sempre verdadeira e sempre regular.»⁶¹ Esta operação pode ser simplificada se destacarmos o rosto de todo o crânio, ou seja tapar toda a área à direita da linha vertical hhhh, para proceder à comparação com os outros perfis. E as conclusões podem tornar-se ainda mais nítidas, fáceis e simples se limitarmos a área apenas ao triângulo que determina a altura do perfil ddd,ff,hh. Então percebemos até que ponto os três lados desse triângulo são suficientes para exprimir diferenças ou características tão específicas.

A avaliação da cabeça pode ainda desdobrar-se em inúmeros exames. Desde a sua proporção em relação ao corpo, até à forma geral da cabeça, a análise que Lavater propõe passa pela confirmação das proporções da cabeça e em especial das proporções do rosto. A noção que associa constantemente a regularidade à perfeição, aparece

também na apreciação da igualdade das três divisões do rosto, pois quanto mais notável for logo «ao primeiro golpe de vista, mais podemos contar com um espírito justo e uma regularidade do carácter em geral.»⁶² Esta ideia, mais do que uma regra, funciona como um instrumento cuja aplicação é imediata, pois permite logo na primeira análise da cabeça concluir sobre o tipo de proporção que o rosto apresenta. Mas a lista de princípios essenciais que devem dirigir o fisionomista no estudo do rosto é muito extensa. Assim, para além dos que já foram expostos, Lavater propõe ainda mais oito princípios onde é preciso «primeiro, comparar o rosto com as proporções do corpo inteiro; segundo, ver se a cabeça é oval, redonda ou quadrada, ou se é uma forma afortunadamente composta; terceiro, examinar a partir das relações das três divisões; quatro, a partir da expressão e energia dos traços principais tal como são vistos a uma certa distância; quinto a partir da harmonia dos traços propriamente ditos; a partir do desenho, da flexão e das *nuances* de certos traços particulares; sétimo, a partir das linhas que formam os contornos exteriores do rosto visto a três-quartos; e em oitavo, a partir da curvatura e das suas relações na vista de perfil.»⁶³ Para o autor basta seguir estes passos que descobertas surpreendentes iluminam o exame fisiognomónico e permitem determinar, não só as características formais da cabeça no seu conjunto e pormenor, como também, e em particular, o seu carácter primitivo.

Lavater dedica grande parte do seu terceiro volume aos pormenores da cabeça⁶⁴. A fronte aparece como o primeiro elemento e o mais importante a estudar, seguindo-se os olhos e o sobrolho, o nariz, as faces (bochechas), mento e orelhas. Os dentes, a garganta, a nuca, o cabelo, a barba e as mãos, são os derradeiros elementos sobre os quais recai a atenção do autor e com os quais completa o quinto Fragmento, *Das Diferentes Partes do Corpo*. De todos estes elementos aquele que é mais desenvolvido, e possui maior originalidade é a fronte. De facto, Lavater explica a sua importância e a razão porque considera ser, de todos, o elemento mais característico do rosto. Quanto à importância, ela é assegurada através da dedicação que os antigos fisionomistas lhe reservam, e quanto ao destaque que impõe, advém de ser o mais fácil de estudar, de observar, enfim, de medir com rigor. A fronte, conhecida como a porta da alma, (*animi januam*) ou o templo do pudor, (*templum pudoris*), adquire, ao olhar do fisionomista, aquele poder que, aos olhos de todos, é tradicionalmente atribuído. A fronte é o elemento que nos põe mais directamente em contacto com as partes sólidas do rosto.

Pois mesmo quando as rugas surgem, a sua variação é determinada pela constituição óssea. Também as rugas permitem julgar a forma da fronte e, pelo contrário, a partir da forma desta podemos determinar as rugas que ela produz⁶⁵. «Determinada fronte não admite senão rugas perpendiculares, noutra elas serão exclusivamente horizontais, arqueadas numa terceira, misturadas e complicadas numa quarta.»⁶⁶ De facto, as rugas ao serem condicionadas pela fronte, revelam como esta pode assumir diversas formas pois, como é explicado, as frentes mais unidas e as que possuem menos ângulos, são aquelas onde as rugas são mais simples e mais regulares. Esta relação, entre o que é mais ou menos regular, é um indicador de uma certa predisposição interna. Como Lavater explica, «A parte óssea da fronte, a sua forma, a sua altura, o seu arqueamento, a sua proporção, a sua regularidade ou irregularidade, marcam a disposição e a medida das nossas faculdades, a nossa maneira de pensar e de sentir. A pele da fronte, a sua posição, a sua cor, a sua tensão e relaxamento, fazem conhecer as paixões da alma, o estado actual do nosso espírito. Ou por outras palavras, a parte sólida da fronte indica a medida interna das nossas faculdades; e a parte móvel o uso que dela fazemos.»⁶⁷ Estes são os motivos do fisiognomonista, mas para os entender ele tem que analisar a testa como se de um desenho se tratasse. Assim, para examinar a fronte é preciso atender ao seu desenho, contorno e posição. Este aspecto, segundo Lavater, falhou a todos os fisionomistas antigos e modernos, e podemos nesse sentido, atribuir-lhe a originalidade do método que resume as testas à partida em três classes gerais. Ou seja, as frentes vistas de perfil podem ser inclinadas para trás, perpendiculares ou proeminentes⁶⁸. Cada uma destas classes admite, por sua vez, uma infinidade de subdivisões que são fáceis de distinguir por espécies, das quais Lavater destaca cinco, a saber, «a primeira, as frentes de linhas direitas; a segunda, aquelas em que as linhas semi-curvas e semi-direitas se confundem; a terceira, aquelas onde as linhas metade curvas e metade direitas se entrecortam; a quarta, as frentes de linhas curvas simples; a quinta, as frentes que possuem linhas curvas, duplas e triplas.»⁶⁹ Estabelecidas estas espécies de frentes torna-se possível analisar cada uma, tendo em conta por exemplo os graus de inclinação das linhas rectas, das cordas dos arcos e da amplitude destes, a notoriedade dos pontos de flexão e de inflexão das linhas curvas, o modo como desaparece sob as raízes do cabelo, o modo como a pequena cavidade que divide a metade inferior da metade superior da testa se insinua, de como se articula com as arcadas superciliares ou com a reentrância da raiz do nariz, enfim a forma do *sinus* frontal em geral. Estas observações baseadas exclusivamente na linha do perfil, são completadas com outras que visam determinar a

forma na sua tridimensionalidade. Nomeadamente o grau de curvatura da fronte no sentido horizontal e o modo como se desenvolve para as têmporas ou plano lateral da cabeça, onde esta transição se acusa no ponto de flexão do sobrolho ou da arcada superciliar. E por fim à análise da fronte de perfil é associada a da vista frontal que nos diz se ela é larga, estreita, se aumenta ou diminui na parte superior e inferior, se as bossas frontais são francamente visíveis para além de todas as observações mais particulares que cada cabeça exige. Para o fisionomista também é possível estabelecer limites, proporções, índices ou normas para uma cabeça, que não serão ideais do ponto de vista da beleza, seja esta artística ou natural, mas sim da beleza intelectual, espiritual, do carácter ou de tudo aquilo que num indivíduo é determinado por uma profunda predisposição natural. Assim, também podem ser estabelecidos princípios estruturantes que se relacionam entre si, não só em termos de proporção, mas também segundo a natureza das próprias formas. Por exemplo, um carácter perfeito e sagaz pode possuir «uma feliz associação de linhas direitas e curvas assim como uma feliz posição da fronte. A associação das linhas é feliz quando se confundem imperceptivelmente; e eu chamo de uma feliz posição da fronte aquela que não é nem demasiado perpendicular, nem demasiado inclinada»⁷⁰ de onde concluímos que tudo o que é muito acentuado, exagerado, flagrante ou monótono poderá ser entendido, por um lado como um sinal de inconsistência ou de fraqueza, e por outro como uma característica muito forte ou dominante sobre as demais. Uma fronte que seja completamente perpendicular depois da raiz dos cabelos até ao sobrolho, pode ser um sinal de uma total ausência de espírito. Uma fronte de linhas rectas ou direitas colocadas obliquamente, são a marca de um carácter vivo e ardente. E Lavater conclui o capítulo sobre a fronte com a identificação dos sinais que marcam «uma fronte perfeitamente bela, da qual a expressão e a forma anunciam por sua vez a riqueza do julgamento e a nobreza do carácter; a) para este efeito ela deve encontrar-se na mais exacta proporção com o resto do rosto, igualar em comprimento o nariz e a parte inferior; b) na sua largura, ela deve-se aproximar no alto, da oval ou do quadrado; c) livre de todas a espécie de desigualdade, de rugas permanentes, ele torna-se portanto um ser susceptível que só se enrugará nos momentos de séria meditação, de dor ou de indignação; d) ela deve recuar no alto e avançar em baixo; e) os ossos dos olhos serão unidos, lisos e quase horizontais: vistos de cima descrevem uma curva regular; f) uma pequena cavidade perpendicular e transversal não apresenta qualquer obstáculo à beleza – no entanto, essas linhas devem ser delicadas....; g) a cor da pele deve ser mais clara do que a das outras partes do rosto; h) os contornos

da frente devem estar dispostos de maneira que basta olhar apenas para um terço que se descobre logo se descreve uma linha direita ou curva.»⁷¹ Por outro lado, na ausência destas características, nem sempre o carácter do indivíduo fica comprometido, pois segundo Lavater, existe a possibilidade de não serem sinais definitivos⁷².

Percebemos assim como para Lavater a frente ou a testa se apresenta provavelmente como o elemento do rosto que mais informação contém, de tal modo que chega a inventar um instrumento, o ‘frontómetro,’ para medir a testa⁷³. É o ponto crucial de toda a sua teoria e o que mais contribui para revitalizar a fisiognomonia. A testa e os olhos tinham já sido dados por várias vezes como elementos fundamentais para o exame fisiognomónico⁷⁴, mas aqui a atenção que recai sobre a frente, ultrapassa toda aquela que é dada aos restantes elementos. De facto, as ideias que encontramos nos capítulos seguintes dedicados aos olhos, sobrolho, nariz, faces do rosto, mento, boca, lábios e orelhas, não possuem a importância atribuída à testa, quer em rigor como em originalidade. No entanto, existem algumas observações que achamos fundamentais para explicar esse facto, e pertinentes para a integração do estudo que passamos a apresentar de seguida.

Sobre o olho Lavater coloca a *Pathognomique* como um complemento ao estudo dos seus contornos, forma e cor. «Os movimentos do olho, sejam eles quais forem, não são mais do que um resultado da sua forma e da sua natureza específica. Quando conhecemos o carácter geral do olho, reconhecemos mil movimentos que lhe serão exclusivamente próprios, perante uma infinidade de situações. Eu digo mais, a sua forma apenas, o seu contorno, ou mesmo uma simples secção exacta do contorno é suficiente ao fisionomista entendido, para determinar em pleno o carácter físico, moral e intelectual do olho.»⁷⁵ A cor do olho e da pálpebra, a forma da pálpebra, a relação de intersecção da pálpebra com o conjunto formado pela íris e pupila, a proeminência da pálpebra, o grau de abertura ou de compressão do olho, a largura do olho, a natureza dos ângulos internos e externos, a porção de branco ou da esclerótica que aparece abaixo da íris e a intensidade do brilho ou da luz do olhar, são algumas das características que podemos procurar estudar. No entanto, Lavater não consegue definir com rigor, como fez para a frente, uma regra de orientação para a forma dos olhos, uma vez que, para além da questão do movimento, existem certas condicionantes fisiológicas que não permitem o estabelecimento de um padrão ou de uma geometria fixa. Por outro lado, a própria cor, brilho e humidade, são elementos difíceis de distinguir e representar com rigor, sobretudo no âmbito do desenho. Assim, a análise que Lavater desenvolve em

torno dos olhos apresenta um certo vazio, pois não percebemos com exactidão o raciocínio que a sustenta. Na Adição H⁷⁶, as observações feitas sobre os olhos apresentados na prancha XXXI, demonstram este problema, quando tenta caracterizá-los em apenas ‘duas palavras’⁷⁷ (fig. 87 a 91).

A dificuldade de sustentar com rigor o estudo dos olhos pelo seu desenho e através de eventuais regras de proporção e de estrutura, não é tão sentida na abordagem do sobrolho. A forma das sobrancelhas apresenta uma maior facilidade de caracterização do que os olhos. De facto, podemos distinguir com facilidade sobrancelhas docemente arqueadas, rudes e em desordem, colocadas em linha recta e horizontalmente, com uma forma meia horizontal e meia curva, espessas e compactas, com pêlos deitados paralelamente como se fossem tirados de uma corda, finas ou delgadas, colocadas muito acima partindo a fronte em duas partes iguais, angulosas, interrompidas por intervalos ou com uma grande distância entre si. Os seus movimentos são de uma expressão infinita e servem sobretudo para descobrir a natureza das paixões. Momentâneo e efémero, e por isso mesmo ignóbil, como Lavater acusa, o movimento do sobrolho não está na mira do seu estudo, mas sim no de Le Brun, e por isso não se apresenta como um grande apoio à descoberta da predisposição natural do indivíduo⁷⁸.

A boca e os lábios, apesar de serem uma parte móvel pois pertencem a um elemento móvel como é o maxilar inferior, não deixa de ser «a intérprete e a representante do espírito e do coração. Ela assemelha-se no seu estado de repouso, e na variedade infinita dos seus movimentos a um mundo de caracteres. Ela é eloquente mesmo no silêncio.»⁷⁹ Surpreendentemente, sendo uma parte móvel, a boca parece ultrapassar todas as expectativas de Lavater, chegando mesmo a considerá-la como o mais expressivo de todos os órgãos. Em relação ao estudo da boca, a mobilidade desta não o torna tão complexo como no caso dos olhos, por isso a inclusão de uma série de propostas precisas surge como uma prova da sua acessibilidade. «Eu conjuro os nossos Pintores e todos os Artistas que estão encarregados da figura do homem, [...] de estudar o mais precioso dos seus órgãos, em todas as suas *nuances*, e em todas as suas proporções e harmonias.»⁸⁰ Esta exortação de Lavater precede a apresentação de um conjunto de propostas para o estudo da boca, sem as quais «é impossível de desenhar bem ou de bem julgar a boca⁸¹», onde começa por propor que se façam moldes de gesso de várias bocas para, a partir deles, se aprender a observar os originais. Depois o estudo deve recair sobre uma só boca e estender-se por ‘dias inteiros’, a fim de captar as suas variações. Durante a observação é necessário distinguir cuidadosamente, «a) os dois

lábios propriamente ditos, ou seja, o de cima e o de baixo, cada um separadamente; b) a linha que resulta da sua junção, no momento em que estão docemente fechados e quando o estão sem esforço; c) o centro do lábio de cima; d) e o do baixo inferior, e cada um dos seus pontos particulares; e) a base da linha do meio, examinai o perfil da boca num quarto escuro que receba apenas uma ténue luz vinda de cima e aperceber-vos-eis sempre com maior ou menor nitidez, sobre a extremidade da linha do meio uma incisão, um pequeno ângulo, que projecta uma sombra muito característica sobre o lábio inferior. É este ângulo e os seus arredores que eu designo por ‘base’»⁸². Portanto, a base dos lábios é, para Lavater, constituída pelos cantos ou comissuras da boca que possuem no seu ângulo, uma pequena incisão ou dobra que está normalmente associada a uma sombra muito subtil. Assim na base termina a linha do meio, a fenda da boca, mas ao mesmo tempo é a partir deles que se desenvolve toda a boca (fig. 92 e 93). A partir desta análise, quer o desenho da boca como a sua leitura fisiognomónica em particular, podem com sucesso ser executados.

Em termos fisiognomónicos Lavater adianta certas conclusões que podem orientar a investigação, uma vez que defende existir uma perfeita relação entre os lábios e o carácter. Por exemplo, quando os «lábios se fecham docemente, sem esforço e onde o desenho é correcto, é sinal de um carácter reflectido, firme e judicioso. [mas quando um] lábio inferior é avançado, carnudo em excesso e de um corte repugnante não é jamais um sinal de razão e integridade.»⁸³

À análise da boca sucede a do mento, que apesar de se situar numa zona móvel do rosto, possui uma rigidez que permite o estabelecimento de regras. Assim, Lavater estabelece três classes gerais para as diferentes formas de mento. «Na primeira classifico os mentos que recuam. Na segunda, aqueles cujo perfil está na perpendicular do lábio inferior. Na terceira, aqueles que excedem o lábio inferior, ou seja, os mentos pontiagudos.» Esta classificação, que se aproxima muita do género da efectuada para a fronte, permite também supor caracteres distintos. Assim, para a primeira classe Lavater associa os mentos femininos, e nesse sentido deduz que estes podem ser um sinal de fraqueza, para a segunda defende a confiança, e para a terceira o espírito activo e subtil. No entanto, todas estas indicações podem ser desmentidas se forem acompanhadas por certos traços do rosto contraditórios. Por exemplo, se Lavater afirma com alguma certeza que um mento avançado anuncia qualquer coisa de positivo, enquanto que ao recuado é associado algo negativo, também acredita que «uma forte incisão no meio do mento parece indicar um homem judicioso, sereno, resoluto, a menos que este traço não

seja desmentido por outros traços contraditórios.» Fica assim exposta a preocupação do autor em afirmar que a avaliação dos traços não depende apenas da leitura de uma só parte. Um mento pontiagudo pode ser associado à astúcia, no entanto Lavater admite conhecer pessoas honestas que o possuem.

Por fim, chegamos ao nariz que é o segundo elemento do rosto ao qual Lavater atribui, paralelamente com a fronte, uma importância vital para a defesa da sua leitura fisiognomónica, sobretudo no que respeita à detecção da natureza intelectual e espiritual, não fosse o nariz considerado, desde os mais antigos escritos fisionómicos, o *honestamentum faciei*⁸⁴. Para Lavater o nariz é a base, o pilar ou mais precisamente o contraforte da fronte, sobre o qual repousa o seu arco ou abóbada. Esta interessante visão arquitectónica do rosto permite, com facilidade, estabelecer algumas relações de índole mais geométrica e matemática, ao contrário do que acontece com os outros elementos. Essas relações procuram explicar aquilo que faz um nariz ser belo e regular, ou seja, o que o torna prenúncio de um homem com um excelente e distinto carácter. Assim, podemos esperar que a conformação de um nariz perfeitamente belo possua, «a) o seu comprimento igual ao da fronte; b) uma ligeira cavidade próxima da sua raiz; c) quando visto de frente, a espinha (*spina, dorsum nasi*) larga e quase paralela dos dois lados, e que essa largura seja um pouco mais sensível ou notável no meio, d) a extremidade ou a maça do nariz (*orbiculos*) nem dura nem carnuda: o seu contorno inferior desenhado com precisão e com correcção, nem demasiado pontiagudo, nem demasiado largo; e) quando visto de frente, as assas do nariz (*pinnae*) se apresentem distintamente, e que as narinas se encolham agradavelmente para baixo; f) na vista de perfil, a base do nariz igual a um terço do comprimento do nariz; g) as narinas mais ou menos em ponta, e arredondadas na parte detrás. Elas devem ser em geral docemente abobadadas ou em arco, e repartidas em duas partes iguais pelo perfil do lábio superior, [ou seja, que a perpendicular tirada do ponto mais recuado do *philtrum* divida a abertura da narina em duas partes iguais] h) os flancos do nariz, ou a abóbada ou arco do nariz, a formar uma espécie de muro; i) na parte superior uma junção muito perto dos ossos do olho, e a sua largura do lado do olho igual a um meio polegar.»⁸⁵ Com estas prerrogativas podemos então perceber os raciocínios que Lavater tece em torno do nariz, quando nos fala do nariz que se curva pelo alto da raiz como sinal de um carácter imperial destinado a comandar, do nariz perpendicular como sinal de uma alma que age e sofre com tranquilidade e energia, do nariz cuja espinha é larga e que não importa que seja direita ou curva como sinal de um homem com faculdade superiores, do nariz com

uma raiz estreita como indicador apenas de uma energia extraordinária, do nariz com narinas pequenas como sinal de um espírito tímido, do nariz com as asas das narinas bem destacadas, móveis como sinal de uma grande delicadeza de sentimento, e enfim do nariz com curvatura exagerada ou demasiado prolongada como uma certa perturbação de espírito⁸⁶. A importância do nariz, assim como a facilidade com que se permite estudar, é testemunhada pelas inúmeras adições que Lavater faz a este capítulo. Numa dessas adições, a D, são apresentados nove perfis de nariz, sobre os quais recai o estudo fisiognomónico. À excepção do número quatro e cinco, nenhum deles indica uma razão recta e sã⁸⁷. Quanto ao desenho, Lavater mostra as suas reservas perante as narinas e desconfia se o desenhador terá trabalhado a partir do natural⁸⁸ (fig. 94 e 95).

O último volume é formado por textos reunidos por Henri Lavater, filho de Gaspard Lavater, pois é publicado após a morte do seu pai. São aplicados, a casos exemplares, os princípios fisionómicos, e recapituladas algumas ideias com novas ilustrações. O autor procura também, numa abordagem mais geral, estabelecer as semelhanças fisionómicas entre homens da mesma família, religião e nação. Aqui, neste quarto volume, o que de mais interessante nos parece é, embora algo repetitiva, a análise cuidada de diversos tipos de perfis feita com particular poder descritivo onde reúne um pouco toda a teoria exposta ao longo dos quatro volumes.

As teorias de Lavater são divulgadas e utilizadas por diversos artistas, como Girodet⁸⁹, e citadas nos tratados da época a par de Le Brun, como na *Anatomie du Gladiateur Combattant* de Jean-Galbert Salvage⁹⁰. Este autor retoma as tentativas de Lavater de «...reconhecer os segredos do coração pela sua impressão na fisionomia,»⁹¹ assim como procura estabelecer com clareza as possíveis relações dos traços do rosto com a idade e com os temperamentos, apoiando-se nas novas descobertas científicas. Depois de resumir as paixões a seis ou a oito géneros, Salvage define a parte e a forma da cabeça com que cada uma se identifica. Por exemplo, as paixões nobres revelam-se sobretudo no alto da face, na fronte e nos olhos, enquanto que as ignóbeis se vêem na parte inferior do rosto⁹².

As obras mais emblemáticas que abordam a fisiognomonia no Renascimento e Maneirismo, detêm-se apenas na descrição da correspondência entre os tipos fisiognomónicos e o aspecto geral da cabeça e dos seus elementos. A análise rigorosa da forma é omissa, os desenhos que acompanham as publicações são pouco esclarecedores

ou quase inexistentes e sobretudo parece não existirem investigações originais. Se grande parte do que é apresentado é sustentado pela matéria descoberta ou relida a partir dos textos antigos, como convinha aos teóricos da época, muito pouco encontramos para que, acerca do desenho da cabeça e do rosto, possamos ficar esclarecidos.

O nosso olhar sobre a fisiognomonia diz-nos que ao longo de mais de dois milénios ela foi pensada, debatida, criticada e contrariada, mas foi sempre evoluindo. Desde Gaurico a Lavater, encontramos os estudos que mais se dirigem ou se aproximam da arte e do retrato em particular. De facto, após os tratados de Gaurico e de Della Porta, a relação da fisionomia e fisiognomonia com o desenho, tornou-se muito mais estreita, não tanto pela mera necessidade de ilustração, como mostram a maior parte das obras fisiognomónicas, mas principalmente como instrumento fundamental para a sua própria investigação. O estudo de Le Brun, que recorre ao desenho para tornar as suas ideias mais precisas, é um bom exemplo da tomada de consciência do poder do desenho para fins científicos. Doravante os traços do rosto, os seus contornos, as suas linhas, são por excelência os sinais fisionómicos e coincidem precisamente com os elementos essenciais do desenho. O vocabulário e a terminologia da fisionomia, que aparece em Lavater, coincide com a do próprio desenho, isto é, a base do exame fisiognomónico de um rosto não se afasta em nada das conjecturas produzidas pelo olhar de um qualquer desenhador que queira representar uma cabeça, seja ela tirada do natural ou imaginada. Por outro lado, a arte e em especial o desenho da figura humana, procurou encontrar no estudo fisionómico um apoio para a concepção e representação do corpo, e em especial para a representação da cabeça, onde as emoções ou paixões do homem corrompem a forma do rosto. No entanto, não é esta a razão que nos leva a dizer que, de todas as áreas que estudam o homem, a fisionomia é aquela que mais interessa vivamente ao retrato. De facto, o interesse principal da teoria de Lavater reside na cuidadosa distinção entre o rosto original, que apresenta as suas formas genuínas, e o rosto alterado pelas mais variadas disposições físicas e emocionais. Esta distinção separa aquilo que é verdadeiramente expressivo daquilo que é o um mero resultado de reacções momentâneas. Ou seja, para que o retrato cumpra o propósito de conseguir chegar à expressão mais característica do indivíduo, pois só ela nos permite visualizar a verdadeira natureza do seu carácter ou da sua alma, não pode ser enganado pelas vicissitudes expressivas do rosto que o assolam sem aviso nem licença.

Tentamos, com esta abordagem de Lavater e daquilo que pensamos ser o mais importante da sua obra no que respeita ao retrato, mostrar como se destaca de entre os

vastos escritos fisiognomónicos. Podemos dizer com certeza que este autor é o primeiro a colocar, quase como total objectivo, a fisionomia e a fisiognomonia ao serviço do retrato e mais especificamente do desenho de retrato. Ao contrário de outras obras fisiognomónicas, como a de Fritz Lange, que recorre fundamentalmente a imagens fotográficas e pictóricas, Lavater usa o desenho e o seu vocabulário aplicado ao estudo fisionómico⁹³. A análise dos traços do rosto exige uma compreensão da forma e da sua estrutura que coincide muito com as exigidas ao desenhador que faz um retrato, sobretudo um retrato a partir do natural. Não é apenas o trabalhar com as linhas, os planos, os ângulos, as curvas, as contracurvas, os arcos, os abobadados, os brilhos, o ponto de inflexão ou de flexão, o ponto mais interior ou exterior, o ponto tangente à vertical ou à perpendicular, o ponto mais acima ou abaixo, as escalas, as medidas ou distâncias que se repetem ou não, mas também a sensibilidade com que Lavater descobre aquilo que muda no rosto com o tempo ou com os estados emocionais do retratado. A consciência desta contingência natural do retrato por um lado, e a discutível compreensão do desenho do rosto e da cabeça por outro, é uma exposição de um conhecimento profundo dos problemas da arte do retrato e um alerta para a possível falta de “fidelidade” que muitos retratos possuem, independentemente do seu sucesso⁹⁴.

Chegamos assim à ideia principal que extraímos da teoria de Lavater e que reforça a nossa tese. O seu credo é demonstrado pelo exemplo da silhueta, em conseguir atingir a predisposição natural, o carácter, o interior espiritual, ou a alma, a partir de algo que é fixo. Esta ideia pode colocar em causa o retrato naquilo que ele tem de expressivo ou artístico⁹⁵. Pois, para Lavater o retrato perde o sentido, quando não consegue informar-nos sobre que espécie de indivíduo trata, que carácter o retrato revela, ou mesmo que homem conseguiu o artista recriar à semelhança da obra do Divino. Como consequência desta ideia encontramos a crítica de Lavater à maior parte dos retratos que, na sua opinião, são falsos devido a uma idealização exagerada ou simplesmente a uma representação defeituosa.

O corrigir para favorecer, ou a submissão da fisionomia perante as conquistas da expressividade gráfica ou de outras concepções formais, é um obstáculo que o retrato pode encontrar no âmbito da preservação da identidade fisionómica. Isto é, perante a ausência do modelo, nada impede que a falência do exame fisiognomónico se instale. No entanto, entre o desenho preciso e convincente e a exigência da fisiognomonia, existe um retrato que, mais do que ser um exercício de desenho ou de retórica gráfica, é

uma descoberta e uma justa revelação da natural interioridade do indivíduo que se esconde por detrás dos seus traços exteriores, sempre fugazes e por vezes enganadores.

Defender a teoria de Lavater ou de qualquer outro fisiognomonista nos nossos dias é, em parte, uma tarefa falível, sobretudo se lhe quisermos atribuir o estatuto de ciência, apesar de no século vinte existirem autores com tal pretensão, como é o caso de Fritz Lange⁹⁶. Porém, como Kant sugere, a fisiognomonia não precisa de se assumir como uma ciência. Se for entendida como domínio da arte, e submetida à intuição, poderá ficar sujeita a um perpétuo juízo crítico⁹⁷. E se considerarmos que o princípio fundamental da fisiognomonia é a *mediocritas*⁹⁸: a regularidade, o equilíbrio, a distância igual, a média entre duas deformações e a própria forma perfeita, não se colocam a este juízo dificuldades incontornáveis. Estes princípios não são mais do que pontos de partida para a aferição, que funcionam exactamente do mesmo modo como as proporções ou os cânones. De facto, se para a fisiognomonia, a *mediocritas* revela sinais de qualidades louváveis impulsionada pela esperança e fé na humanidade, para a fisionomia, é um mero instrumento que nos leva a procurar em cada cabeça e em cada rosto, uma ordem, lógica ou razão. Portanto, a fisionomia constitui mais um instrumento para orientar o olhar do artista no desenho de retrato que, para além de o ajudar a compreender o que vê, leva-o a descobrir a diáfana afinidade que aproxima, une e dissolve a forma dos diversos elementos da cabeça.

¹ *El Lenguaje del Rostro, Una Fisiognómica Científica y su Aplicación Práctica a la Vida y al Arte*, é o título com que surgiu a primeira edição em castelhano em novembro de 1942, acompanhada pelo estudo preliminar *Fisiognómica y Patognómica* do Dr. Ramón Sarró. A data da primeira edição em alemão remonta a Abril de 1937. Em 1940 publicou-se a terceira edição acompanhada por um prólogo onde o autor, entusiasmado pelo êxito da obra, afirma ter resolvido corrigir e redigir de novo alguns pontos, bem como aumentar os conteúdos.

² Lange, Fritz, *op. cit.*, 1942, p. 41.

³ Homero, *Ilíada*, II, 211-219.

⁴ Aristóteles nos seus *Analíticos Primeiros*, II, 70b, defende a possibilidade de encontrar o carácter do homem com base na comparação das suas características corpóreas com as do animal. Por exemplo, se considerarmos que a coragem do Leão está associada ao volume das suas extremidades, então podemos esperar que o homem que possuir determinados membros muito desenvolvidos também seja corajoso.

⁵ A obra de Jurgis Baltrusaitis, *Aberrations, Essai sur la Légende des Formes, Les Perspectives Dépravées*, I, foi publicada em 1957, e o capítulo dedicado à fisiognomonia animal é suscitado segundo o autor por um artigo publicado no periódico *France Dimanche*, nº189, 9-15 de abril de 1950. O título desse artigo, *L'Homme ne Descend pas (seulement) du Singe* era seguido por um conjunto de fotografias que estabelecia o paralelo entre diversos animais, tais como cães, gatos, leões, galinhas, camelos e homens onde também se incluíram algumas mulheres. A publicação deste artigo em pleno século XX, levou certamente Jurgis Baltrusaitis a uma investigação sobre o tema da qual saiu a obra citada que não deixa de constituir uma breve visão da história da fisiognomonia e de alguns dos seus principais propósitos.

⁶ Estes vocábulos tendem a fundir-se quer em termos de conceito, como nas suas próprias origens. De facto, vemos associados a eles as palavras, fisionomia, filosomia, fisiognómica entre outras.

⁷ A atribuição a Aristóteles da autoria do primeiro estudo fisiognomónico parece ser consensual. Cfr., Lange, Fritz, *op. cit.*, 1942, p. 41.

⁸ A referência de Aristóteles à fisiognomonía encontra-se nos *Analíticos Primeiros* II, 70b e na *Historia Animalium*.

⁹ A observação de Fritz Lange à fisiognomonía comparada de Aristóteles não deixa de transparecer uma certa desconfiança: «Sabemos por la fisiognómica que se le atribuye que Aristóteles fundo sus teorías en ciertas analogías existentes entre hombres y animales. En un individuo de nariz Roma, cuyo grosor es particularmente notable en los bueyes, suponía Aristóteles la languidez y la flema característica de éstos. Una nariz curvada, semejante a la de los cuervos, denotaría un carácter insolente. Los cabellos suaves propios de los corderos, deberían considerarse como indicio de un temperamento apocado; los ásperos, que corresponden al león, como señal de bravura, etc.» Lange, Fritz, *op. cit.*, 1942, p.41.

¹⁰ Respectivamente, as *Fisiognómicas*, o *De Physionomia*, o *Adamantii physiognomica* e o seu resumo pelo escritor bizantino conhecido por Pseudo-Polemón.

¹¹ Bartolomeo Della Rocca, o Cocles (1467 – 1504), filósofo hermético ficou conhecido pelos seus Tratados de Quiromancia e de Fisiognomonía. As suas obras, publicadas em princípios do século XVI tiveram muitas edições e traduções, vindo a ser objecto de plágio e de comentário. A primeira edição remonta a Bolonha no ano de 1504. O Tratado de Fisiognomonía é acompanhado por desenhos que ajudam a sistematizar a análise, mas não evitam a dispersão que um texto influenciado por critérios dogmáticos, associados a técnicas esotéricas como a Quiromancia e a Astrologia, acaba por condicionar. Na Alemanha, logo após a publicação da obra de Cocles, aparece a obra *Quiromancia & Fisiognomonía* de Jean de Indagine, publicada em Estrasburgo em 1522, que apesar de apresentar desenhos menos rudes, uma vez que são xilogravuras, continua afectada pelo esoterismo que a torna proibida à luz da igreja. Cfr., Caroli, Flávio, *Storia della Fisiognomica*, 1998, p. 34.

¹² Cfr., Gaurico, Pompónio, *De Sculptura* (1504), *Sobre la Escultura*, 1989, p. 139. Esta referência a Plínio aparece no texto de apresentação escrito por André Chastel e Robert Klein datado de 1969.

¹³ A lista das chamadas artes adivinatórias é muito extensa não fosse na antiguidade sobejamente praticada. A estranheza de algumas, senão a maior parte, coloca-as no campo da superstição. A fisionomia tentará sempre afastar-se da tendência de ser associada a este tipo de conhecimento.

¹⁴ Cfr., Gaurico, Pompónio, *De Sculptura* (1504), *Sobre la Escultura*, 1989, p. 104.

¹⁵ Esta observação defendida por Julio Caro Baroja em *La Cara, Espejo del Alma, História de la Fisiognómica*, de 1987, enquadra o problema em que estas teorías tendem a cair. A sua credibilidade é muito ferida pela exposição a teorías mais obscuras e dogmáticas.

¹⁶ O tratado de Pompónio Gaurico o *De Sculptura*, foi publicado em 1504, e divide-se em oito capítulos. O primeiro intitula-se *Sobre a Arte da Escultura*, o segundo *Sobre a Proporção*, o terceiro *Sobre a Fisiognomonía*, o quarto *Sobre a Perspectiva*, o quinto *Sobre a Animação*, o sexto *Sobre a Fundição*, o sétimo *Sobre os Restantes Tipos de Escultura* e o oitavo *Sobre os Escultores Ilustres*.

¹⁷ A fonte de informação que *Adamantio* constitui está sobejamente estudada por André Chastel e Robert Klein na edição citada do tratado de Gaurico.

¹⁸ Cfr., Holanda, Francisco, *Da Pintura Antiga*, capítulo 19 *Da Fisiognomónica*, 1984, p. 50, e Cfr., Carducho, Vicente, *Diálogos de la Pintura*, (1633), edição de 1865, p. 26.

¹⁹ O termo indicado para este capítulo é, *Physiognomonica*, ou *Filosomia*.

²⁰ Holanda, Francisco de, *Da Pintura Antiga*, 1983, p. 113.

²¹ Compreende-se que, entre a fisiognomonía e o retrato, é mais difícil estabelecer qualquer relação do que entre a fisionomia e o retrato. Cfr., Holanda, Francisco de, *op. cit.*, 1983, pp. 113-121.

²² Esta obra faz parte de uma lista de manuais consagrados a vários temas e publicados pela Librairie Encyclopédique de Roret, conhecidos por Manuels-Roret. O espécime consultado é uma reedição, publicada em Paris e datada de 1847.

²³ Giovanni Battista Della Porta, o napolitano alcançou uma grande popularidade graças ao seu tratado de 1586, *De Humana Physiognomonía*, publicado em latim, italiano e rapidamente traduzido para francês e alemão. A sua demanda em torno da fisiognomonía encontra-se espalhada em três obras, a *Magia Naturalis* de 1589, na qual descreve, no libro XVII, a câmara escura, engenho que surge como produto da sua curiosidade pela analogia das formas que crê ver na natureza, a *Phytognomonica*, onde estabelece uma correlação geral e formal entre os organismos animais e humanos e a estrutura das plantas, explicando a unidade anímica de todos fundada em critérios morfológicos, o *De Humana Physiognomonía*, constituído por quatro livros a seis livros nas edições posteriores e o *Della Celeste Fisionomia*.

²⁴ Esta vertente da fisiognomonía constitui uma herança directa de teorías oriundas da antiguidade clássica. No *Da Pintura Antiga*, escrito em 1548, Francisco de Holanda a propósito da fisiognomonía observa que «Depois conhece-se da geração: o homem animoso e robusto, a mulher incostante e delicada,

conhecem-se de si, ou por si no rosto, na voz, na cor, no passo e n'outros sinaes. Assi que quando o pintor houver da pintar cada uma d'estas cousas, atentará com grão cuidado; e quando houver mester um homem bom e grave, pintar-lhe ha uns olhos (porque elles são quasi janellas dos homens e o principal indicio de que ha dentro d'elles) nem pequenos nem grandes, as sobrançelhas não altas nem baxas, faceis e quasi da simpleza de boi, porque todos os olhos que imitam aos animaes, tem d'aquelles muito semelhança nas condições; o que tem os olhos de lobo, ou usso, tem condição de lobo, ou de usso; os de porco (emitão) ao porco; os de carneiro ao carneiro; os de bogio [macaco], ao bogio; os de lião emitão aos de lião.» Holanda, Francisco de, *op., cit.*, 1983, pp. 114-115.

²⁵ Cfr., Moshe Barasch, *Teorías del Arte de Platón a Winckelmann*, 1996, p. 269.

²⁶ No *Della Fisionomia dell'Uomo*, na edição de 1615, Giovanni della Porta apresenta, no final do primeiro livro, a explicação deste procedimento.

²⁷ Giovanni Battista della Porta começa por analisar, no segundo livro, o tamanho geral da cabeça à qual sucede a forma da fronte, da sobrançelha, têmporas, orelha, nariz, rosto, bochecha, lábio, boca, dentes, língua, voz, barba, pescoço, garganta, nuca, costas, dorso, peito, mamilo, ventre e os restantes membros até chegar à planta do pé no qual termina com as unhas. O terceiro livro é inteiramente dedicado aos olhos. O quarto livro aborda os cabelos e os pêlos do corpo, a cor do corpo e de alguns dos seus elementos, como a orelha a face e o nariz. O caminhar também é considerado, assim como as proporções. No livro quinto fala do carácter ou da natureza do homem e no sexto avança para domínios que afloram a medicina natural.

²⁸ Cfr., Baroja, Julio Caro, *La Cara, Espejo del Alma, Historia de la Fisiognómica*, 1987, p. 100.

²⁹ Esta obra é composta por quatro livros e foi publicada inicialmente em alemão, em Leipzig - Winterthur, entre 1775-78 com o título *Physiognomische Fragmente*. Entre 1781 e 1803 é completada, revista e traduzida para francês, e os quatro volumes foram sendo publicados um a um respectivamente em 1781, 1783, 1786 com o título *Essai sur Physiognomonie, Destiné à Faire Connoître l'Homme & à Faire Aimer*. O quarto data de 1803 e é já obra póstuma.

³⁰ Estas obras, que ficaram conhecidas como os “Lavateres portáteis” ou os “Pequenos Lavateres”, são pequenos livros mais transportáveis e simultaneamente mais acessíveis ao público. De facto, é esta a solução apresentada em diversos prefácios pelos editores. Porém, esta operação não evita os erros de interpretação, deturpação ou exagero, assim como a eliminação das gravuras originais por raros desenhos na sua maioria de menor qualidade. São obras que podem incluir outros textos sobre a fisionomia de outros autores, como são exemplo *O Pequeno Lavater ou Arte Fyziónomica; Extrahida de Vários Auctores, Correcta e Augmentada* por Daniel da Silva Pereira da Cunha, Lisboa 1826, ou o *Le Lavater Historique des Femmes Célèbres des Temps Anciens et Modernes*, de Nicolas Ponce, de 1811. Contudo, o nome de Lavater surge de modo geral referido com o respeito que uma grande autoridade impõe. Por exemplo, a Enciclopédia de Roret, quando apresenta o *Nouveau Manuel du Physionomiste et du Phrénologiste* em 1838, remete toda a abordagem da fisiognomonía para as teorias de Lavater. Adverte que o tema foi elevado ao nível da ciência e simultaneamente anuncia a inclusão de diversos desenhos e textos do ‘lavater’, aqui entendido como livro, original.

³¹ Este livro, com o título completo *Face Value, Physiognomical Thought and the Legible Body in Marivaux, Lavater, Balzac, Gautier, and Zola*, é um exemplo recente do interesse particular pelo domínio da fisiognomonía.

³² Cfr., Rivers, Christopher, *Face Value*, 1994, p. 86.

³³ Julio Carlo Baroja utiliza o termo ‘vulgarização’ para explicar o descrédito, sobretudo o científico em que veio a cair Lavater em particular, e a fisiognomonía em geral. Cfr., Baroja, Julio Carlo, *op. cit.*, 1987, p. 193.

³⁴ Os autores contemporâneos de Lavater preenchem uma extensa lista, da qual avançamos a título de exemplo, Don Antoine Pernety e Jacques-Louis Moreau de la Sarthe.

³⁵ A constante referência à superioridade espiritual e intelectual da raça branca em relação a outras, nomeadamente à africana, é comum nas obras desta época. Por outro lado, a concepção sobre a mulher e as suas capacidades só tem também cabimento aos olhos daqueles séculos. Por exemplo, Lavater afirma no quarto volume, terceiro fragmento, *Observations Générales sur la Sexe Féminin*, que apesar de não conhecer suficientemente esse sexo, não quis deixar de incluir algumas observações. Assim escreve que as mulheres são de um modo geral muito mais delicadas, ternas, sensíveis e passíveis. São também mais fáceis de formar e conduzir do que o sexo masculino. Na comparação fisionómica que faz entre os dois sexos, observa que: «La constitution del'homme eft plus folide – celle de la femme plus molle. La forme de l'homme est plus droite – celle de la femme, plus fouple. L'homme marche d'un pas ferme – la femme pofe fes pieds avec défiance. L'homme contemple & obferve – la femme regarde & fent. L'homme eft grave – la femme légère. Le corps de l'homme eft plus grand & plus large – le corps de la femme plus petit & plus effilé. La chair de l'homme eft dure & rude – celle de la femme douce & tendre. La teint de

l'homme est brun – celui de la femme est blanc. La peau de l'homme est ridée – celle de la femme plus unie. La chevelure de l'homme est plus courte & plus fort – celle de la femme plus longue & plus finie. Les sourcils de l'homme sont ferrés – ceux de la femme plus clairs. Les lignes physiognomiques de l'homme sont proéminentes – celles de la femme rentrent davantage. Elles sont droites chez l'homme – arquées chez la femme. Les profils de l'homme sont moins souvent perpendiculaires que les profils de femme. Les traits de l'homme sont plus angulaires – ceux de la femme plus arrondis.» p. 92.

³⁶ O primeiro Volume contém um prefácio do autor à presente edição e um prefácio do tradutor. Depois da introdução, com o título *Dignité de la Nature Humaine* seguem-se vinte Fragmentos com os seguintes títulos, I, *Histoire de la Science Physiognomique de l'auteur*, II *Sur la Nature Humaine, De la Physiognomonie, De la Physiognomonie & de la Pathognomonie*, este Fragmento possui a *addition, De la Physiognomonie en Général*, V, *Vérité de la Physiognomie*, VI *Des Préjugés Contre la Science des Physiognomies, addition, Sur l'Indifférence pour la Science des Physiognomies*, VII *Autorités*, VIII *De la Physiognomonie considérée comme Science*, IX, *De l'Utilité de la Physiognomonie*, X, *Des Inconvénients de la Physiognomonie*, XI, *De la Facilité de l'Etude Physiognomonique*, XI, *De l'Université du tact Physiognomonique*, XIII *Examen de Quelques-unes des Difficultés qu'Offre la Science des Physiognomies*, XIV *Il est Rare d'Avoir l'Esprit Observateur en Physiognomie*, XV, *Le Physiognomiste*, XVI, *De l'Harmonie entre la Beauté Morale & la Beauté Physique*, XVII, *Socrate*, XVIII, *Observations d'un Savant Allemand sur la Physiognomonie, avec les Remarques & les Additions de l'auteur de les Fragments*, XIX, *Réflexions Générales sur les Objections contre la Physiognomonie*, XX, *Réfutation de Quelques Objections Particulières, Remarques sur une Dissertation Physiognomonique de Mr. Le Professeur Lichtenberg*.

³⁷ Cfr., Lavater, Jean Gaspard, *Essai sur Physiognomonie*, 1871, vol. I, p. 118.

³⁸ *Idem*, p. 108.

³⁹ *Idem*, p. 120.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ Sobre as qualidades do fisionomista, Lavater não se detém nos atributos intelectuais e aproveita para traçar um retrato perfeitamente fisiognomônico ao advertir que «l'entrée du Sanctuaire de la Physiognomonie, doit être fermée à tous ceux qui s'y présentent avec un cœur pervers, des yeux louches, un front mal conformé, une bouche de travers.» Lavater, Jean Gaspard, *op. cit.*, 1871, p. 117.

⁴² *Idem*, p. 122.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ Neste sentido, a alusão aos temperamentos não se limita à teoria dos quatro humores de Hipócrates, pois alarga-se também às «partes que formam a substância do sangue e das suas diversas proporções; sobretudo ele deve dar importância aos sinais exteriores da constituição do sistema nervoso, uma vez que no estudo dos temperamentos esta parte é bem mais essencial do que a teoria do sangue.» *Idem*, p. 123.

⁴⁶ *Idem*, p. 123.

⁴⁷ *Idem*, pp. 125-126.

⁴⁸ *Idem*, p. 127.

⁴⁹ O segundo Volume contém dezoito Fragmentos com os seguintes títulos, I, *Des Prétendues Méprises du Physiognomiste*, II, *De la Dissimulation, de la Fausseté & de la Candeur*, III, *De la Liberté de l'Homme & de ses Limites*, IV, *Beauté de la Forme Humaine en Général*, V, *La Physiognomonie Base de l'Estime & de l'Amitié*, VII, *Anecdotes Physiognomoniques & Pathognomiques*, IX, *Des animaux*, X *Du Crâne de l'Homme*, XI *Des silhouettes*, XII, *De l'Art du Portrait*, XIII, *Portraits*, XIV, *De l'Homogénéité de Tous les Individus de l'Espèce Humaine*, XV, *Raphaël*, XVI, *De la Beauté Idéale des Anciens, de la Belle-Nature, & de son Imitation*, XVII, *De l'Étude de la Physiognomonie, Dédié à Mr. Le Comte François Joseph de Thun à Vienne avec Catalogue de Portraits Remarquables*, XVIII, *Remarques Détachées*, e por fim uma *Table alphabétique*.

⁵⁰ Lavater, Jean Gaspard, *Essai sur Physiognomonie*, 1783, Vol. II, p. 58.

⁵¹ Julio Caro Baroja explica como a obra de Lavater responde a muitas inquietações e técnicas da época. Por exemplo «...en Francia y en tiempos de Luís XV, se puso de moda hacer retratos de perfil, llamados siluetas, nombre que extrañamente ha immortalizado a Étienne Silhouette (1709-1767), un financiero con fama desigual.» Baroja, Julio Caro, *op. cit.*, 1987, p. 184.

⁵² Lavater, Jean Gaspard, *Essai sur Physiognomonie*, 1783, Vol. II, p. 128. No final do quarto volume e como suplemento, é incluído um capítulo sobre este assunto, com o nome *Sur les Lignes d'Animalité*, onde são expostos os ângulos de Lavater para a vista de frente e de perfil, e é feita a comparação com a teoria de Camper.

⁵³ Hubert Damisch, na sua obra *Traité du Trait*, de 1995, observa que: «En fait de *portrait*, une silhouette de profil donnera une meilleure idée des traits d'un visage que ne saurait le faire le contour du même visage vu de face.» p. 65.

⁵⁴ No elogio da silhueta, Lavater faz a referência à história contada por Plínio sobre o nascimento da desenho e da pintura através do contorno de uma sombra projectada. Neste Fragmento é sugerida uma máquina de fazer silhuetas com a explicação de todo o processo, assim como das precauções a ter e dos problemas a evitar. *Cfr.*, Lavater, Jean Gaspard, *op.*, *cit.*, 1783, vol. II, p. 157.

⁵⁵ *Idem*, p. 158.

⁵⁶ *Cfr.*, Lavater, Jean Gaspard, *op.*, *cit.*, 1786, vol. III, p. 235.

⁵⁷ *Idem*, p. 164

⁵⁸ Este tipo de observação é constitutivo da análise da fisiognomonia. Naturalmente, Lavater apresenta as suas explicações para todas as secções consideradas, num discurso que é típico destas investigações. Neste caso lê-mos que «Le menton désigne l'espèce & le degré de la sensualité. Le cou, la nuque, & l'attitude de la tête en général indiquent la lâcheté, la roideur, la droiture du caractère. Dans le sommet de la tête ou reconnoît moins la force que la richesse de l'esprit ; dans l'occiput on distingue le caractère mobile, irritable, celui qui a de l'énergie & du ressort.» Lavater, Jean Gaspard, *op.*, *cit.*, 1783, vol. II, p. 166.

⁵⁹ *Idem*, p. 165

⁶⁰ *Idem*, p.200.

⁶¹ *Idem*.

⁶² Lavater, Jean Gaspard, *op.*, *cit.*, 1786, Vol. III, p. 234.

⁶³ *Idem*, p. 235.

⁶⁴ O terceiro Volume, depois de uma dedicatória e introdução, apresenta-se em cinco Fragmentos que se dividem em capítulos e estes em adições. Assim encontramos os seguintes títulos, *Fragment I, Passages Tirés des Différens Ecrivains, avec les Remarques de l'Auteur, Fragment II, Mélanges Physiologiques, Chapitre I, Des Tempéramens, Chapitre II, De la Force & de la Faiblesse des Constitutions, Chapitre III, De l'Etat de Santé & de Maladie, ou Essai d'une Sémiotique, Chapitre IV De la Jeunesse & de la Vieillesse, Fragment III, Singularités Remarquables, Chapitre I, Observations sur les Enfants Nouveaux-nés, sur les Mourans, & les Morts, Chapitre II, Des Influences de l'Imagination sur la Formation de l'Homme, sur la Physionomie, & sur son Caractère, Chapitre III, Observations sur les Envies, ou Marques que les Enfants Apportent en Naissant ; sur les Monstres, les Géans, & les Nains, Chapitre IV, De l'Influence Réciproque des Physionomies les Unes sur les Autres, Fragment IV, De l'Extérieur de l'Homme & de Quelques Autres Indices Analogues, Chapitre I, De la Stature & des Proportions du Corps, Chapitre II, Des Attitudes, de la Démarche & de la Posture, Chapitre III, Des Gestes, Chapitre IV, Du Langage & de la Voix, Chapitre V, Du Style, Chapitre VI, Du Dessin, du Coloris & de l'Ecriture, Chapitre VII, De l'Habillage, Fragment V, Des Différentes Parties du Corps, Chapitre I, Introduction, Chapitre II, De la Tête, de la Face & du Profil, Chapitre III, Du Front, Chapitre IV, Des Yeux & des Sourcils, Chapitre V, Du Nez, Chapitre VI, Des Joues & du Menton, Chapitre VII, De la Bouche & des Lèvres, Chapitre VIII, Des Dents, Chapitre IX, Des Oreilles, Chapitre X, Du Cou & de la Nuque, Chapitre XI, De la Chevelure & de la Barbe, Chapitre XII, Des Mains, Chapitre XIII et XIV, De la Poitrine, du Ventre, des Cuisses, des Jambes & des Pieds.*

⁶⁵ A métoposcopia, outra arte ou ciência de analisar e determinar o carácter das pessoas a partir unicamente das rugas da testa, é aqui recusada e criticada por Lavater por não passar do domínio do sonho. O principal problema está em apenas ter como objecto de estudo as rugas da testa. Todos os outros elementos que completam o exame não são sequer considerados. *Cfr.*, Lavater, Jean Gaspard, *op.*, *cit.*, 1786, vol. III, p. 237.

⁶⁶ *Idem*, p. 238.

⁶⁷ *Idem*

⁶⁸ *Cfr.*, *supra* Primeira Parte, Capítulo III.

⁶⁹ Lavater, Jean Gaspard, *op.*, *cit.*, 1786, vol. III, p. 239.

⁷⁰ *Idem*, pp. 239 – 240.

⁷¹ *Idem* p. 242.

⁷² «Les fronts courts, rides, noueux, irréguliers, enfoncés d'un côté, échancrés, ou qui se plissent toujours différemment, ne feront jamais une recommandation chez moi, & ne captiveront jamais mon amitié. Tant que votre frère, votre ami, ou votre ennemi – tant que l'homme, & cet homme fut-il un malfaiteur, vous présente un front bien proportionné & ouvert, ne défiez pas de lui : il est encore fufceptible d'amendement.» Lavater, Jean Gaspard, *op.*, *cit.*, 1786, vol. III, p.243.

⁷³ *Cfr.*, *Idem*, p. 279.

⁷⁴ Marin Cureau de la Chambre na sua obra, *Art de Connaître les Hommes*, publicada em Paris, em 1659, afirma que, «A natureza não deu ao homem apenas a voz e a língua, para serem intérpretes do pensamento [...] Fez ainda falar a testa e os olhos», p. 1.

⁷⁵ Lavater, Jean Gaspard, *op.*, *cit.*, 1786, vol. III, p. 280.

⁷⁶ A *Addition* é um acrescento com que Lavater completa sistematicamente os seus capítulos, com a introdução de observações e textos de outros autores, ou de figuras com inúmeros desenhos, através dos quais exemplifica as suas teorias. A adição a que aqui nos referimos, encontra-se no volume III na página 291.

⁷⁷ Na legenda da Adição H, Lavater tece os seus comentários fisiognomónicos a partir de alguns olhos dos quais seleccionamos os seguintes: «1. Force, candeur & bonté. Fi l'on a égard à l'énergie que promet le fourcil, on trouvera que les contours, & furtout les contours intérieurs, font presque trop faibles. Cet œil, fans être celui du génie, fait observer fainement. 2. le haut eft plus expreffif que le bas, & l'angle obtus du coin contrafte avec le deffous de la paupière fupérieure. [...] Le 5 éclaire rapidement chaque objet ; tout ce qui eft singulier le frappe, il faifit tout avec facilité, il donne à chaque chofe fon vrai nom & la met à fa veritable place ; mais il n'approfondit rien, & il n'eft pas affez tranquile pour f'occuper d'une analyse raifonnée. 6. eft plus animé, plus aimant, plus énergique & plus folide que le précédent. 7. L'emporte fur tous les autres ; ce regard eft pur, tendre, délicat, plein de nobleffe & de génie, mais il n'annonce pas un homme conformmé dans l'art de faire & de conduire un plan. Le 8 peut avoir plus de jugement que le 7, plus de réflexion & plus d'énergie, mai il n'a certainement pas, comme celui-ci, cette délicatelfe de tact qui eft l'apanage du génie, ni cet efprit d'obfervation vif & rapide que donne le fentiment de l'amour. [...]» Lavater, Jean Gaspard, *op., cit.*, 1786, vol. III, p. 291.

⁷⁸ *Idem*, p. 296.

⁷⁹ Mais adiante Lavater explica, citando Le Brun, que «la bouche est la partie qui de tout le visage marque le plus particulièrement les movemens du cœur. Lorsqu'il se plaint, la bouche s'abaisse par les côtés ; lorsqu'il est content, les coins de la bouche s'élèvent en haut ; lorsqu'il a de l'aversion, la bouche se pousse en avant & s'élève par le milieu.» Lavater, Jean Gaspard, *op., cit.*, 1786, vol. III, p. 319.

⁸⁰ *Idem*, p. 320.

⁸¹ *Idem*, p. 322.

⁸² «Examinez le profil de la bouche dans un appartement obfcure qui ne reçoit qu'une foible lumière par le haut, & vous appercevrez toujours, plus ou moins diftinctement, vers l'extrêmité de la ligne du milieu, une incifion, un petit angle, qui jette une ombre très caractéristique fur la lèvre inférieure. C'eft cet angle & fes alentours que j'appelle *bafe*. Nos Peintres & Deffinateurs ne confentiront-ils jamais à voir ce qui faute aux yeux ? Qu'ils ceffent une bonne fois de nous donner des qui-pro-quo, & qu'ils foyent fidèles à rendre la Nature trait pour trait. Il n'y en a pas un feul d'inutile, pas un feul qui n'ait fon but & fa fignification.» Lavater, Jean Gaspard, *op., cit.*, 1786, vol. III, p. 321.

⁸³ *Idem*, Adição F, p. 329.

⁸⁴ Ou seja 'o mais honesto da face'.

⁸⁵ Lavater, Jean Gaspard, *op., cit.*, 1786, vol. III, p. 291 p. 299.

⁸⁶ *Cfr.*, Lavater, Jean Gaspard, *op., cit.*, 1786, vol. III, pp. 299-301 e seguintes Adições.

⁸⁷ «O quatro é bom e honesto, mas para exprimir o juízo propriamente dito, ele é demasiado recolhido e a asa demasiado arredondada, defeito que encontro em todos os perfis desta prancha. A extremidade do perfil cinco distingue-se na parte de baixo em relação aos outros pelo seu carácter de força, que comporta muita penetração e sabedoria, um espírito resolutivo e um másculo vigor. O número um é destituído de toda a espécie de sentimento delicado mas não o creio sem malícia. O número dois é uma caricatura de um nariz que se supõe de bom sentido e nada mais. Naturalmente tímido o três não é recomendável para o amor da ordem e da decência. Eu direi o mesmo do número seis, no qual distingo apesar disso uma tinta de voluptuosidade. O número sete é entregue a uma grosseria brutal. No número oito, esta expressão é um pouco modificada por um fundo de bonomia. O número nove, o contorno da parte superior e o da asa são absolutamente ausentes.» Lavater, Jean Gaspard, *op., cit.*, 1786, vol. III, p. 304.

⁸⁸ Este é mais um desabafo de Lavater quanto ao rigor do desenho das gravuras. De facto, ao longo da obra este é constantemente questionado pelo autor, o que atesta bem as suas dificuldades em aceder a uma imagem correcta do real.

⁸⁹ Levitine, George, *The Influence of Lavater and Girodet's Expression des Sentiments de l'Ame*, in *The Art Bulletin*, março, 1954, pp. 32-44.

⁹⁰ Esta obra foi publicada em Paris, em 1812 e tinha como segundo título, *Appllicable aux Beaux Arts, ou Traité des Os, des Muscles, du Mécanisme des Mouvements, des Proportions et des Caractères du Corps Humain*. A obra divide-se em doze capítulos principais que têm os seguintes títulos: *Aux Manes D'Agasias, Fils de Posithée et Citoyen d'Ephèse, Auteur de la Statua du Gladiateur; De l'Anatomie; De l'Ostéologie; De la Myologie; Des Tégumens; Du Mécanisme des Mouvements du Corps Humain; De la Statique du Corps Humain; Des Proportions du Corps Humain; Des Caractères Propres aux Diverses Races d'Hommes; De la Différence des Âges; Des Tempéramens ou Complexion; Des Passions en Général*. Alguns títulos revelam a influência das recentes descobertas da medicina, assim como as discussões sobre as origens das diversas raças humanas.

⁹¹ Salvage, Jean-Galbert, *Anatomie de Gladiateur Combattant*, 1812, p. 60.

⁹² «Les passions nobles, qui se peignent surtout vers le haut de la face, au front et aux yeux, mettent en action la quatrième paire des nerfs (le petit pathétique), et quelques rameaux de la troisième. Les ignobles, qui se marquent dans les traits du bas de la face, de la bouche et la mâchoire inférieure ébranlent surtout les rameaux de la huitième paire ou du pathétique. Les concupiscibles, qui intéressent le milieu de la face, comme le nez, la bouche et les joues, reçoivent leur développement de la cinquième paire, et de quelques branches de la septième.» Salvage, Jean-Galbert, *op. cit.*, 1812, p. 60.

⁹³ As definições de Fritz Lange, usam como exemplos fotografias e pinturas que ao contrário do que sucede com os exemplos de Lavater, que se limita ao desenho da gravura, se tornam menos compreensivas. As diferenças existentes, nos estudos dos dois autores sobre a fronte são evidentes. Independentemente das conclusões Lavater foi muito mais longe do que Lange na caracterização dos diversos tipos.

⁹⁴ O termo ‘fidelidade’ é aqui usado no sentido de credibilidade. Independentemente da questão do que é ser semelhante, muitos autores defendem a ideia de que existem muitos retratos consagrados que não possuem a mínima relação com o próprio retratado. Lavater é naturalmente adepto desta ideia, e por isso defende um desenho fisionómico que seja rigoroso.

⁹⁵ Alguns autores que escreveram sobre Lavater nomeiam esta oposição por rosto orgânico e rosto expressivo, como é o caso a obra de Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche intitulada *Histoire du Visage Exprimer et Taire ses Émotions* de 1988. *Cfr.*, capítulo III.

⁹⁶ A intenção de elevar o tema a um domínio científico é evidente em toda esta obra. Integrada no conjunto aparentemente pouco numeroso que o século vinte viu dedicado a este tema, esta obra é uma referência do estudo fisiognomónico. No estudo preliminar que acompanha a segunda edição, o Dr Ramón Sarro apresenta uma introdução à fisiognomonia, onde a propósito da fisiognomonia espanhola, refere outros autores, como por exemplo José Letamendi, que tiveram, já no século vinte, uma determinada repercussão. *Cfr.*, Lange, Fritz, *op. cit.*, 1942, p. 18.

⁹⁷ *Cfr.*, Kant, Emmanuel, *Anthropologie du Point de Vue Pragmatique*, 1984, p. 143.

⁹⁸ Expressão sublinhada na introdução de André Chastel e Robert Klein ao capítulo *De Physiognomonia* de Pompónio Gaurico. *Cfr.*, Gaurico, Pompónio, *Sobre la Escultura*, 1989, p. 148.

Capítulo II

Da Harmonia às Concordâncias dos Traços do Rosto

Pelo que pertence aos retratos, deve-se fazer precisamente o que a natureza mostra, trabalhando ao mesmo tempo nas partes co-semelhantes, como são os olhos, os beiços, e o nariz, de sorte que toque em huma, logo que se der huma pincelada em outra; para que o tempo, e a interrupção não fação perder a idéa de huma parte, que a natureza fez para se unir com outra; imitando assim, feição por feição, todas as partes com huma justa, e harmoniosa composição de claro escuro, e de cores, e dando ao retrato o brilhante, que a facilidade, e o vigor do pincel fazem ver; então parecerá vivo.

Arte da Pintura, Preceito LI, Du Fresnoy

De todas as questões que o desenho de retrato envolve, existe uma que é sem dúvida a mais difícil de objectivar. E é precisamente dessa falta de objectividade que essa questão vive e produz, em certa medida, um verdadeiro mistério em torno do rosto e da cabeça.

Qualquer cabeça que esteja a ser retratada levanta um mistério que parte da nossa dificuldade em compreender aquilo que faz com que tudo na cabeça tenha a ver com tudo, que haja uma relação que põe o mais pequeno elemento em acordo com todos os outros, e que essa relação é responsável por tudo estar em harmonia. Georg Simmel no seu texto *La Signification Esthétique du Visage*, observa que de todas as partes do corpo humano, é a cabeça que faz sentir com mais evidência uma unidade intrínseca entre todos os seus elementos. Qualquer alteração, por mais pequena que seja, de um desses elementos tem consequências muito mais graves do que se a alteração ocorresse numa outra parte do corpo¹. Esta questão que nos aparece segundo diversos autores através de várias denominações, desde a de conveniência, correspondência, acordo, conformidade, consonância, homogeneidade até à de concordância, procura sempre resumir uma certa relação formal encontrada entre os diversos elementos da cabeça. O termo ‘acordo’ é, de entre os mais gerais, aquele que se adapta melhor ao caso da cabeça e o primeiro a ser mais divulgado. De facto, encontramos no *Vocabolario Toscano dell Arte del Disegno*, de Filippo Baldinucci², a explicação do seu significado para as artes. Roger de Piles associa, à justeza de desenho, o acordo entre as partes como condição para dar ao retrato a alma e o seu verdadeiro ar³. No final do século XVIII o *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, de Watelet e Lévêque⁴, distingue diversas espécies de harmonia. Por exemplo existe uma harmonia

de desenho, «se as formas de uma mesma figura se acordam mutuamente entre elas; se todas indicam a mesma idade, o mesmo temperamento, a mesma disposição, a mesma magreza, se todas são igualmente quadradas ou arredondadas, musculadas ou escorridas,⁵» Em relação ao desenho, a harmonia e o acordo coincidem com correspondência e são sobretudo aplicadas ao corpo humano e à figura. Assim, o artista deve procurar construir as suas figuras de modo que exista uma certa correspondência entre as partes ou um certo acordo entre as diferentes partes⁶.

No entanto, estas denominações não podem deixar de ter como origem a ideia de harmonia segundo a perspectiva da beleza. Esta ideia, exposta profusamente por Alberti ao longo de todos os seus escritos⁷ com o termo *concinnitas*, é a lei que regula, não só tudo o que se manifesta na natureza, como tudo o que abrange o homem, a sua vida e as suas leis. A orientação da lei está voltada para a perfeição absoluta que se baseia no acordo superior entre as partes. Assim, Alberti escreve que «a beleza é um certo acordo e união das partes, onde existe um determinado número, delimitação e adequada colocação,⁸ pois assim o exige a *concinnitas*, enquanto lei fundamental da natureza. Em relação à representação do corpo humano, a ideia de harmonia ou *concinnitas* não deixa de estar menos dependente do conceito de beleza, como nos testemunha esta passagem do *De Pictura*, «um rosto que tivesse umas superfícies grandes e outras pequenas, umas proeminentes e outras muito retraídas ou fundidas, como vemos nos rostos dos anciões, seria feio de contemplar. No entanto, quando as superfícies estão unidas entre si de tal modo que as luzes amenas fluem pouco a pouco para sombras suaves, sem que surjam ângulos ásperos, então dizemos que é um rosto formoso e encantador.⁹» Esta dependência entre harmonia e beleza da *concinnitas*, é fortemente condicionada pelo estudo da antiguidade clássica e é uma noção central da estética de Alberti. Por conseguinte, e face à grande divulgação dos seus tratados, a sua influência é praticamente sentida até aos finais do século XVIII, por isso não podemos ter muita esperança de ver esta questão da relação das partes entre si e entre o todo dissociada da definição de beleza. De facto, para o retrato, o interesse teórico da fisionomia não está em estabelecer regras que possam explicar a razão de um rosto ser belo ou feio. O acordo entre as partes, entendido tradicionalmente como harmonia¹⁰ geradora de beleza, não se ajusta completamente às exigências mais práticas e directas do retratar, uma vez que, como acreditamos, a concordância dos traços está em qualquer rosto, independentemente do seu grau de beleza, conceito aliás difícil de definir, como explicaremos mais abaixo. Portanto, este legado que vai passando de tratado em tratado,

e de dicionário em dicionário ao longo do tempo, não se ajusta totalmente, como veremos, à nossa questão, embora ele não deixe de estar completamente ausente nos autores que a referem directamente¹¹.

Voltando à relação que os termos invocam acreditamos que, por vezes, podemos ter a tendência de a considerar à primeira vista como de semelhança, no entanto torna-se estranho ou até falacioso afirmar que o nariz é igual à orelha, ou que a pálpebra superior do olho é igual ao lábio superior. Uma vez que não podemos aceitar como verdadeiro que um nariz seja igual a uma orelha, não podemos recorrer exclusivamente ao termo de semelhança para explicar esta relação, e é neste sentido que surge o termo de concordância. Esta relação de concordância faz com que seja impossível transferir, de um rosto para outro, qualquer um dos seus elementos, pois a cada rosto só uma forma de olho lhe pertence, como a cada olho só uma forma de orelha é devida¹². Ou seja, cada elemento está, em termos de forma, cor e textura, moldado apenas para um único rosto e por sua vez a forma geral de cada cabeça dá o molde para uma só forma de rosto. Assim, a questão da concordância dos traços do rosto, não só abarca a noção de semelhança, como reúne os elementos do rosto em torno da sua e de uma só identidade.

A cabeça, assim considerada, pode ser um enigma apenas decifrado por alguns e sempre por momentos muito breves. No entanto, são nesses momentos, em que julgamos ter encontrado a razão dessa relação e a queremos exprimir por palavras, que acreditamos ser mais fácil recorrer ao desenho e ao poder da sua imagem. De facto, é através daquilo que o nosso olhar percebe, que tomamos consciência dessa relação. Sentimos que existe uma lógica que liga a forma de tudo na cabeça baseada numa razão que ganha sentido à medida que intuitivamente encontramos a justificação formal para as semelhanças entre os diversos elementos. Por isso acreditamos que é neste modo directo, sem as palavras como elemento intermediário, que a apreensão intuitiva dessa razão ganha sentido. O desenho, ao contrário do texto, mantém o sentido da visão como modo de percepção dessa realidade. É por isso que a averiguação desta questão se torna difícil e quase vedada ao olhar mais comum e desprevenido¹³. Aliás, para o desenhador, só depois de muitas cabeças estudadas e retratos executados, é que a harmonia que distingue cada rosto se começa a manifestar e a ganhar sentido.

Falamos de um mistério que emerge da cabeça através dos seus elementos, e é também através deles que se dissolve. A razão que sustenta a lógica formal ou estrutural, aparece por momentos ao nosso juízo para voltar a recuar, num processo que

tende a repetir-se. Esta perceptibilidade e imperceptibilidade é a nossa dificuldade, e é um balancear que está dependente da capacidade de juízo de cada um de descobrir a concordância que cada rosto possui¹⁴. É verdade que o desenho pode ir, ao longo da sua construção, fixando alguns ganhos que vamos conseguindo detectar, isolar e concluir, no entanto, para além do próprio desenho, faltam-nos os instrumentos para objectivar os valores da razão. De facto, mesmo a observação mais atenta que caracteriza o desenhador, não possui instrumentos que possam servir para uma medição mais exacta ou matemática que venha a sustentar uma razão que explique a infinita diversidade da forma da cabeça¹⁵.

Portanto, quando olhamos e tentamos compreender a cabeça e o seu rosto para o desenharmos, pensamos perceber com nitidez e por breves momentos qual a lógica que sustenta a sua harmonia. Assim, quando pensamos saber o que é que funciona como uma espécie de denominador comum ou coeficiente, não é tanto quando queremos traduzir por palavras, pois aí tudo se dissipa, mas sim durante a própria construção do desenho. As concordâncias dos traços do rosto confrontam-nos com a relação entre as diversas formas do rosto, que ultrapassa as verificações anatómicas, geométricas ou proporcionais. Mas esta relação não ultrapassa os meandros da representação dos próprios elementos, aliás muitas vezes esta concordância só é apreendida pelo desenhador a partir do próprio desenho. Ou seja, só depois de ter desenhado o nariz e se lança no desenho da orelha, é que se apercebe que existe, naquele rosto, uma subtil ligação, difícil de nomear, mas que confere àquele retrato uma distinta identidade. Essa ligação, relação ou concordância é constatada no mais pequeno grau de curvatura de certos contornos, na profundidade ou saliência de certos dintornos¹⁶, na repetição das sequências dos contornos que flectem ou inflectem, que curvam ou contra curvam com maior ou menor amplitude, que são mais rectos ou quebrados, enfim, até à relação das regiões principais do rosto, como por exemplo a forma geral da testa e a do queixo.

Diderot no seu texto *Mes Pensées Bizarres Sur le Dessin*¹⁷, repara como na natureza tudo é correcto, pois tudo se auto condiciona. Ou seja, os efeitos são produzidos por causas que o desenhador deve procurar como uma ligação secreta que existe entre todos os elementos do rosto. Por exemplo, escreve Diderot, «um nariz torcido na natureza não nos ofende em absoluto, pois tudo está relacionado. Somos conduzidos a esta deformidade por pequenas alterações adjacentes que a introduzem e a salvam. Torçam o nariz ao *Antinous*, deixando o resto tal como é e o nariz parecerá mal. Porquê? Porque o *Antinous* não teria o nariz torcido mas sim partido.»¹⁸

Como esta é uma questão que está para além da teoria das proporções e da antropometria, vamos neste capítulo tentar encontrar o esboço de uma explicação que, mais do que provar o fenómeno, pretende exprimir a força do seu alcance e como ela pode dar ao desenho, enquanto retrato, uma autonomia e autoridade que só a própria presença possui.

– as origens do tema

Todas as cabeças apresentam as suas concordâncias, salvo aquelas que foram alvo de deficiências provocadas por acidentes ou por determinadas maleitas que podem, como veremos, ser isoladas ou omitidas por quem as pretende retratar. Pois nestes casos as alterações físicas tornam difícil encontrar as concordâncias naturais que são fundamentais, por um lado, para se caracterizar fisionomicamente o retratado, e por outro, para que o desenho do rosto respeite a harmonia que torna o retrato tão convincente quanto a própria natureza.

Como falamos aqui de algo que existe tanto na realidade como na arte, convém estabelecer três níveis de análise. Assim, as concordâncias que cada cabeça possui, independentemente da nossa percepção, constituem um primeiro nível. O segundo nível de concordância depende da capacidade que o desenhador ou o desenho tem em a revelar. O terceiro nível resulta exclusivamente das especificidades do próprio desenho enquanto meio expressivo.

Sabemos que, apesar desta questão poder ser explicada com razões de ordem genética, estas não tornam mais fácil nem directa a sua compreensão, e mesmo que o façam, não nos ajudam a compreender melhor aquilo que vemos. Portanto, o limite do nosso estudo detém-se na constatação de que, apesar das cabeças possuírem todas os mesmos elementos, como por exemplo, dois olhos, duas orelhas, um nariz ou uma boca, consigam todas apresentar diferenças que as tornam indiscutivelmente distintas uma das outras sem que tenhamos sequer de ter em conta o sexo a idade ou a raça. Sabemos que somos diferentes e que existe uma lógica diferente, profundamente individual e única. A diferença é infinita e é dessa infinidade que a alteridade reforça a sua importância, porque nos faz igual ao outro porque esse também é diferente.

Não é então estranho que o problema da concordância tenha sido mais desenvolvido nas teorias fisionómicas ou fisiognomónicas que analisam cuidadosamente a forma da cabeça e em particular a do rosto, do que em tratados de pintura e de arte, que a encaram eventualmente enquanto harmonia e sujeita, como

vimos, à definição de beleza. Falamos em desenvolvimento porque as referências que encontramos até ao final do século XVIII constituem abordagens ao tema em termos gerais, mas sempre relacionados com a ideia de harmonia e de beleza. Como exemplo deste tipo de referência, são algumas obras dos finais do século das luzes, como a *Dictionnaire Portatif de Peinture de Pernetty*¹⁹, que tratam esta questão segundo o termo correspondência aplicado ao corpo humano, embora não analisem a cabeça em particular. Paralelamente a estas publicações, a abordagem específica da cabeça encontra-se nas obras sobre fisiognomonia, das quais destacamos a já citada obra de Lavater e a de Delestre²⁰. No *Essai sur Physiognomonie*, apesar de esta questão ser apresentada um pouco por todo o lado, existem dois capítulos onde a sua análise é mais aprofundada. No entanto, é na *Physiognomonie* de Delestre que vemos com clara determinação todo um capítulo com o título, *As Concordâncias dos Traços do Rosto*²¹, onde se fala directamente e se concretiza com exemplos sobre aquilo que, apesar de sugerido em vários momentos da história da arte, nunca havia sido abordado com tanto detalhe e esclarecimento. Por conseguinte, vamos de seguida analisar o que essas duas obras nos dizem sobre esta questão para, a partir delas, ensaiarmos novos níveis de concordância, nomeadamente aqueles que derivam do próprio desenho. Sem deixar entretanto de fazer uma aproximação ao pensamento filosófico que, desde a aurora da nossa civilização, foi delineando ideias que enquadraram, em pleno século XVII, a filosofia de Leibniz que julgamos ser um contributo mais expressivo do que decisivo, sobre o porquê da concordância.

- Lavater e a consonância

As referências de Lavater a esta questão, definida por ele por consonância e homogeneidade, aparecem um pouco por toda a sua obra de um modo mais ou menos directo²². Por exemplo, um dos seus comentários a propósito da forma geral do perfil, traz subentendida esta questão quando afirma que na realidade todo o perfil é composto por uma só espécie de linha, isto é, ou é côncava, ou convexa, direita ou esticada, e se o retrato as misturar, ou estamos perante uma caricatura ou perante um monstro. É uma relação que tem que ser encontrada pois, «a natureza não forma contornos e linhas, que não tenham uma progressão possível, coerente, natural e homogénea.»²³ Existe um motivo natural para que, por um lado a forma de cada parte da cabeça sirva para indicar a forma do conjunto, e por outro lado a forma do conjunto determine a do particular. «Tudo se torna oval se a cabeça for oval, tudo se torna redondo se ela for redonda, tudo

se torna quadrado se ela for quadrada.»²⁴ As análises de Lavater às mais pequenas e diversas partes do rosto, também deixam por vezes transparecer esta questão. Por exemplo, quando a propósito do espaço entre o lábio e o nariz, Lavater escreve que «quanto mais esta secção, o *pallium*, é alongada mais o lábio propriamente dito se estreita. E este quando é largo e arqueado, o intervalo que o separa do nariz é curto e côncavo [está a apresentar mais uma] prova da conformidade dos traços do rosto»²⁵ e a procurar nitidamente a equação.

No Fragmento dedicado à beleza da forma humana, Lavater associa-a a uma harmonia que depende de uma certa consonância formal. À questão da consonância Lavater acrescenta, com uma certa originalidade, o contraste, e em simultâneo estende o domínio de ambos à cor e ao movimento²⁶. Os exemplos de «harmonias e contrastes agradáveis» apresentados neste fragmento são extensos, no entanto, podemos agrupá-los em três níveis.

No primeiro, que compreende as relações de carácter mais geral, Lavater escreve que a fronte se apresenta como um quadrilátero que está em oposição, ou seja, em contraste, com o triângulo formado pelos olhos e pela boca. A cabeça, que tende para a esfera, possui na sua parte anterior a oval do rosto e o triângulo do nariz. Esta oval é envolvida ou acompanhada pela ondulação do cabelo que assim não cai na vertical e fica em harmonia com o rosto. A cabeça é suportada por um pescoço que tem uma forma cilíndrica com um diâmetro muito menor e destaca-se do corpo por uma parte côncava.

No segundo nível encontramos a exaltação das próprias formas geométricas a que os elementos da cabeça se submetem. Ao lábio superior é associada a forma poética do coração. Ao conjunto formado pelo globo ocular, pálpebra e pestanas, são associados o sol e os seus raios provocando simultaneamente um contraste e uma consonância notáveis²⁷. Mas a comparação geométrica mais recorrente é a da esfera, a qual é considerada a mais bela e harmoniosa forma. Assim, Lavater dá uma particular atenção para a forma esférica da cabeça, fazendo notar que o facto de não ser muito comum no reino animal, a sua aproximação ao homem só nos pode levar a considerá-la um sinal distinto de beleza.

No terceiro nível, encontramos os exemplos das concordâncias mais particulares. A boca é surpreendida entre o lábio superior, que é recortado em forma de coração e o lábio inferior arredondado em meio círculo, por um quadrilátero definido pelos dentes. As linhas perpendiculares e paralelas que os dentes desenham contrastam

‘muito agradavelmente’ com as formas arredondadas que as circunscrevem. O triângulo que o nariz forma não é agudo nem recto, e é devido ao engrossamento ondulante das narinas, que ele se acorda com a forma de coração da boca.

Todas estas formas, que tendem para uma certa geometria, não são traçadas de uma maneira seca e geométrica, pois «elas participam uma da outra, numa amálgama que convém às partes de um todo.»²⁸

Esta característica específica e própria de cada cabeça humana, mais do que a proporção, é aquilo que a distingue dos outros e a torna original. Com ela garantimos que o desenho revele a alteridade de cada indivíduo retratado e, por meio do que é rigorosamente singular, a presença se possa fazer sentir. Assim, para Lavater o artista deve estudar a partir do natural a grande variedade de rostos, que é na verdade infinita, a fim de encontrar, na sua diversidade, a espantosa uniformidade ou homogeneidade que cada um possui. Esta pesquisa permite-lhe estabelecer regras firmes que o ajudam a encontrar aquilo que é verdadeiramente específico a cada retrato. Pois, se não conhecermos a relação exacta que há entre as partes do rosto, será só por um grande acaso que o trabalho terá sucesso.

- Jean-Baptiste Delestre

Na *De La Physiognomonie* de J. B. Delestre, no seu capítulo *Concordance des Traits du Visage* encontramos, com grande originalidade, o estabelecimento directo de relações formais entre as diversas partes do rosto que garantem a concordância. A originalidade das observações de Delestre encontra-se no modo simples como o autor fala da concordância que existe nos traços do rosto e que lhe dá coesão, uma vez que existe uma associação entre cada um dos seus elementos e entre estes e o todo, que os torna insubstituíveis e simultaneamente não encaixáveis noutros rostos²⁹. A associação que pode ser estabelecida entre os diversos elementos do rosto depende de uma certa semelhança responsável por uma identidade comum a todos.

Considerando agora os exemplos de Delestre, podemos entender melhor esta relação que, perante o olhar mais desatento, pode parecer oculta ou obscura, mas que no entanto é a chave para que o retrato ganhe poder. Então Delestre apresenta e analisa, do ponto de vista da concordância, três grupos de cabeças. O primeiro é constituído por retratos que apresentam cabeças cujas formas estão em concordância. No segundo grupo as cabeças escolhidas pretendem mostrar como a concordância se mantém com a idade.

E o terceiro grupo, composto por dois perfis, mostra o resultado que a existência ou não da concordância nos traços do rosto pode determinar.

Assim, no primeiro grupo de cabeças, aquele que apresenta os traços em plena concordância formal, as relações apontadas elucidam-nos do tipo de comparação que esta questão suscita. No perfil da figura 172 apresentada por Delestre (fig. 96) encontramos uma frente fugaz ou fugidia, que é determinada pela sua inclinação mas também pela sucessão das curvaturas da linha do contorno. A esta sinuosidade corresponde um nariz aquilino cujas curvaturas possuem arcos com amplitudes comuns aos da frente. As estas concordâncias podemos juntar outras que existem entre elementos mais particulares. Por exemplo, a curvatura do *philtrum*, do queixo, e da arcada supraciliar por onde se desenham a sobrancelha em dois arcos alternados com similar amplitude, são elementos que parecem apresentar alguma relação. No entanto, os exemplos mais claros que Delestre estabelece, envolvem sobretudo a frente e o nariz. No perfil da figura 170 (fig. 97) é encontrada uma concordância entre o contorno da frente e o do nariz, de modo que a forma deste é condicionada pela da primeira através de um ligeiro arqueamento que o seu contorno apresenta. Uma frente direita impõe um nariz do mesmo género. A frente onde o meio é saliente harmoniza-se com um nariz arrebicado (fig. 98). Uma frente fugidia, que tem uma curvatura constante, tem por continuação um nariz aquilino (fig. 96).

Entre o nariz e a forma geral da cabeça também podemos estabelecer uma relação de concordância. Assim, Delestre adverte que é difícil que um rosto curto e arredondado admita um nariz direito e longo. Pelo contrário, uma cabeça esguia possui um nariz delgado, alongado e cartilaginoso. Um nariz é mais aquilino quando a frente apresenta uma curvatura superior que se destaca claramente do plano vertical para se inclinar para trás (fig. 99).

Dos exemplos de cabeças que se modificam com a idade mas que mantêm a mesma concordância, Delestre adverte que «nenhuma mudança sobrevive numa parte sem ocasionar uma transformação análoga nas outras.»³⁰ Nos retratos de Gaspard Barleus (fig. 100 e 101) aquele que o representa com a idade de quarenta anos, apresenta uns traços que se tornaram mais densos com o acumular dos anos. Os traços deste retrato mostram uma fisionomia que mantém o mesmo carácter do homem enquanto jovem, mas que no todo, apesar da construção óssea se manter a mesma e a base da face ter ganho amplitude e estar carregada de textura, parecer mole e pesada, a inteligência do eminente professor continua presente na idade mais avançada.

Por fim, o terceiro grupo de cabeças é composto pelo exemplo dado por um desenho incorrecto e outro correcto do mesmo indivíduo. Se compararmos o perfil da figura 171 (fig. 99) com o da figura 178 (fig. 102), detectamos facilmente até onde a falta de correcção pode levar a resultados tão diferentes. Sem dúvida que podemos associar os perfis ao mesmo retratado, no entanto não encontramos nem o carácter que o fisiognomonista procura, nem a simples harmonia que preocupa o artista. A causa reside, por exemplo, na falta de observância entre o contorno da fronte e o do nariz, uma vez que este se torna recto demais, no queixo que se torna quadrado demais para a curvatura presente na fronte. A curta proporção do nariz, assim como alguns exageros que verificamos na grossura das sobrancelhas, dos lábios ou no tamanho dos olhos, não deixam também de contribuir para o resultado pouco aceitável que faz com que Delestre afirme, «este perfil é defeituoso: a sua expressão é falsa, a parte inferior do rosto está em desacordo com a superior; um mento quadrado não termina com uma cabeça que começa com uma tal fronte.»³¹

Delestre sugere que a procura da harmonia em cada cabeça se torna mais simples se à partida classificarmos o tipo de perfil que define as linhas gerais de concordância. Para alcançar estes tipos são citados os desenhos de Dürer sobre os três aspectos fundamentais do perfil humano, aos quais já acima nos referimos³². Delestre explica que «Eles tornam-se um meio mnemónico ao servirem de unidade comparativa.»³³ E por conseguinte torna-se mais fácil, sabendo que estamos em presença de um perfil que tende ligeiramente para o côncavo, convexo ou recto, identificar as concordâncias entre as três porções do rosto, testa, nariz e boca. No entanto, a tarefa só pode ser empreendida através da análise caso a caso. A variedade formal que cada cabeça apresenta não se enquadra à *priori* em categorias rígidas. A estratégia que um certo retratista usou, como Delestre nos relata, de arranjar um conjunto de cabeças já desenhadas com características específicas às quais o retrato se pode moldar a fim de reduzir o tempo de pose, estava destinado ao fracasso.³⁴ Primeiro, porque as categorias por mais diversas que fossem, não chegavam para cobrir a infinita variedade de rostos, e segundo porque é mais fácil detectar a falta de semelhança do que a semelhança, ou seja, é mais fácil vermos o que é que os rostos não têm de comum do que aquilo que têm, pois «nós julgamos melhor as dessemelhanças do que as semelhanças.»³⁵

- a concordância e a monadologia de Leibniz

A questão da concordância dos traços do rosto não é mais do que a procura levada ao extremo de uma relação que, como vimos, não é de beleza nem de semelhança, mas sim de conformidade entre os diversos elementos da cabeça. Esta tarefa, que acreditamos ser por excelência do domínio do desenho, é na sua essência, como Lavater defende através da referência a Francis Bacon, uma verdadeira atitude filosófica. Para este filósofo, a filosofia não é outra coisa senão o conhecimento determinado e determinável daquilo que é dado pela fixação precisa das relações. «Quem será filósofo se o pintor e o desenhador não o forem?»³⁶ Ora, de todo o processo que envolve o desenho de retrato, aquele momento que pode estar mais perto desta atitude é precisamente o confronto com a ideia de concordância.

Estamos habituados a considerar as obras da natureza como exemplos de perfeição ou de harmonia, onde tudo está no seu lugar, onde tudo se ajusta de um modo infinitamente particular, e é nela onde encontramos o primeiro nível de concordância. A origem desta visão harmoniosa do mundo recua aos antigos, a Pitágoras, a Anaxágoras que proclama a infinita divisibilidade da matéria, onde tudo está em tudo, aos estóicos que recusam o vazio no mundo e defendem a ligação de tudo com tudo e o acordo entre as coisas celestes e as da terra. Plutarco diz-nos «que todos os corpos estão numa interacção mútua, que tudo está em tudo. O real é uno e contínuo. Um acto individual irá influenciar todos os outros e uma gota de sangue que se deite no mar estender-se-á a todo o Oceano, e dele a todo o Universo.»³⁷ No Renascimento também encontramos, nas teorias de alguns autores, como Nicolau de Cusa e Giordano Bruno, a convergência para uma concepção do universo harmonioso. Para Nicolau de Cusa a perfeição de cada indivíduo contribui para essa harmonia, pois «em toda a criatura o universo é essa mesma criatura, e assim cada elemento do todo recebe todos os outros de maneira a estarem nele de um modo reduzido,»³⁸ ou seja, nada pode existir na natureza num estado puro, pois como tudo está em tudo, o resultado é determinado pela influência mútua das partes sobre o todo. Estas raízes filosóficas aliadas ao enquadramento científico do século XVII, nomeadamente o cálculo infinitesimal, da biologia, do microscópio, são determinantes para o aparecimento das teorias de Leibniz³⁹. Retomando a máxima de Anaxágoras de que tudo está em tudo, Leibniz desenvolve um sistema que acreditamos poder ajudar-nos a compreender melhor a natureza da concordância, ou seja de como a mais pequena parte de um rosto participa ou reflecte as

características do todo e de todas as suas partes. Com efeito, esta nossa ideia encontra um especial apoio na teoria de Leibniz sobre os princípios da natureza, nomeadamente da matéria e da sua essência, a substância que é atingida no invisível e na unidade⁴⁰. Os corpos materiais, em virtude da sua impenetrabilidade e resistência, apresentam-se como forças, forças activas preparadas para agir. Este universo que Leibniz vê e que é composto por unidades de força às quais chama de mónadas, baseia-se numa noção metafísica que atribui à matéria, através dos seus átomos energéticos, ou unidades de acção, uma força que faz com que o seu ser seja agir. E enquanto tal a matéria aproxima-se do espírito e por isso possui na sua essência algo que pertence ao domínio metafísico. As substâncias que existem no universo, quer sejam simples ou compostas, materiais ou espirituais, são centros de força e seres capazes de acção.

A substância simples é uma mónada pois não tem partes. A substância composta é o resultado da reunião de substâncias simples. A substância simples, que encontramos num corpo humano, é a mónada distinta e é aquilo a que chamamos espírito. O espírito ou a mónada distinta, faz o centro da massa ou seja da substância composta, e é o princípio da sua unicidade⁴¹. O corpo que rodeia o centro é composto por uma infinidade de outras mónadas e por isso é constituído por partes⁴². Esta massa do corpo a que Leibniz chama matéria, ou seja força passiva, contrapõe-se à força activa primitiva, a que chama enteléquia. Segundo a força passiva, os corpos apresentam-se como o que é uniforme em toda a parte, mas através da enteléquia a massa torna-se variada. No entanto, Leibniz adverte que «todos estes corpos e tudo o que se lhes atribui, não são substâncias, mas apenas fenómenos bem fundados, ou o fundamento das aparências, que são diferentes em diferentes observadores, mas que têm relação e vêm de um mesmo fundamento, como as aparências diferentes de uma mesma cidade vista de diferentes lados.»⁴³

A mónada é caracterizada pela percepção que é para Leibniz a representação do múltiplo na unidade. Por conseguinte, podemos dizer que cada mónada reflecte ou percebe o mundo por si, ou seja o conjunto das outras mónadas. Como o reflexo é confuso e obscuro cada mónada aplica-se, não fosse ela uma força com tendência a agir, num esforço incessante para se reflectir e passar de uma percepção para outra, numa contemplação que se quer cada vez mais clara. Porém, a mónada central é o esquema, a organização, o *logos* do corpo orgânico a que se une. Através dela, ele pode ser compreendido, e a mesma linguagem que a decifra, decifra também o mundo, pois cada mónada é um espelho do universo. A mónada é um mundo em ponto pequeno

reflectindo distintamente, porque é espelho, uma porção de mundo. Ora, os elementos que compõem as infinitas partes do nosso rosto, constituem uma unidade que se baseia num fundamento ou numa harmonia preestabelecida no acto da criação que faz com que as modificações internas de cada mónada correspondam exactamente às modificações de cada uma das outras. Esta relação que procura a clareza é profunda e brota de todo o interior numa mútua influência ideal. Assim, cada parte nomeável da cabeça, cada mónada ou conjunto de mónadas que faz a substância composta que constitui o nosso rosto, nas suas partes como no todo, aplicam a sua força enquanto unidade para uma evolução baseada numa mútua influência que procura, no seu contínuo agir, exprimir-se a si sempre com a maior clareza possível. É esta predisposição, que dá ao mais pequeno elemento da cabeça uma força para se exprimir, que julgamos ser a novidade que encontramos em Leibniz, e com a qual acreditamos explicar porque podemos esperar ver num rosto, como em qualquer obra da natureza, a concordância.

Cada elemento da cabeça, enquanto mónada e dissolvido na massa, depende da força activa da enteléquia para se mostrar a si próprio como percepção o universo. O primeiro universo encontrado é o da sua própria contingência, daí a unidade formada por cada rosto ser tão própria. Pois as mónadas dão a ver aquilo que percebem, espelham-se umas às outras e a si próprias, e cada uma rivaliza com a outra com o intuito de exprimir melhor o interior moldado na sua criação, o esquema, ou o ponto de partida do seu desenvolvimento orgânico. Digamos que tal concavidade da narina esforça-se por exprimir melhor certo grau de curvatura que a fronte apresenta. Para Leibniz de facto, esta matéria aparece assim espiritualizada, porque se esforça por querer perceber-se melhor a si própria, ou seja exprimir melhor o seu interior. Como todas as partes espelham todas o mesmo interior, é como se cada parte fosse um ponto de vista de uma mesma paisagem. E como cada ponto de vista é um elemento da cabeça, a forma do nariz, da orelha, ou do olho, exprimem o mesmo interior reflectido. Apesar de serem elementos diferentes, são ambos percepções do mesmo universo, reflectem ambos o mesmo interior, porém cada um mostra-o segundo o seu ponto de vista. Então, cada cabeça apresenta-se como um universo distinto, ou seja, quando desenhamos uma cabeça esta só se poderá reflectir ou exprimir a si mesma, pois não admite nada que não venha de si, mesmo que seja muito parecido.

A ordem, o princípio estabelecido na criação ou o fundamento, é o que cada elemento do rosto se esforça por transmitir, por demonstrar, procurando sempre a maior clareza, mesmo quando o envelhecimento interfere. Os traços que o rosto nos vai

oferecendo ao longo da vida, apesar da sua alteração, continuam a dar a forma ordenada de cada elemento e do todo, pois o princípio mantém-se⁴⁴. Aliás, esta oposição entre modificação e permanência, pode tornar aqui mais evidente a razão da profunda concordância. No entanto, esta razão, ordem ou princípio que mantém os traços harmoniosamente subjugados, resta perante os nossos olhos absolutamente impenetrável⁴⁵.

Quando o desenho revela os traços ou as formas do rosto e as suas diversas e particulares características, leva-nos a descobrir que todas as cabeças mostram uma estrutura singular que exprime, a seu modo, um determinado interior definido na sua criação. Estas múltiplas forças de expressão, todas elas paralelas e caminhando para o mesmo fim, não são mais do que aquilo que traduzimos por harmonia e que é apanágio de toda a obra que encontramos na natureza. Em si e no seu conjunto, elas encerram toda a harmonia de um mundo, em melhor ou menor grau de perfeição. O desenho ajuda assim a encontrar essa lógica primordial que cada cabeça encerra. Muitas vezes, e mesmo sem o desenhador dar por isso, essa procura torna-se numa verdadeira motivação do traço, pois o traço do desenho coincide com os traços do rosto, e nesta procura, aquele que desenha debate-se com a razão que une todos os traços. Acreditamos então que aquilo que na natureza se pressente ou intui mas não se objectiva, pode ser com o desenho clarificado. Podemos assim compreender como o desenho se pode aliar à natureza, quando na procura da concordância dos seus próprios traços, reforça a harmonia natural dos traços de cada rosto.

Se à nossa compreensão esse princípio se esconde, acreditamos então que resta ao desenho, embora de um modo intuitivo, proporcionar-nos essa ordem que se joga no mundo das formas mas que escapa ao mundo inteligível. Assim, o desenho predispõe-nos para a investigação dos indícios de concordância que a interpretação dos traços do rosto pelos traços do desenho promove. Estes indícios tornam-se, com a experiência, cada vez mais evidentes aos nossos olhos. E a experiência aumenta quanto maior for o número de cabeças retratadas e quanto mais diferentes forem entre si. Esta particularidade que o desenho possui, depressa transforma a nossa vontade de querer exprimir cada vez melhor a evidência desses indícios. O traçado do desenho pode então ser um aliado na revelação da força que os traços aplicam na sua expressão.

Digamos então, como conclusão, que a questão da concordância obedece a uma razão, ordem ou princípio que se esconde por detrás dos próprios traços do rosto. A

harmonia visível que a concordância proporciona, esconde de um modo comprometido essa ordem, pois ao mesmo tempo que a esconde esforça-se por exprimi-la.

- os desenhos

Encontrar as concordâncias a partir do natural ou a partir do retrato é sempre uma tarefa difícil. No entanto, acreditamos que o desenho permite, como alguns desenhos o demonstram, seleccionar, de entre os diversos traços e formas que a cabeça apresenta, aqueles que podem exprimir melhor a concordância. Falamos assim do segundo nível de concordância. Eventualmente esses traços poderão ainda ser acentuados, embora a sua selecção seja já um modo de evidenciar a importância do seu papel para a harmonia do retrato em questão.

Vimos já exemplos de concordâncias através dos retratos que Delestre inclui na sua obra que, baseados unicamente num traçado preciso como meio de representação, pretendem responder às demandas explicativas dos fisiognomonistas. Vejamos agora como o desenho que apresenta outros objectivos ou níveis de descrição, consegue evidenciar as concordâncias com maior clareza. Escolhemos dois desenhos de Hans Holbein, o novo, por deixarem transparecer a selecção dos traços que o artista faz com a intenção de reforçar a distinta harmonia daquela cabeça. No *Retrato de Elizabeth, Lady Audley* (fig. 103), desenho de estudo para a pintura, observamos um rosto onde a sua forma geral se aproxima do triângulo, o que se torna num motivo que irá condicionar os diversos traços do rosto. A ponta do nariz surge como a resposta mais flagrante a esta geometria. A porção interior da sobrancelha, ou seja, desde o ponto interior ao ponto de quebra da sobrancelha, o ponto *superciliare*, faz uma linha recta, mais recta do que a existente na pintura, que está em paralelismo com o contorno da ponta do nariz ou com os planos laterais das asas do nariz. O tubérculo do lábio acaba num bico muito acentuado e situa-se mais abaixo em relação às comissuras, de modo que toda a fenda da boca adquira a forma de 'v'. A boca assim definida está também em acordo com a triangularidade acima indicada. Podemos ainda notar o paralelismo e consequente acentuação da narina com a forma da boca e a linha quebrada com que esta é representada, e que está de acordo com o contorno do nariz e com todo o recorte da face mais afastada do rosto. A relação, mais evidente no desenho do que na pintura, dos olhos pequenos com a fronte grande, em que a distância exagerada entre os pequenos olhos acentua a imensidão da área da fronte, introduz um contraste que dá volume à base do triângulo, enquanto a extremidade do queixo parece ficar mais afilada ou

pontiaguda. O *Retrato de Richard Southell* (fig. 104), também estudo para pintura, apresenta uma cabeça que em termos gerais não é tanto triangular e onde encontramos, nos mesmos elementos as mesmas relações, embora com características quase opostas. As sobrancelhas são arqueadas como a boca. O tubérculo do lábio é tão arredondado como a ponta do nariz. A linha descendente que a fenda da boca produz é sensivelmente paralela à da narina. O canto exterior do olho, a prega da pálpebra superior com o orbicular ocular, a porção externa da sobrancelha definem uma inclinação que é sensivelmente comum às assas do nariz, zona central da boca e sulcos laterais visíveis na área mentolabial. Como os olhos estão muito envolvidos nesta concordância, a atitude e o olhar parecem ganhar uma altivez peculiar.

Os outros retratos que escolhemos pertencem a David Hockney, que apesar de estarem separados por quase meio milénio dos de Holbein, parecem apresentar as mesmas preocupações. Comparando os auto-retratos de dois de Março de 2001 (fig. 105 e 106), observamos como num deles a cabeça se torna toda muito mais redonda devido à acentuação dos arcos descritos pelas arcadas *superciliares*, pálpebra superior, nomeadamente o seu limite inferior, e a boca. O acordo formal entre estes elementos é decididamente intencional, já que no outro auto-retrato a cabeça já não tende tanto para o redondo. Aqui a cabeça mostra-se com novas formas que detectamos através da concordância entre o contorno do nariz e o recorte ou perfil da face mais afastada, entre a pálpebra superior e a fenda da boca. A orelha e o nariz são no conjunto paralelos, mas com acentuações nas extremidades opostas, a orelha tende para cima, enquanto que a ponta do nariz se torna adunca. A arcada *superciliare* mais afastada está quebrada assim como a boca. Estes dois auto-retratos de David Hockney testemunham a escolha, perante dois sentidos diferentes de trabalhar as características fisionómicas da mesma cabeça. Queremos dizer que a pose ou a expressão são escolhidas de modo a proporcionar formas, que observadas de um determinado ponto de vista, oferecem concordâncias diferentes. Somos então tentados a acreditar que a procura da concordância constituiu, em cada um dos desenhos, um verdadeiro motivo durante a sua construção. São assim dadas duas diferentes e alternativas facetas da mesma cabeça, que não apagam a identidade. Ao contrário dos exemplos dados por Deleste respectivos ao correcto e incorrecto retrato, os auto-retratos de David Hockney, apesar das diferenças na expressão e das concordâncias específicas em cada retrato, revelam um nível de concordância mais profundo, que ultrapassa as paixões momentâneas e tranquilas, pois baseiam-se precisamente naquilo que Lavater defende como o essencial, fixo e

verdadeiro de cada cabeça. Assim, são encontradas novas concordâncias nas novas formas que cada pose e expressão propiciam e que contribuem para acentuar duas presenças no tempo do mesmo indivíduo.

A este poder que ao desenhador é concedido, e que é em grande parte devido ao facto deste partilhar, com o olhar do fisionomista os mesmos processos de análise, devemos ainda acrescentar outro que advém do próprio desenho enquanto meio de expressão e que se impõe como o terceiro nível de concordância dos traços do rosto. Como veremos em futuros capítulos, a expressão gráfica ou a linguagem do meio actuante, aliada ao maneio (*maniement*) ou pronúncia da mão⁴⁶, conferem ao desenho uma particularidade que, ao nível da representação, o autonomiza em relação ao modelo. Em relação à concordância julgamos que todo o processo de construção que convoque o traço, a mancha ou ambos e que deixa transparecer os indícios do exercício mental ou conceptual, pode por si introduzir um outro nível de concordância à cabeça que já não parte tanto desta, mas sim do próprio desenho. Assim, vamos de seguida abordar três desenhos que constituem três modos de realização gráfica. O primeiro é executado basicamente com traço, ao qual são aliadas manchas de cor. O segundo desenho é executado a carvão com realces a giz branco sobre um suporte acinzentado e prevalece a mancha como modo de registo. O terceiro é um processo misto que concilia a cor com o traço, embora a mancha prevaleça.

O *Retrato de um Rapaz* de Ambrosius Holbein (fig. 107), apresenta diversas partes da cabeça caracterizadas com diversos traços que, se a princípio só estão relacionados com os pêlos ou cabelos que representam, depressa reparamos que na zona da boca esses traços também são usados. Deste modo todos estes elementos ficam ligados por uma concordância que não se cinge apenas às características formais.

No *Auto-retrato* de Giovanni Battista Piazzetta, (fig. 108) os meios-tons em que todo o desenho está mergulhado, possibilidade avançada pelo meio actuante usado, o carvão, permite homogeneizar as formas do rosto e de todo o conjunto, de modo que todas surjam como um todo. Entre a pele e o cabelo existe uma ligação dada pelos valores tonais, da textura, do movimento que o traço revela. Simultaneamente os traços do carvão visíveis e que orientam e constituem em parte a mancha, reforçam sem coincidir totalmente, os traços do próprio rosto. É precisamente neste reforço que julgamos serem acentuados, deliberadamente pelo autor, os indícios de concordância. Certos traços, note-se, não correspondem a traços fisionómicos, isto é, são produto da

própria construção do desenho que não exclui o traçado do esboço inicial aquando das primeiras fases do desenho. Por vezes são o resultado de um arrependimento⁴⁷, como acontece aqui nos olhos colocados inicialmente mais acima e no limite da fronte com a zona da raiz do cabelo. São traços que podem ser também o produto de uma marcação mais decidida, como acontece com a fenda da boca e a prega que o orbicular labial descreve a partir da comissura direita, ou com o contorno do septo nasal e da base do nariz. Nestes casos os traços mantêm a sua crueza espontânea, pois não foram trabalhados de modo a se integrarem no rigoroso claro-escuro que representa a cabeça. Podemos ainda indicar mais traços que em si não têm relação com o original, como é o conjunto de pequenos traços paralelos localizado nas têmporas. Todos estes elementos, associados aos meios-tons de todo o conjunto, para além da própria concordância dos traços do rosto, acentuam por repetição da mesma forma, o profundo interior que os diversos elementos procuram exprimir. O carácter arredondado da cabeça, quer no seu todo como nas suas partes, é assim acentuado e torna-se por conseguinte mais claro ao observador.

O *Auto-retrato* de Benedetto Luti, (fig. 109) apresenta-nos um processo misto, do qual destacamos o papel da cor do rosto como elemento unificador. Esta cor avermelhada, próxima da sanguínea, funciona neste desenho como cor mimética que por si é já um elemento que reúne as diversas partes do rosto, apesar de não haver relação aparente. Por exemplo, as diversas zonas escuras do rosto estão definidas por manchas da mesma cor, apesar de nas zonas de meio-tom a cor quase desaparecer. A ovalidade do rosto, para além de ser reforçada pela zona dos olhos, pela cabeleira e pela forma do tronco, é também realçada pelos traços pretos que descrevem as curvas do mento e das pregas do pescoço. Analisando com detalhe, encontramos em quase todas as superfícies, pequenos traços brancos, castanhos e pretos sobrepostos às manchas de base. Deste modo as superfícies, independentemente do seu valor tonal, ficam unidas não só ao nível da cor como também da própria forma. Os pequenos traços curvos que detectamos na fronte são repetidos no zigomático ou no orbicular labial. Note-se que estes traços que compõem a mancha e por conseguinte a textura da forma, também se encontram nos caracóis da cabeleira, mas já não os encontramos no panejamento do lenço. De facto, o ‘manejamento’ que os traços da cabeleira revelam, apesar desta ser uma estrutura artificial, faz com que se identifique com o rosto, para além de reforçar a ideia de ovalidade. Por outro lado, a tonalidade e a concentração dos traços que definem a cabeleira, submetidas a gradações de luz, permitem nas sombras a omissão de

determinados elementos, como acontece no próprio rosto. Os traços que normalmente definem as comissuras da boca, a prega superior da pálpebra superior e as narinas, são exemplos de zonas de sombra que foram efectivamente omitidas, restando apenas a forma que as manchas de cor avermelhada definem.

Cada cabeça, independente dos critérios de beleza, tem uma forma distinta e apresenta-se como um todo com diversas características que obedecem a uma determinada ordem que acreditamos ser responsável pela sua harmonia. Não sabemos explicar porque é que existe harmonia em todas as cabeças, mas podemos habituar-nos a reconhecê-la enquanto fundamento de toda a estrutura formal. Vimos que esta harmonia depende da concordância dos traços ou da forma da cabeça, mas também depende da nossa capacidade de a descobrir, pois somos todos observadores diferentes. Acreditamos que a concordância depende da capacidade que cada elemento da cabeça tem de exprimir o seu interior comum e harmonioso preestabelecido desde a sua criação. Cabe ao desenhador decidir quais são e como deve representar esses elementos, de modo a que estes se possam exprimir com toda a clareza possível. O desenhador descobre, na fisionomia do retratado, a concordância que julga mais justa, e que o desenho por si objectiva porque a concretiza, deste modo o rosto encontrará uma nova qualidade ou autoridade formal, pela qual sustem a sua presença, ganhando uma outra oportunidade de se impor ao mundo. Assim, o retrato pode conseguir representar o indivíduo através daquilo que ele tem de mais individual. Por outro lado, os elementos do desenho, desde as características dos meios actuates até aos processos que estruturam o desenho enquanto representação, constituem um outro caminho para acentuar, rever ou refazer as concordâncias de cada cabeça. Portanto, distinguimos assim, três níveis de concordância: a que existe no modelo ou na natureza, a que é distinta pelo artista e ainda a que advém do desenho em si.

A operação de seleccionar e de reforçar os traços de cada rosto, coloca em jogo os delicados limites das formas da cabeça, que facilmente se podem perder colocando em perigo os próprios limites de semelhança. Porém, este afastamento pode, por um lado reforçar a concordância e por conseguinte a harmonia do retrato, mas por outro lado a abertura proporcionada pela tarefa de procurar e seleccionar, confere ao desenhador a liberdade de refazer e ultrapassar a realidade, ou seja a própria natureza.

Falamos assim da possibilidade de idealizar num sentido que só o desenho possui, e que apesar de ser um calafrio para o fisiognomonista, acompanha o retrato desde sempre servindo, como veremos a seguir, os mais diversos pretextos.

¹ Georg Simmel explica assim como no rosto qualquer movimento muscular, por mais pequeno que seja, tem automaticamente repercussão no carácter do indivíduo. No caso de uma deformação accidental a fisionomia fica ainda mais comprometida. «...une modification ne concernant, en réalité ou en apparence, qu'un seul élément du visage change aussitôt son caractère et son expression dans leur entier, par exemple un tremblement des lèvres, un froncement du nez, une manière de regarder, un plissement du front. En outre, il n'existe aucune autre partie du corps, constituant une certaine unité esthétique en soi, qu'une déformation en un point précis puisse aussi facilement, sur le plan esthétique, ruiner en sa totalité. [Simmel recorre à ideia de uma raiz comum para explicar esta unidade intrínseca.] En effet, cette unité qui part du multiple et le surplombe signifie bien qu'aucune partie ne peut être touchée par un destin quelconque sans que, comme à travers la racine commune qui les tiendrait toutes ensemble, chacune des autres ne se trouve également atteinte par lui.» Simmel, Georg, *La Tragédie de la Culture et Autres Essais*, 1998, pp. 139-140.

² Esta obra, já citada, constitui um dicionário de termos aplicados à arte. Segundo Schlosser é a primeira tentativa de constituir um léxico da linguagem artística, e possui um valor definitivo no fechar do século XVII.

³ Cfr., Piles, Roger de, *Cours de Peinture par Principes*, 1766, p. 207.

⁴ *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, 1792, Vol. III, p.10.

⁵ *Idem*.

⁶ *Idem*, vol. I, p. 497.

⁷ A *concinnitas* é definida em relação a todas as artes, por isso encontramos a sua citação a propósito da pintura, escultura e arquitectura ou seja no *De Pictura*, *De Statua* e no *De Re Aedificatoria*.

⁸ Alberti, Leon Battista, *De la Pintura y Otros Escritos sobre Arte*, Livro IX, 1999, capítulo V, p. 173.

⁹ *Idem*, Livro II, 33, p. 98.

¹⁰ Rodrigues, Francisco de Assis, *Diccionario Technico e Histórico*, 1875, ver o termo 'acordo', p. 19.

¹¹ Existem fisiognomonistas que deixam coincidir a beleza moral, ou do carácter com a beleza física, que tende geralmente a aproximar-se do ideal clássico, enquanto se afasta das restantes raças. Por outro lado, alguns autores defendem a existência de rostos sem concordância devido a serem um produto imperfeito da natureza.

¹² Lavater, Jean Gaspard, *Essai sur Physiognomonie, Destiné a Faire Connoître l'Homme & à le Faire Aimer*, 1783, vol. II, p. 358.

¹³ Queremos com isto dizer que trabalhar a partir da intuição a este nível implica um conhecimento profundo do desenho de retrato que é obviamente um factor de eliminação.

¹⁴ Resolvemos referirmos à ideia de perfeição em termos fisiológicos em vez de beleza com que tradicionalmente a ideia de harmonia surge ligada. Por exemplo, numa vulgarização de Lavater, o *Manuel du Physionomiste et du Phrénologiste ou Les Caractères Dévoilés par les Signes Extérieurs*, publicada por Chaussier em 1838, esta questão aparece localizada apenas no capítulo *De la Beauté de la Forme Humaine*, enquanto que no Lavater original encontramos espalhadas, pelos diversos Fragmentos, alusões a uma certa consonância de que a natureza terá dotado as formas do corpo humano.

¹⁵ Jonathan Richardson no seu *Traité de Peinture*, de 1728, no capítulo *Du Dessein*, escreve que: «Il faut donc, qu'un Deffinateur, qui travaille d'après Nature, confidère, que fa tache eft de décrire cette Forme, qui diftingue fon Sujet de tous les autres de l'Univers.» p. 117. Esta observação reflecte os problemas do desenho do natural e tem particular aplicação ao retrato.

¹⁶ Este termo pouco comum nos nossos dias, aparece nos dicionários mais antigos sobre arte, tais como os já citados de Baldinucci ou Watelet. Na obra de José Lopez Batista de Almada, *Prendas da Adolescencia ou Adolescencia Prendada*, de 1749, este termo refere-se ao preenchimento do espaço compreendido

entre as linhas de contorno de um desenho. A sua referência aqui parece-nos oportuna, pois em relação ao desenho do rosto, torna-se particularmente valiosa porque faz-nos criar referências onde aparentemente não as há. Por exemplo, quando desenhamos um nariz mais ou menos de frente e não encontramos apoio nas linhas do seu contorno mas sim nas outras linhas que mentalmente delineamos ao longo das superfícies, segundo as suas inclinações e curvaturas. Estas linhas ou traços podem, bem entendido, ser substituídas por manchas de diversas tonalidades e texturas. Portanto, de um modo diligente podemos dizer que são as linhas que estão dentro do contorno. *Cfr.*, *infra*, Segunda Parte, Capítulo V.

¹⁷ Diderot, Denis, *Essais Sur la Peinture*, (1759), 1984.

¹⁸ *Idem*, p. 12

¹⁹ Pernety, Dom Antoine-Joseph, *Dictionnaire Portatif de Peinture, Sculpture et Gravure: avec Un Traité Pratique des Differentes Manieres de Peindre*, 1757.

²⁰ Jean-Baptiste Delestre, pintor, esteta, fisiognomonista, homem político francês, nasceu em Lyon em 1800 e morreu em Paris em 1871. Foi discípulo de Gros do qual viria a escrever a biografia *Gros, sa Vie et ses Oeuvres*. Apesar de ter pintado um certo número de composições, Delestre ficou principalmente conhecido pelos seus escritos. Em 1829, publica um quadro sinóptico de um curso sobre a filosofia da pintura, espécie de teoria das paixões para uso dos artistas. A segunda obra aparece em 1833, e completa a primeira, com o título *Études des Passions Appliquées aux Beaux-Arts*. A sua última obra, talvez a principal, aparece em 1866 com o título *La Physiognomonie*.

²¹ Delestre, *La Physiognomonie*, 1866, p. 131.

²² No segundo volume existem dois Fragmentos onde encontramos referências a esta questão. Um deles que já foi acima citado, é dedicado à beleza da forma humana, enquanto que o outro, o décimo quarto, intitula-se *De l'Homogénéité de Tous les Individus de l'Espèce Humaine*, e podemos considerá-lo de entre todos aquele que mais se aproxima da questão aqui levantada em torno da concordância dos traços do rosto.

²³ Lavater, Jean Gaspard, *op. cit.*, 1783, vol. II, Fragmento 11, p. 312.

²⁴ Lavater, Jean Gaspard, *op. cit.*, 1783, vol. II, Fragmento 14, p. 266.

²⁵ Lavater, Jean Gaspard, *op. cit.*, 1786, vol. III, Fragmento 5, capítulo VII, p. 324.

²⁶ No capítulo *De la Beauté de la Forme Humaine* de um manual do século XIX, encontramos reunidos os escritos de Lavater que explicam a origem dessa beleza. « La nature a rassemblé dans la figure de l'homme ce que les couleurs et les formes ont de plus aimable par leurs consonnances et par leurs contrastes, elle y a joint les mouvemens les plus majestueux et les plus doux. » Chaussier, *Manuel du Physionomiste et du Phrénologiste ou Les Caractères Dévoilés par les Signes Extérieurs*, 1838, p. 159.

²⁷ « Les mêmes rapports se trouvent dans les yeux: ce sont deux globes bordés aux paupières de cils rayonnans, comme des pinceaux, qui forment entre eux un contraste ravissant, et présentent une consonnance admirable avec le soleil, sur lequel ils semblent modelés, étant comme lui de figure ronde, ayant des rayons divergens dans leurs cils, des mouvemens de rotation sur eux-mêmes, et pouvant, comme l'astre du jour, se voiler de nuages au moyen des paupières. » Chaussier, *op. cit.*, 1838, p. 161.

²⁸ *Idem*, p. 160.

²⁹ O autor propõe alguns exercícios que comprovem com facilidade esta relação. O termo de comparação situa-se, em grande parte, na alteração ou não do nível de reconhecimento que o retrato possui. A interpretação fisiognomónica surge num segundo nível de abordagem.

³⁰ Delestre, *La Physiognomonie*, 1866, p. 133.

³¹ *Idem*, p. 135.

³² *Cfr.*, *supra*, Primeira Parte, Capítulo III.

³³ Delestre, *op. cit.*, 1866, p. 138.

³⁴ «Au commencement de ce siècle, un pauvre diable, exerçant le métier de peintre de portraits, avait imaginé un moyen expéditif pour ne pas fatiguer ses clients à poser. Dans ses moments de loisir, et il en avait beaucoup, il fabriquait d'avance des séries d'ébauches applicables à la confection du premier visage venu, offrant de l'analogie avec l'une d'elles. Il suffisait d'ajouter et de retrancher quelque chose au patron taillé déjà, pour l'adapter aux traits du modèle. Le principe n'était pas mauvais ; mais sa mise à exécution se trouvait souvent défectueuse. Alors l'artiste disait ingénument : Eh Bien ! je garderai cette tête, cela me servira pour une autre fois.» Delestre, *op. cit.*, 1866, p. 139.

³⁵ *Idem*, p. 139.

³⁶ Lavater, Jean Gaspard, *op. cit.*, 1786, vol. III, Fragmento 1, p. 15.

³⁷ Ferreira, Maria Luísa Ribeiro, *Pontos de Vista – Exercício Hermenêutico sobre um Excerto da Monadologia in AAVV, Dinâmica do Pensar, Homenagem a Oswaldo Market*, 1991, p. 113.

³⁸ Nicolau de Cusa, *Oeuvres Choiesies*, 1942, p. 41.

³⁹ Maria Luísa Ribeiro Ferreira no seu texto citado, explica como Leibniz é particularmente influenciado por Leewenhoek, cientista holandês auto-didacta. Na tese deste, Leibniz encontra um ponto de partida

para a sua teoria. O finalismo da natureza, a existência do infinitamente pequeno, o facto de cada corpo ser organizado, é confirmado por um recurso técnico, o microscópio. Cfr., Ferreira, Maria Luísa Ribeiro *op., cit.*, pp. 114-115.

⁴⁰ A contestação a Descartes sobre a sua ideia de extensão para caracterizar a essência das coisas materiais não é suficiente para Leibniz. A extensão cartesiana é divisível até ao infinito e por isso é pluralidade e passividade. Para Leibniz a verdadeira substância é atingida no invisível e na unidade.

⁴¹ Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Princípios da Natureza e da Graça, Monadologia*, 2001, § 1 a 5, pp. 19 a 23.

⁴² *Idem*, § 6, p. 42.

⁴³ *Idem*, apêndice, *Carta a Rémond*, p. 68.

⁴⁴ Cfr., Lavater, Jean Gaspard, *op., cit.*, 1786, vol. III, Fragmento III.

⁴⁵ Cfr., Kant, Emmanuel, *Anthropologie du Point de Vue Pragmatique*, 1984, p. 143.

⁴⁶ Cfr., *infra* Segunda Parte, Capítulo V.

⁴⁷ Cfr., Molina, Juan José Gómez (coord.), *Las Lecciones del Dibujo*, 1995, p. 294.

Capítulo III

Desenho e Retrato, Cópia ou Imitação

Admitimos encontrar em qualquer cabeça, independentemente das suas características fisionómicas, uma harmonia estabelecida pelos traços ou elementos que também depende da nossa própria capacidade de os descobrir. Qualquer que seja o elemento da cabeça considerado, existe sempre uma natureza comum a que ele se refere e que corresponde a uma ideia predefinida de rosto. Esta harmonia, que atrás associámos à noção de concordância, aparece também submetida à ideia de perfeição e beleza. Esta relação parte de um pressuposto que existe em muitas teorias que consideram haver uma certa escala de perfeição em todas as cabeças. De maneira que em cada um dos extremos dessa escala é possível encontrar a ideia de beleza e a de fealdade.

Se no desenho de um fruto ou de uma flor um elemento está ligeiramente deslocado em relação a outro, o resultado final não está certamente comprometido¹. Ao contrário do que acontece com a cabeça humana, se existe um elemento colocado erradamente, o repúdio facilmente se instala. Este rigor que o retrato impõe é uma das várias dificuldades que já referimos no âmbito das condições e diligências do retrato. No entanto existe, como veremos, a possibilidade de alterar mantendo esse rigor.

Acreditamos que é do domínio do desenho decidir quais e como se devem representar os elementos de modo a que possam exprimir melhor a ideia que os sustenta. Esta responsabilidade de decisão, que é constitutiva do desenho, advém da grande margem de acção que o desenho de retrato proporciona. De facto existe, como vimos, um grau de dificuldade que torna o retrato um assunto discutível a vários níveis. Desde a oval à qual a cabeça anseia ou com a qual identificamos ou tendemos a resumir a cabeça, até à escolha dos melhores traços que caracterizam certo rosto ou a sua harmonia, passando pelo confronto com os índices de proporção e com os traços regulares fisionómicos, o retrato coloca em jogo um conjunto de instrumentos que permitem ao artista alterar, em certo sentido, as formas sem que no entanto se perca o reconhecimento. Desta interferência ou mediação do desenhador resulta o desenho que dá ao retratado um novo sentido, quer pela natureza dos seus traços, quer pelo seu ar revisto ou pela atitude reconsiderada. Falamos de um sentido que o retrato parece ganhar, fugidio a qualquer definição que a nossa razão possa alcançar, e conseguido em

particular pelo desenho. Pois é ele o é responsável pela alteração da forma de determinados elementos do rosto, alteração que refaz essa forma num outro sentido que, à falta de uma definição mais concreta, podemos acreditar ser libertadora dos seus limites formais mais rígidos ou seja, da simples reprodução da realidade.

- do retrato naturalista ao retrato idealizado

Estamos habituados a considerar o retrato do século XV e XVI como o protótipo do desenho exacto, próximo a uma certa objectividade científica trazida pelo espírito renascentista. Um espírito que reage, por um lado à falta da observação directa do mundo típica do espírito medieval, e por outro exprime a vontade humanista de conhecer o local que ocupa no mundo. Porém, se olharmos com atenção para esses retratos e abordarmos os escritos da época, podemos perceber quanto essas representações estão ou podem estar afastadas do seu original.

Durante o Renascimento o homem e a sua forma estão no centro do estudo de qualquer artista e assim continuam consensualmente durante séculos, como o objecto mais nobre e mais difícil de representar². A forma é bem delimitada como reverência à *circonscriptio* do contorno³, o claro-escuro ou a ‘recepção das luzes’⁴ contribui rigorosamente para a sua volumetria, nada é deixado por explicar ou por acabar, as características fisionómicas são respeitadas minuciosamente prezando o *uomo singolare*⁵, enfim todos os elementos da cabeça competem entre si pelo destaque e pela presença no retrato. Um simples desenho anónimo dos finais do século XV, como *O Retrato de Homem*, facilmente testemunha estes comentários (fig. 110). Este retrato que recorre à vista de perfil, acentua o carácter ou presença de esfinge com a qual celebra o mistério do humano e simultaneamente da arte do retrato. O recorrer constante ao retrato de perfil neste período manifesta claramente a noção de *circonscriptio* sobre o retrato e procura, por analogia a um processo já ancestralmente utilizado pelas medalhas, a sua glorificação⁶. Apesar de a nitidez e pregnância concedida pela vista de perfil se adaptar aos requisitos da *circonscriptio*, este tipo de pose não chega para satisfazer os principais objectivos procurados, o que faz com que o seu recurso diminua com o passar dos séculos. De facto o perfil, pelas suas características, não é o melhor caminho para sugerir a vivacidade que caracteriza o retrato do natural considerada como elemento essencial para a sua beleza⁷.

A vista a três quartos, ao cruzar o perfil com a vista frontal, aumenta a informação fisionómica, oferece o olhar e torna o retrato mais próximo de nós. A

sugestão de movimento que a cabeça proporciona, acompanhada pela sua relação com o corpo, determina uma atitude que parece ser mais favorável à ideia de vivacidade. O movimento dos olhos, que muitas vezes parece suspenso, mantém a nossa atenção presa por um olhar que aumenta a vivacidade característica de qualquer presença (fig. 111).

Nos retratos de Hans Memling, pintor flamengo do século XV⁸, descobrimos um subtil processo que acreditamos pretender tornar maior o grau de reconhecimento ou de semelhança. Nas suas pinturas e em particular nos retratos de meio corpo encontramos, no desenho fisionómico subjacente, indícios de alteração da forma da cabeça, dos seus elementos e da sua proporção. Isto parece ser inesperado, pois habituámo-nos a considerar os retratos desta época como retratos que, embora apresentassem alguma dureza do contorno, são o melhor testemunho de quem pretende imitar a realidade tal como ela se apresenta aos seus olhos⁹. Não questionamos o seu grau de semelhança ou o seu poder de reconhecimento, pois não colocamos sequer a hipótese de que algum pormenor tenha sido descurado ou tenha sofrido a mais pequena distorção. No entanto, existem pequenas alterações, ou grandes, se as considerarmos segundo os critérios do fisiognomonista, muito subtis, aliás como tudo o é na arte do retrato, mas facilmente identificadas sobretudo se submetermos à análise um conjunto de retratos do mesmo autor. Aquela proporção que num retrato isolado pode passar por uma característica do retratado, num conjunto de retratos de diferentes indivíduos pode tornar-se num cânone. Como podemos ler num recente estudo de Lorne Campbell¹⁰, esta repetição de proporções específicas parece ser responsável pela sensação de uma relação de familiaridade entre todos os retratados. Ou seja, as alterações a que Memling submete todos os seus retratos, torna-os todos parecidos entre si¹¹ (fig. 112 e 113).

Nos retratos de Memling a intervenção mais flagrante encontra-se em termos de proporção entre o comprimento do rosto e o da cabeça. O rosto aparece proporcionalmente maior em relação à cabeça, não só em altura como em profundidade. A distância entre os olhos e o mento é substancialmente maior do que a distância dos olhos ao ápice do crânio, mesmo sem contar com o volume do cabelo.

- o artista filósofo ou entre o desenho e a ideia

A explicação para este processo de alteração a que chamamos idealização está directamente comprometida com as mudanças operadas na arte, e em particular na sua

teoria. O Renascimento liberta o artista da condição de artesão para passar a ser um filósofo, um matemático ou mesmo um cientista. Surge uma teoria especializada da arte escrita pelos próprios artistas e que identifica a arte com a ciência, tornando-a participante de uma ciência universal. Nesta ascensão, a aritmética e a geometria são integradas como disciplinas das artes de modo que o artista é considerado tão cientista como o matemático. Ambos procuram o que sustenta o mundo visível, embora o artista vá mais longe, pois consegue conciliar a objectividade da teoria com a diversidade da expressão plástica¹². Por conseguinte, a pintura e em particular o desenho, concilia a exacta observação e análise do visível com o rigor das demonstrações. O desenho, com o domínio das regras da construção geométrica, da perspectiva linear, das leis da óptica, do conhecimento anatómico e dos cânones de proporções, garante ao pintor uma correcta e sustentada interpretação da natureza que aspira a uma visão ordenada e totalizadora da realidade. Assim, considerado o pai das três artes¹³, o desenho representa o princípio orientador com o qual acedemos à natureza assegurando o seu correcto conhecimento¹⁴. E com este conhecimento, que ultrapassa a superficialidade da percepção, encontra-se a perfeição enquanto reflexo degradado do ideal.

O conhecimento que procura a imagem perfeita das coisas e do mundo, justifica-se pelo objectivo fundamental do homem que anseia pela imagem perfeita de Deus. Por conseguinte, imita-se a natureza pois esta é a perfeita imagem de Deus. Mas como os seus elementos apresentam diversos graus de perfeição, o conceito de imitação implica uma intensa investigação que não se detém no olhar mais imediato. Por isso a imitação não é entendida como sinónimo de cópia e o artista passa, no tirar do natural, a rivalizar com a natureza.

Apesar de o Renascimento reagir contra a Idade Média, que não encontra na natureza uma beleza como sintoma de perfeição estética passível de ser revelada por uma ideia mental do artista, a categoria de imitação renascentista não deixa de ter origem na tradição aristotélica-escolástica, a que aliás todos os tratados da época se referem. Ao *eidos* corresponde uma ideia selectiva preexistente na mente com a qual a matéria em potência se deixa enformar. Assim, a imitação ao excluir aquilo que é menos correcto, deixa que a beleza que encontramos na natureza, uma beleza natural, se revele através da mediação do intelecto artístico revisto pela ciência do desenho. A beleza pode ser encontrada através de uma pesquisa mental ou através da escolha das mais belas partes de diversos modelos.

- entre o corpo e a alma ou o argumento da idealização

O método usado por Zeuxis para atingir a beleza perfeita descrito por Cícero e Plínio, prova como a necessidade de atingir a beleza enquanto objectivo da arte tem as suas raízes nos antigos gregos¹⁵. Esta referência a Zeuxis aparece várias vezes com vários propósitos em Alberti, como é exemplo a do Livro II, 56, quando explica que para evitar o erro é preciso uma certa ideia de beleza. Para ter esta ideia não basta o engenho é preciso procurar na natureza, não num só corpo mas sim em vários, aquilo que eles têm de mais belo. Pretende-se atingir um ideal que reúne num só corpo a beleza dispersa na realidade. Este processo de idealização, referido vulgarmente como ‘beleza de reunião’¹⁶, está presente em muitos autores posteriores a Alberti, tornando-se uma referência nos debates sobre o tema. A sua importância é demonstrada pelas diversas obras que o ilustram, como é exemplo a gravura *Zeuxis e as Mulheres de Crotona* de Joachim von Sandrart (fig. 114). Se este método é estranho ao retrato, o mesmo já não acontece com a ideia de fundo de onde ele parte. O problema do retrato conciliar a ideia defendida por Zeuxis de uma beleza dispersa na natureza, onde nenhum corpo possui em si a beleza perfeita, leva a uma luta entre a sua definição e os seus resultados. Ou seja, o retrato evita a individualização fisionómica, as características formais mais emblemáticas de cada fisionomia, a favor de um tipo ou de um ideal¹⁷.

É neste sentido que, para além do processo de Zeuxis, entendemos o que Rafael Sanzio explica numa carta a Castiglione onde defende que para conseguir a beleza socorre-se de uma certa ideia que lhe vem ao espírito¹⁸. Esta ideia de pendor neoplatónico que Rafael fala, coloca a questão talvez irresolúvel, sobre a natureza dessa ideia. Será que é uma ideia inata ou adquirida pela observação da realidade e pela experiência? Alguns consideram que depende de ambas, ou seja tanto pode ser inata como aprendida¹⁹, mas independentemente da resposta o que nos interessa é a subjectividade do artista que implica sempre que o ideal seja individual.

Quando se trata de um retrato, o método de Zeuxis não pode ter grande aplicação, uma vez que cada fisionomia possui os seus elementos numa concordância que os torna individualmente insubstituíveis. Assim, é na conciliação da ideia de beleza com a de imitação, permitida sobretudo pelo neoplatonismo e que se difunde a partir de meados do século XV, que podemos aprofundar a concepção do retrato.

No Renascimento existe uma diferença subtil acerca do papel do artista no processo de superação da própria natureza. Não é tanto no conceito de *mimesis* de Platão exposto na *República*²⁰ que o artista vai basear a sua capacidade de chegar à ideia de beleza que cada rosto possui, mas que não se dá a ver devido à imperfeição da matéria. É então da releitura platónica, e sobretudo através de Plotino, que se conclui que existe mais beleza na obra de arte do que na natureza, assim como na alma criadora do que na própria obra de arte. O que equivale a associar o artista a uma autêntica força criadora com a qual se satisfaz o ideal de artista humanista. Deste modo legitima-se a existência no artista, no seu intelecto, de uma ideia de beleza e de perfeição com a qual revela a beleza que existe no mundo visível mas que é vedada ao comum dos mortais. É neste sentido que compreendemos as palavras de Plotino quando esclarece que «não foi como espectador de uma realidade sensível que Fídias esculpiu Zeus»²¹ ou seja, não foi a partir de um modelo da natureza. Ele desenhou-o a partir dele próprio, segundo a forma que o deus adoptou quando quis ser visível²².

No mundo neoplatónico o artista tem o privilégio de contemplar em si a forma ou a ideia, o modelo interior e invisível que se mantém nele antes de ser aplicado à obra. É neste sentido que Cícero diz que o artista não é um imitador do mundo sensível, pois possui em si um modelo de beleza sobre o qual dirige o seu olhar²³.

O poema de Petrarca sobre o retrato de Laura de Simone Martini ilustra bem esse poder quando defende que este retrato não pode ser um resultado da observação da Laura real e viva. Pois, só com a prévia ideia de beleza e de perfeição que existe na mente do artista, é que Simone Martini consegue contemplar a divina imagem de Laura. Uma imagem primeira que reside no pensamento de Deus criador e que é infinitamente mais bela que a sua incarnação terrestre. Deste modo, o retrato é construído para além do véu que constitui o seu corpo enquanto parte do mundo das aparências e que ofusca o verdadeiro conhecimento, ou seja a própria alma²⁴.

Trata-se então de retratar a alma desembaraçada das imperfeições do corpo que a retém. Portanto, em certo sentido, falamos da oposição tradicional entre corpo e alma e da inacessibilidade da matéria para expor essa beleza primeira. Se em relação ao original isto é verdadeiro, em relação ao próprio retrato o mesmo se aplica, pois devido à natureza dos materiais a ideia não prevalece totalmente. Mesmo assim, Plotino admite que quando um escultor trabalha um bloco de pedra introduz nele a ideia que o torna mais belo do que era no seu estado bruto²⁵. Como a natureza é imperfeita o artista tem que recorrer a si para suplantar ou completar as carências que a natureza apresenta,

mesmo sabendo que a transposição para o material que constitui a obra de arte causa uma perda de beleza original. Ao submeter a um modelo interior de beleza o modelo natural, como o retratado, o artista actua legitimado por um princípio universal que o faz ser um companheiro e não um concorrente da natureza, pelo que não pode ser desvalorizado²⁶. Pois ambos actuam por imitação, não de uma cópia directa, mas sim de um processo criador. Por outras palavras, o poder do artista, enquanto reflexo do princípio criador, cria imagens que se aproximam de um valor eterno e universal que tende a aspirar à perfeição absoluta. Assim, o retrato liberta o retratado e o próprio artista da multiplicidade, da contingência, do efémero. Ou seja, da matéria na qual a emanção se desvaneceu e se extinguiu no seu fundo tenebroso. Cumpre-se esta função através da obra de arte como testemunho da revelação da verdadeira essência de Deus. Deste modo a imagem, seja um retrato ou não, é capaz de guardar uma porção de divino como Plotino explica: «Aqueles antigos sábios, que tratavam de assegurar a presença de seres divinos através de estátuas ou santuários, demonstraram possuir um conhecimento profundo da natureza do Todo, perceberam que ainda que a Alma se encontra por todas as partes, será mais segura a sua presença se se elaborar um receptáculo ou lugar capaz de albergar alguma porção ou fase dela, algo que a reproduza ou a represente, ou sirva de espelho para captar a sua imagem.»²⁷

Acreditamos que, com esta reinterpretação da teoria das Ideias, Plotino coloca o mundo das ideias na subjectividade do artista e substitui o modelo exterior por um modelo interior invisível. A beleza exterior revela a vivacidade que brota do interior do corpo, pois como Plotino afirma, «os retratos mais vivos são os mais belos.»²⁸ E neste sentido o retrato ao mostrar uma beleza que está para além da beleza física do corpo, admite que está a desvendar a beleza da alma. Assim a concepção de beleza, coincidente com a de perfeição da alma veiculada através da esfera platónica no círculo intelectual florentino de Petrarca a Marsilio Ficino, passando por Alberti²⁹, aproxima definitivamente a ideia de vivacidade ao retrato.

Apesar da concretização da beleza interior, da beleza da alma ou daquilo que gera vivacidade, não ser total, devido à natureza da matéria, um certo grau da Ideia fica presente sem que a semelhança do retratado fique ameaçada ou irreconhecível. A obra de qualquer artista deste período pode exemplificar esta noção de imitação que será, com maior ou menor pragmatismo, seguida pelo menos até aos finais do século XVIII, como já referimos. Ao observarmos as obras desses artistas compreendemos

como é possível encontrar entre retratos, auto-retratos e figuras inventadas de um mesmo artista, a presença de uma ideia, forma, ou princípio de beleza, que os torna a todos tão familiares entre si. Como caso emblemático e flagrante deste processo são os retratos e as figuras que povoam as pinturas de Andrea del Sarto ou as de Pontormo. Sabemos que Leonardo idealiza, que Rafael idealiza, que Pontormo idealiza, mas ao olharmos as obras de cada um percebemos que a idealização está longe de corresponder a uma mesma origem. Cada um destes artistas torna cada figura ou cada retrato seus, quando no desenho dos seus rostos deixa uma marca inconfundível (fig. 115-120).

Então distinguimos em termos gerais o ideal particular, que se confunde um pouco com a '*maniera*'³⁰ ou com o carácter geral comum a todas as obras de um artista. As figuras são construídas e animadas de tal modo que possuem um tipo de semelhança entre elas que as une como se pertencessem a uma espécie de família ideal. Assim, se observarmos em conjunto as obras de um artista, distinguimos o seu ideal revelado nos retratos ou auto-retratos, nas figuras imaginadas, nos traços dos rostos, no carácter habitual das cabeças, nas atitudes que frequentemente as personagens apresentam, na própria composição, na cor e no toque ou manejo do meio actuante, qualquer que ele seja³¹.

A concretização desta idealização reside na consciência crescente sobre o conceito de imitação, graças aos textos que certos autores de espírito já maneirista, como Vincenzo Danti, redigem. Assim, no *Il Primo Libro del Trattato delle Perfette Proporzioni*³², no capítulo 16 é exposta a distinção entre o *imitare* e o *ritrattare* ou seja, entre imitação e reprodução. A imitação recorre à mediação do intelecto para dar às coisas a perfeição que deveriam ter. A reprodução é a representação das coisas tal como elas são ou como são vistas. A imitação não seria necessária se as coisas produzidas pela natureza não se apresentassem imperfeitas, tanto em qualidade como em quantidade, pois nesse caso a reprodução seria o caminho perfeito para chegar à arte do desenho. Por conseguinte a imitação, através das potências do intelecto, cria na nossa mente a perfeita forma intencional da natureza de modo que a devolve às coisas que a perderam, porque a matéria nem sempre está, como vimos, apta para receber essa perfeição³³. No entanto, o artista pode ter que, no desenho de um mesmo corpo, recorrer tanto à imitação como a reprodução, pois esse corpo pode possuir em si partes já perfeitas.

-o retrato e a presença do invisível

Neste processo de idealização, que coloca no artista um autêntico acervo de imagens ou de princípios de beleza com os quais a forma de cada cabeça é revista, pode-se colocar o artista num percurso de ascensão ou de conversão que o leva a afastar-se do enganador e limitador mundo das aparências, como afirma Plotino. Digamos que é nesta dimensão teofânica da arte que o artista, através do seu trabalho e durante a execução da simples obra de arte, tem a possibilidade de experimentar o caminho da conversão. Neste sentido, ao encontrar os indícios da alma ou daquela beleza que é essencialmente simples e indivisível, o artista aproxima-se da Alma a que todos aspiramos, a Alma universal. Assim, o mundo visto através da sua exterioridade não se torna um fosso, pois é através dela que podemos lançar um olhar interior e descobrir o que existe de verdadeiramente Belo. Como Plotino defende, entre o mundo das formas e o mundo sensível, não existe um fosso, mas sim uma continuidade em que o primeiro pode ser visto através do segundo³⁴.

Sendo a alma considerada um objectivo a atingir pelo retrato, nada melhor do que experimentar através do auto-retrato o caminho da conversão³⁵. Neste sentido Plotino aconselha, para quem pretende fazer o seu próprio retrato, que olhe para o seu interior e reoriente as suas acções para uma vida mais disciplinada pelas virtudes éticas. Deste modo acredita que alterando as acções, altera o carácter e por conseguinte a fisionomia, tal como um escultor esculpe a estátua até esta ficar boa³⁶. Na prática, este esculpir da própria estátua, manifesta-se em tentativas de mergulhar o retrato numa serenidade invulgar, acima das coisas triviais do mundo de ‘cá de baixo’, como Plotino diria.

Um dos melhores exemplos desta demanda é o retrato de Albrecht Dürer de 1500, intitulado *Auto-retrato com Vestes de Peles* (fig. 121). Nesta pintura, em que o autor se representa numa posição totalmente frontal, a sua mão parece fazer um gesto³⁷ que se aproxima da bênção o que ajuda a inserir este retrato dentro dos parâmetros de uma *imitatio christi*³⁸. Para além deste gesto a composição aparece dominada por uma geometria simbólica que se aproxima do pentágono³⁹, e onde o rosto se ajusta a uma determinada proporção. Dos seus olhos emana um olhar que nós não conseguimos cruzar porque se dirige para um ponto infinitamente distante. A atitude da figura afirma a perfeita quietude daquele que olha para além do visível e que revela a convicção de quem assume a imagem de Deus ou do filho, que é na tradição do ícone, a imagem visível do invisível⁴⁰. Com este tema tocamos uma das origens mais recuadas do retrato

que lhe dá o poder, a função e até a legitimidade para existir. Admitimos então que o retrato e em especial o auto-retrato, têm em si uma parcela desse poder que o ícone bizantino revelou possuir. Mas só tem sentido falar desse poder se não existir no retrato uma exagerada fidelidade, como acontece no auto-retrato de Dürer que aparentemente parece uma cópia exacta. Porém, acreditamos que os traços estão alargados, os olhos separados, o olhar foca um ponto no infinito porque não converge para o observador, e os cabelos desenham um rigoroso triângulo que se torna simultaneamente na auréola do rosto que o faz destacar do fundo escuro⁴¹. A verdadeira autoridade deste retrato advém do poder que o seu olhar recebe do ícone enquanto herança cultural. Mantendo contudo a sua identidade enquanto retrato pois, mais uma vez afirmamos, que alterando os seus próprios traços, a semelhança de Dürer resiste, embora com uma nova presença.

Os ícones bizantinos seguem o desenho modelo ditado pelo ‘véu da Verónica’⁴², considerado como a forma com que Deus quis aparecer. Isto é, Deus escolheu a forma de uma imagem, como se fosse a de um retrato, para aparecer aos homens. Assim ficou o rosto visto de frente, com uma expressão séria, com uma colocação⁴³ total no espaço disponível do pano. A imagem que em certa medida coincide com a do modelo, embora sem as limitações de um molde, torna-se na *vera icon*⁴⁴ para os teólogos. Esta imagem converte-se no modelo ou na referência de todo o retrato, e em especial do auto-retrato, na medida em que qualquer retrato visto de frente partilha a majestade dessa atitude. A razão desta majestade do rosto e do poder do olhar no retrato, transmite-se a toda a arte do ocidente pela tradição dos ícones bizantinos que, como Pedro Azara refere «seguem as linhas de composição apresentadas em *vera icon*: rostos mostrados de frente, ligeiramente esquematizados e aplanados, com os olhos bem abertos (são os olhos do Filho que devolvem o olhar confiado ao Pai nos momentos finais), pintados com capas de cor uniforme, onde uma luz distribuída por igual ilumina e destaca por igual cada traço da cara.»⁴⁵

A esquematização do rosto no ícone não é alheia ao facto de o ocidente enveredar pelo monoteísmo. Evocar a própria invisibilidade de Deus em vez de lhe dar uma forma concreta, explica a ausência de realismo nos ícones. O realismo, que pode confundir os crentes ao fazer acreditar numa ausência presente, ou até a recusar a morte de Cristo, é substituído pela exposição do invisível, embora esta não seja visível pelo nosso olhar, pois a presença do invisível apela a uma visão que está para lá da própria vista⁴⁶. Dos olhos do retrato emana o olhar com o qual partilhamos a vivacidade do

retratado e à qual associamos aquilo que a nossa vista não alcança mas com que nos identificamos, isto é a sua alma.

O ícone é a prova da possibilidade de união entre o mundo visível e o invisível. Poder, através de um rosto, não ver mas sermos vistos por uma presença invisível, tendo esse rosto uma relativa semelhança com um possível modelo, é fazer coincidir no sensível a forma supra-sensível. É neste sentido que Plotino afirma que entre o mundo de cá e o de lá de cima, entre o material e o do Uno, entre a beleza sensível e o Ser, não existe um fosso mas sim uma continuidade que os torna inseparáveis, relegando assim as teses de Platão que não aceitam o valor da forma sensível. O ícone não procura a imitação exacta de um original, nem pretende tornar presente ninguém que esteja ausente, porque em si se revela simplesmente a presença da ausência. Este poder que contamina o retrato é justificado pelas características que constituem a própria obra de arte enquanto objecto material. Essas características são bem expostas na obra de Nicolau de Cusa, *De Visione Dei*, ao conferir ao olhar do ícone, neste caso um auto-retrato de Roger Van der Weyden, um poder metaforicamente comparável ao próprio olhar de Deus⁴⁷ e por conseguinte a uma presença.

-entre o retrato vivo e o retrato exemplar

Na ânsia de conhecer o homem convergem ou convivem duas esferas, uma de carácter mais científico, que se estende desde a anatomia até às causas físicas que podem determinar a sua beleza exterior, e a outra de carácter mais metafísico que tenta procurar razões para além do visível que determinam a sua beleza interior. Ambas reconhecem que é através do natural que se manifesta e se pode alcançar a verdadeira beleza, tornando o retrato mais vivo possível. De facto, o retrato feito do natural ou do vivo, beneficiando da identificação que Alberti estabelece entre a força divina da pintura com a do retrato enquanto imagem do homem⁴⁸, ambiciona por uma imagem mais viva que o próprio retratado. Para concretizar esta ambição não basta considerar apenas a ideia de fidelidade como único requisito do retrato. Trata-se de conciliar a ideia de reconhecimento com a própria ideia de beleza, seja esta qual for. Para o retrato esta associação que resulta numa dupla exigência, é o princípio de um sentido contraditório atribuído à imitação e que, como já dissemos, se torna no tormento dos teóricos⁴⁹. A verdadeira semelhança que garante o reconhecimento não é encontrada na totalidade dos pormenores nem na minuciosa descrição, mas sim no grau de vivacidade

que o retrato pode conter. Falamos de uma propriedade que é distinta de todo o ser humano e que se manifesta na ideia de vida ou de vivacidade. Encontramos assim a categoria de *portrait vivant*⁵⁰ inserida possivelmente na primeira teoria de retrato da tradição ocidental exposta por Petrarca, como Pommier afirma⁵¹, e como vimos, é indissociável da ideia de retrato da alma.

O retrato procura antes de tudo ser semelhante e para tal tem que parecer vivo. A vivacidade ou a força de ânimo de um retrato é associada a uma força que vem profundamente de dentro e que se revela pela presença da alma. O retrato ideal é portanto o retrato da alma, no sentido em que reflecte toda uma humanidade. Neste sentido podemos afirmar que o retrato anseia por construir ou dar a ver uma imagem mais viva do que o seu modelo.

A vivacidade da figura humana, acrescida do factor psicológico que envolve qualquer retrato, é um aspecto que o artista procura ter em conta de modo a aumentar o grau de reconhecimento ou de semelhança. Quanto menos a figura parecer figura melhor, ou seja, quanto mais a figura nos lembrar a natureza do seu referente, que é a de ser um ser vivo, mais a presença do retrato se sentirá. Este objectivo seguramente se impôs quando a conquista da realidade começou a tornar-se real, quando se tornou possível representar com grande detalhe o mundo envolvente⁵². Os retratos flamengos, libertados das soluções técnicas do gótico, testemunham o novo poder que a pintura, com a introdução do óleo, passaria a ter. O desenho adapta-se a estas novas possibilidades e torna-se em si fundamental para o resultado de qualquer retrato pintado. Como primeiro registo do retratado e como delineação do rosto sobre a superfície pictórica, o desenho constitui o campo de ensaio para que os resultados do conceito da imitação possam tomar forma.

Um dos escritos que transmite melhor o espírito da imitação dirige-se ao retrato e sai da mão de um português. Francisco d'Holanda, no *Do Tirar Polo Natural*, dedica a maioria do escrito aos elementos do rosto, nomeadamente aos olhos, sobrancelhas, nariz, boca e orelhas. Em cada capítulo é analisado um dos elementos individualmente, onde a sua importância é exposta e a sua forma explicada⁵³. Para além de tudo isto ser feito de um modo muito detalhado e original, Francisco d'Holanda introduz pequenas alterações à forma de certos elementos, nomeadamente aos olhos. Estas alterações são tão delicadas ou suaves que não são suficientes para que a semelhança se perca. Bem pelo contrário, o autor acredita que é com essas alterações que o desenho logra ficar

mais explicado ou mais expressivo do que o próprio retratado. Esta concepção do retrato testemunha o grau de consciência sobre a necessidade de tornar o retrato mais vivo que o modelo, de refazer cada um dos elementos do rosto através do desenho, de modo que este possa ser, enquanto retrato, um exemplar.

No quarto capítulo, *Dos Olhos*, é exemplificado como o desenhador, após determinar a relação dos olhos com o rosto, escolhe as alterações a fazer. Assim se «os olhos são os que mais ocupam do rosto, façamo-los de maneira que fiquem todas as outras feições apagadas diante deles, e que sejam eles mais proeminentes e realçados que tudo. Se pelo contrário, são muito sumidos e pequenos, esforcemos de maneira as outras partes e feições do rosto, que fiquem os olhos escondidos e com o menor lugar.»⁵⁴ Estas alterações são operadas em todo o conjunto, pois é dele que mais dependem. No entanto, a alteração da forma e da proporção nos próprios olhos, é reforçada nos casos em que se «são olhos fixos, façamo-los um pouco mais quietos; se são graciosos (dizeis-me vós), se pudermos, façamo-los um pouco mais graciosos. E finalmente, se são grandes, façamo-los um pouco mais grandes; e se forem pequenos, fiquem algum tanto mais pequenos.»⁵⁵ Se o autor não esclarece o que entende por olhos graciosos⁵⁶, não deixa de observar com grande pormenor as diversas partes dos olhos ao ponto de, por exemplo, chamar a atenção para as pestanas que «...serão tocadas a modo de leves raios, e da parte de baixo hão-de ser mui levemente tocadas e mui poucas.»⁵⁷

Se a graça não é aqui definida, pelo menos é associada a ‘um não sei quê’⁵⁸ que a acompanha. Esta característica indizível do retrato não impede que se tente encontrar exemplos expressivos, como é o caso de um simples ponto de luz que pode ter a graciosidade que faz com que o retrato ganhe vida. Por exemplo, Francisco d’Holanda explica: «Quando vós tiverdes um rosto ao natural acabado, e que virdes que todavia não tem vida⁵⁹, nem de todo se parece com a pessoa que tirais, posto que tem o seu compasso e as feições muito ao próprio, [estando o desenho correcto e justo falta-lhe ainda assim qualquer coisa] tocar-lhe-eis no meio das meninas dos olhos, e no meio do preto com um ponto de limpidíssimo branco, o qual se chama realço⁶⁰. E este ponto, [no desenho pode ser dado com um traço ou uma pequena mancha de branco] se é dado em seu lugar, tem tanta graça e vigor, que faz logo parecer vivos os olhos e quase mover, se lhes já mais não falece.»⁶¹ Apesar deste procedimento não ser uma alteração, a atenção do autor sobre ele justifica-se pelo objectivo de querer fazer parecer vivo o rosto. Estes realços⁶² ou pontos de luz dados nos olhos, encontram-se também espalhados por outros

pontos do rosto, como por exemplo na boca e no nariz e com eles se: «Torna vivo o que é morto, e parecer o que se não parece.»⁶³

Assim, apesar destes textos de Francisco d'Holanda não terem sido publicados na sua época⁶⁴, eles são o testemunho seguro de uma concepção do retrato que podemos considerar tanto primária quanto essencial. A partir dela outros ajustamentos foram adicionados, mas a ideia de retrato vivo, que lhe dá simultaneamente o estatuto de um autêntico exemplar, uma vez que um retrato não substitui uma pessoa, prevalece com toda a naturalidade.

O termo imitação assume vários níveis de interpretação, mas aquele que prevalece não se confunde com o sentido de cópia linear e realista. Nem mesmo quando falamos em imitação exacta da natureza falamos em cópia detalhada. Não é a forma, que a duvidosa realidade material oferece aos nossos olhos, que o retrato quer procurar, mas sim o processo dinâmico que na sua essência é gerador de novas configurações. Aí, a arte actua de forma semelhante à natureza, como o neoplatonismo de Plotino ou o de Nicolau de Cusa explicam, de modo a captar o processo gerador da realidade. Assim, o que o retrato imita ao reproduzir a ideia, como a pintura em geral, não são as coisas em si, mas os exemplares que extrai dessas coisas. Então, o que se pretende do retrato é a forma intencional da natureza, a imagem exemplar, a ideia original perseguida aquando a criação do próprio retratado, que explica a sua beleza, que confirma toda a sua vida, enfim que mostra até que ponto a sua alma anseia por ser perfeita.

Portanto, o retrato idealizado, independentemente do seu fundamento, abrange toda a representação da cabeça que, sem perder o vínculo de reconhecimento, altera formalmente as suas características, quer sejam gerais como particulares. Não são apenas aqueles pormenores que ocupam a superficialidade do rosto, tais como os pêlos ou os poros, que são simplificados, resumidos ou excluídos. As proporções, os traços, os contornos, certos movimentos expressivos e os conjuntos que reúnem determinados elementos são aspectos constitutivos do retrato que não deixam também de ser deliberadamente omitidos ou exagerados. Por conseguinte, existem partes que tendem a ser evidenciadas, independentemente das características do retratado⁶⁵. Por outras palavras, os artistas recorrem constantemente a certos elementos que consideram

fundamentais para dar a forma perfeita de rosto segundo uma ideia que possuem na mente. Ao ser assim submetido a uma espécie de depuração, o retrato aspira a uma configuração universal que anula as diversidades características da matéria e da individualidade⁶⁶.

Encontramos ao longo da história de arte muitos artistas, senão mesmo todos, que constroem figuras cujas cabeças apresentam uma familiaridade e simultaneamente uma singularidade. Como prova desta ideia, é o facto de que somos capazes de detectar o autor apenas a partir das fisionomias que a suas figuras apresentam. Falamos em familiaridade porque os retratos remetem-nos para um tipo de homem que parece existir apenas num certo mundo onde podemos, a partir dele, tomá-lo como um tipo universal. Falamos em singularidade porque todos esses retratos obedecem a um tipo de homem, com todas as implicações em termos de fisionomia ou de proporção que isso acarreta, exclusivamente criado por esse artista. Sabemos quando estamos perante um retrato de Pontormo ou de Francis Bacon, no entanto não nos atrevemos a reuni-los num mesmo desenho, ou seja são personagens que não pertencem ao mesmo mundo. Sejam retratos ou não, pois tudo se torna mais evidente quando se tratam de figuras anónimas, conseguimos estabelecer entre eles uma relação que funciona como uma marca do artista. Esta marca nasce, como vimos neste estudo sobre a idealização, de processos despoletados por teorias de origem estético-filosófica, mais ou menos definidas conscientemente, que impõem não só a eleição de novas proporções, como de novas formas e traços que orientam, retrato após retrato, a construção de qualquer cabeça. Mas também depende sem dúvida da natureza da expressão gráfica característica de cada um, e ainda da natureza física do próprio desenho.

Admitimos assim a possibilidade de tornear a forma de cada cabeça retrabalhando os seus traços segundo imagens que encerramos na nossa própria mente. Escolher, esconder, seleccionar, corrigir são alguns dos processos que a imitação dispõe para, mantendo a semelhança ou o reconhecimento, chegar ao retrato que melhor dignifique o indivíduo enquanto ser humano. Ao ‘retrato sobrevivência’⁶⁷ ou ao ‘retrato memorial’, aquele que prolonga a existência dos ausentes, acrescenta-se a ideia de presença da própria dignidade. E esta caracteriza-se em tentar tornar presente aquela vivacidade que só se dá a ver através de uma beleza que é irradiada pela própria alma. Pois é nela, e não apenas no domínio das aparências, que reside aquilo que de mais verdadeiro e de divino existe no ser humano. Por conseguinte, e apesar do elevado grau de semelhança, o grande poder deste retrato encontra-se na evocação de um mundo a

que o retratado passa a pertencer através do retrato, e que é mais belo e verdadeiro que o nosso.

O neoplatonismo foi determinante para a elaboração de uma concepção de retrato predominantemente idealizada. Do conceito de imitação daqui emergente desenvolvem-se até aos finais do século XVIII, inúmeras teorias que, apoiadas na ideia de gosto, não se cansam de tentar explicar como pode o retrato ser mais interessante ou verdadeiro que o próprio retratado.

¹ Encontramos a ideia de dificuldade associada ao desenho da cabeça e ao retrato exposta em vários autores. Como exemplo claro, citamos Charles-Antoine Jombert, que no seu *Méthode pour Apprendre le Dessin*, de 1784 explica, apoiando-se em Lairette que : « est nécessaire de beaucoup plus d'application, pour donner une apparence de justesse à une tête qu'à une fleur, un fruit ou toute autre chose qui peut satisfaire, & paroître bien en elle-même, quoiqu'elle ait des parties plus grandes ou plus petites qu'elles se font dans l'original, ce qui fait que les défauts en font bien moins sensibles. Dans une tête au contraire, si l'on fait un œil, le nez ou la bouche plus grande ou plus petit que dans l'original, cela se remarque aisément ; » p. 61.

² Por exemplo, no artigo sobre o *Dessein*, na *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, de Diderot e d'Alembert, de 1754. Volume IV, p. 889.

³ Este termo, que testemunha a importância que a estética renascentista dá à forma, vai aparecendo um pouco por todas as teorias, como a de Piero della Francesca ou a de Paolo Uccello e exposta em definitivo por Alberti. Passa a ser uma referência para a definição de Desenho, como é exemplo Paolo Pino quando no seu *Dialogo di Pittura*, de 1548, divide o desenho em quatro partes sendo a circunscrição, *circoscrizione* uma delas e entendida como «...il profilare, contornar le figure,...» p. 15.

⁴ Os elementos da pintura são, segundo Alberti a *circoscriptio*, *compositio* e a recepção de luz. Cfr., Alberti, Leon Battista, *De la Pintura y Otros Escritos sobre Arte*, 1999, Libro II, §30, p. 93.

⁵ O Renascimento redescobre a beleza humana acompanhada pelo *uomo universale* e pelo *genus homo* enquanto manifestações do génio universal ou encarnações do génio intelectual. Cfr., Bayer, Raymond, *História da Estética*, 1979, p. 102.

⁶ Muitos destes retratos, como o de *Giovanna Tornabuoni*, de Ghirlandaio, são acompanhados por textos ou poemas que reflectem, como Pommier explica, o enquadramento de algumas teorias que eram associadas ao retrato, pelo menos durante o século XV. Cfr., Pommier, Édouard, *Théories du Portrait, De la Renaissance aux Lumières*, 1998, p. 55.

⁷ Pontévia, Jean-Marie, «*Ogni Dipintore Dipinge sè*», *Écrits sur l'Art et Pensées Détachées*, 1985, p. 29.

⁸ Hans Memling é um dos pintores flamengos mais importantes do século XV. Iniciou-se na arte no atelier de Roger Van der Weyden, e em Bruges conheceu melhor a pintura de Jan Van Eyck. A sua obra combina os avanços de ambos os mestres numa síntese que determinou, de certo modo, o rumo da pintura de Bruges até meados do século XVI.

⁹ Cfr., Gombrigh, E. H., *A História da Arte*, 1993, p. 180.

¹⁰ Lorne Campbell é Conservador investigador da National Gallery de Londres. De entre das suas várias publicações referimo-nos, a propósito do nosso assunto, ao artigo publicado no recente catálogo da exposição *Los Retratos de Memling*, a decorrer sucessivamente no museu Thyssen-Bornemisza, Madrid, no Groeningemuseum em Bruges e na The Frick Collection em Nova York.

¹¹ Campbell, Lorne, *Memling y la Tradición del Retrato Flamenco*, in AAVV, *Los Retratos de Memling*, 2005, p. 57.

¹² Adriana Veríssimo Serrão em *Ao Encontro da Palavra*, esclarece no artigo *Da Teoria da Arte à Metafísica da Arte*, como o poder do pintor ou do escultor pode ultrapassar e ser superior ao do

matemático, ao escrever que: «pintor e escultor são certamente tão cientistas como o matemático, porque procuram as mesmas leis supremas e objectivas da realidade. Mas, porque não se limitam à simples formalização, acedem aos valores expressivos do colorido e da diversidade plástica, aos quais o matemático é totalmente indiferente, e são, por isso, os cientistas por excelência.» p. 255.

¹³ Esta designação mantém-se corrente durante os séculos seguintes. Um exemplo flagrante desta concepção é a obra de Charles Blanc, *Grammaire des Arts du Dessein*, de 1867, que engloba a pintura, a escultura, a gravura, e a arquitectura.

¹⁴ «Assim se justifica a centralidade que é concedida ao desenho, entendido, não tanto como uma modalidade artística auto-suficiente, mas como o “pai” das três artes plásticas, ou seja, como o princípio condutor do conhecimento da natureza que garante o estatuto da arte como *cosa mentale*, porque orienta o sentido da visão segundo a *perspectiva artificialis* e permite a representação correcta do objecto. Por isso, a pintura é filosofia, já que ultrapassa, tanto a superficialidade da percepção comum, imediata e empírica, como a matematização fria e inexpressiva, e atinge o ideal do conhecimento.» Serrão, Adriana Veríssimo, *op.*, cit., p. 257.

¹⁵ Atingir a beleza perfeita é um problema da arte que surge, por exemplo, em Proclus quando adverte que «qui prend pour modèles les formes de la nature, & qui fe borne à les imiter exactement ne pourra jamais atteindre à la beauté parfaite; car les productions de la nature font pleines d'imperfections, & par conséquent loin de pouvoir fervir de modèles de beauté.» *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, 1792, vol. III, p. 134. Se uns levantam o problema, outros autores avançam com soluções. A história de Zeuxis, serve de método e é descrita tanto por Cícero em, *De Inventione*, II, 1-3, como por Plínio em *Historia Naturalis*, 64, apenas com pequenas diferenças de detalhe.

¹⁶ Este modo de chegar à beleza ideal é também referido como *beauté de choix*, ou *beauté de réunion* em diversas obras e autores, como podemos ler no *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, 1792, no artigo sobre o *Idéal*, de Lévesque, p. 91. Ou no *Diccionario d'Escultura*, *Dicionário Arrasado*, de Joaquim Machado de Castro, como Belo ideal ou Belo Reunido. p. 22.

¹⁷ Por exemplo, nos tratados maneiristas o problema da beleza revela-se na interpretação do conceito de imitação da natureza como selecção e correcção de um modo já mais definitivo e directo, como lemos no *Dialogo della Pittura* de Lodovico Dolce, o Aretino, publicado em 1557, quando afirma que «Deve adunque il Pittore procacciar non folo d'imitar, ma di fuperar la Natura. Dico fuperar la Natura in una parte : che nel refto è miracolofo, ...» Dolce, Ludovico, *Dialogo della Pittura*, 1735, p. 176.

¹⁸ Cfr., Pommier, Édouard, *Théories du Portrait, De la Renaissance aux Lumières*, 1998, p. 50.

¹⁹ «L'artifte apporte fans doute en naiffant le germe de cet idéal, qui tient à fon tempérament, à fon propre caractère, fouvent à létat dans lequel il eft né, & à fon éducation. Mais une autre partie de l'idéal qu'il fe forme, provient des connoiffances qu'il acquiert, des inftructions qu'il prend, & des obfervations qu'il fait fur la nature & sur les ouvrages, foit anciens, foit modernes.» *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, 1792, vol. III, p. 85.

²⁰ O artista, segundo Platão, encontra-se no mundo sensível numa posição difícil de aceder ao mundo das ideias ou mundo inteligível. O belo, como princípio, não pode ser produzido, apenas contemplado a partir das coisas que se encontram no mundo sensível. Assim, o pintor fabrica imagens por *mimesis* sem conseguir chegar a uma regra de universalidade. Para além de as fazer a partir das aparências, ainda as sujeita às alterações pessoais e às limitações características do processo de construção dessas imagens. Deste modo, como Platão expõe em *A República*, X, 597a, a imagem produzida encontra-se afastada três vezes da realidade ou da Ideia. De facto, Platão define o pintor como um imitador que, quando comparado ao artífice, se encontra ainda mais longe da Ideia. Quando o marceneiro faz um móvel este é uma cópia imperfeita do modelo ideal. O que o pintor produz é uma cópia da cópia do arquétipo.

²¹ *Idem*.

²² A convicção de que é por meio de uma intervenção divina que o artista inventa, é defendida por diversos autores. Um exemplo flagrante é a concepção de desenho exposta por Anton Francesco Doni, na sua obra *Disegno* de 1549, ao escrever que «Il difegno non è altro che fpeculation divina, che produce un'arte eccellentifsima, talmente che tu non puoi operare cofa neffuna nella fcoltura, & nella pittura fenza la Guida di quefta fpeculatione & difegno.» Doni, Anton Francesco, *op.*, cit., 1549, p. 7.

²³ Cfr., Pommier, Édouard, *op.*, cit., 1998, p. 36.

²⁴ Nos *Sonnets de Pétrarque à Laure*, na segunda estrofe do primeiro soneto evoca-se este retrato do seguinte modo: «Certainement, mon ami Simon a été au paradis/ (Où cette noble dame s'est retirée)/ Il la vit là et fit portrait sur papier/ Pour témoigner ici-bas de la beauté de son visage, Cfr., Pommier, Édouard, *op.*, cit., 1998, p. 35.

²⁵ Plotino, *Enéadas*, V,8,1.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Plotino, *Enéadas*, IV,3,11.

²⁸ Plotino, *Enéadas*, VI,7,22.

²⁹ O neoplatonismo surge em Itália através das traduções para latim da filosofia de Platão e de Plotino efectuadas por Marsílio Ficino, às quais ele junta a sua obra a *Theologia Platonica*, de 1492. Grande parte destas obras foram publicadas e traduzidas para outras línguas e depressa chegaram às mãos dos artistas fora de Itália, como sabemos através do próprio Albrecht Dürer.

³⁰ Baldinucci no seu *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, de 1681, apresenta diversos tipos de *maniera* que distingue de *amanierato*. pp. 88-89. Mas este termo pode ser usado com dois sentidos, para além do seu uso no âmbito da história de arte. Como se lê no *Dictionnaire des Arts Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, de 1792 : « ce mot se prend en deux sens: lorsqu'on dit qu'un artiste a de la *manière*, on entend qu'il s'est fait une pratique qui ne tient qu'aux habitudes qu'il a contractées & qui s'éloigne de la nature. Quand on dit, la *manière* d'un maître, on entend le caractère particulier, qui, défectueux ou louable, le distingue de tout autre artiste, comme les traits d'un homme le distinguent d'un autre homme. » vol. III, p. 371.

³¹ O maneio, maneamento, ou *maniement* é usado no sentido de exprimir a facilidade habitual com que um determinado meio actuante é usado, seja ele um pincel ou um lápis. A sua importância é tão considerada que existem, em certos tratados, capítulos inteiros dedicados a este elemento fundamental para as artes do desenho. Cfr., *infra*, Segunda Parte, Capítulo V.

³² Este livro é o primeiro e o único de quinze, que o autor tinha projectado inicialmente. *O Delle Perfette Proporzioni* apareceu em Florença no ano de 1567. Cfr. Julius Schlosser, *La Literatura Artística*, 1993, pp. 336-337.

³³ Vincenzo Dante sublinha que a natureza em si possui a forma intencional que se perde na sua produção. «Todas las formas intencionales de la naturaleza son en sí mismas bellísimas y proporcionadísimas, pero no siempre la materia es apta para recibirlas a la perfección, y a partir de ese defecto de la materia, que la mayoría de veces no acoge la perfección de la forma, empieza el modo de obrar con la imitación,...» in Joaquim Garriga, *Renacimiento en Europa*, 1983, p. 301.

³⁴ Plotino, *Enéadas*, II,9,16.

³⁵ Cfr., Ramos, José Artur *O Auto-Retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, 2001, Capítulo II *O Auto-Retrato Como Ascensão* e o Capítulo III *O Olhar de Deus*.

³⁶ Plotino, *Enéadas*, I, 6, 9.

³⁷ Cfr., Chastel, André, *Le Geste dans l'Art*, 2001.

³⁸ Cfr., Pedro Azara, *El Ojo y la Sombra, Una Mirada al Retrato en Occidente*, 2002, p.72.

³⁹ Dürer dedicou-se aos processos de construção do pentágono aliado ao estudo da proporção de ouro. Cfr., Bouleau, Charles, *La Géométrie Secrète des Peintres*, 1963, p. 133.

⁴⁰ Cfr., Gil, José, «Sem Título» *Escritos Sobre Arte e Artistas*, 2005, pp. 30-31.

⁴¹ Cfr., Pedro Azara, *El Ojo y la Sombra, Una Mirada al Retrato en Occidente*, 2002, p.72.

⁴² Assim ficou conhecido o pano a que Cristo limpou a face durante o calvário. Pedro Azara, no capítulo, *La aportación cristiana*, explica a importância do ícone no olhar na arte ocidental. O episódio do nascimento do santo sudário ou do Véu da Verónica, é assim narrado: «...durante la subida al calvário, momentos antes de la crucifixión, mientras Cristo ascendía lentamente sosteniendo apenas la pesada cruz, una mujer llamada Verónica se le acercó y le cubrió el rostro sudoroso con un paño limpio para enjugárselo. Al retirarlo, vio que la santa faz había quedado magicamente impresa sobre o en la superficie del lienzo.» Azara, Pedro, *op. cit.*, p. 70.

⁴³ A importância da colocação do desenho na folha neste caso de uma cabeça, é dada por Baldinucci quando a propósito do termo *collocazione* escreve que é um «termine pittoresco che significa quello fpartimento, e accomodamento di figure, che fi fa fopra un piano in tal modo, che gli fpazi fieno concordi al giudizio dell'occhio; cioè che il campo fia in un luogo pieno, e nell'altro voto;...» Baldinucci, *op. cit.*, 1681, p. 36.

⁴⁴ Assim é a origem do nome Verónica. Significa a verdadeira imagem ou o ícone verdadeiro, pois só uma imagem perfeita é que mantém todos os traços do modelo.

⁴⁵ Azara, Pedro, *op. cit.*, 2002, p.71.

⁴⁶ Jean-Luc Nancy, *Le Regard du Portrait*, 2000, p. 67.

⁴⁷ Cfr., *infra* Terceira Parte, Capítulo I.

⁴⁸ Alberti, L. B., *De la Pintura y Otros Escritos sobre Arte*, 1999, Livro II, §25, p. 89.

⁴⁹ Pommier, Édouard, *Théories du Portrait, De la Renaissance aux Lumières*, 1998, p. 42.

⁵⁰ *Idem*, p. 36.

⁵¹ *Idem*, p. 35.

⁵² Para a conquista da realidade, segundo expressão de Gombrich, é decisiva a introdução do óleo como meio de pintura. Cfr., Gombrich, E. H., *A História de Arte*, 1993, p. 179.

⁵³ Os capítulos *Do Tirar Polo Natural* onde encontramos esta análise, têm os seguintes títulos: capítulo 4º, *Dos Olhos*, capítulo 5º, *Das Sobrancelhas*, capítulo 6º *Do Perfil do Nariz*, capítulo 7º, *Da Boca*, capítulo 8º, *Do Primor e Lugar da Orelha*.

⁵⁴ Holanda, Francisco de, *Do Tirar Polo Natural*, 1984, p. 25.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ De facto, sobre os olhos o termo gracioso não é explicado, mas o mesmo já não acontece no sexto capítulo, *Do Perfil do Nariz*, quando escreve que: «Quando quiserdes conhecer ou desenhar em pintura as perfeição e a fremosura do nariz, haveis-la de achar num sentimento ou mensura que há-de estar e correr direito sobre ventas, amolgando um pouco e abaixando a ponta do nariz e quase quebrando-a em mui doce degrau ou descanso, em que consiste todo o bom ar e graça do nariz. E quem isto não entender e achar por estas palavras, não no entenda e perca-o.» Holanda, Francisco de, *Do Tirar Polo Natural*, 1984 p. 30.

⁵⁷ *Idem*, p. 26.

⁵⁸ Como vemos este termo começa desde cedo a ser utilizado para colmatar a falta de palavras para explicar, de um modo geral, a ideia de graça. *Cfr.*, Holanda, Francisco de, *Do Tirar Polo Natural*, 1984, p. 41.

⁵⁹ No texto original, ‘não ter vida’ está escrito como ‘não bole’. Os responsáveis pela edição por nós usada, associam este termo em desuso, também a mexer-se ou mover-se.

⁶⁰ Este termo está presente em todos os dicionários sobre arte. No caso dos olhos, este realçar deve ser dado, como Francisco d’Holanda explica «onde a menina preta se quer ajuntar com o castanho, ou azul, ou verde, de maior círculo do olho», Holanda, Francisco de, *Do Tirar Polo Natural*, 1984. p. 34.

⁶¹ *Idem*, p. 34.

⁶² Realce ou realço é um termo que faz sobressair o desenho através de um toque vivo e brilhante. Por exemplo, no *Diccionario Technico e Histórico* de Francisco de Assis Rodrigues de 1875, realçar é fazer sobressair ou seja, quando se «Sobresáe ou realça um desenho feito a lapis, deixando o papel branco nos logares altos e convenientes que lhe sirvam de *realces*.» p. 318.

⁶³ Holanda, Francisco de, *Do Tirar Polo Natural*, 1984, p. 34.

⁶⁴ Os textos foram publicados pela primeira vez em castelhano com os títulos, *De la Pintura Antigua e El Diálogo de la Pintura* em 1563.

⁶⁵ *Cfr.*, *Encyclopédie Méthodique*, artigo *Portrait*.

⁶⁶ *Cfr.*, Simmel, Georg, *Rembrandt, Ensayo de Filosofía del Arte*, 1996, p. 147.

⁶⁷ *Cfr.*, Pommier, Édouard, *op.*, *cit.*, 1998, p. 41.

Capítulo IV

Desenho e Idealização, uma Questão de Gosto

A linha curva é a vitória da natureza sobre a regra.

Fragmentos, Novalis

Se fosse possível apresentarmos um quadro como epíteto da idealização, ele seria sem dúvida o *Retrato do Menino Sigismondo* de Luigi Miradori¹ pintado em meados do século XVI (fig. 122). Nesta pintura o retratado segura com uma mão a coleira de um cão que o acompanha, simbolizando a fidelidade à verdade da arte, e com a outra, um papel com uma dedicatória dirigida ao pai, na qual se lê: «Pai, tu que participaste na minha formação, aceita-me agora reformado também pela arte»² (fig. 123). Estas palavras identificam claramente uma faculdade que é atribuída não só à arte, mas em particular ao retrato. É uma permissão que é concedida logo no primeiro desenho ou no esboço que antecede a pintura. De facto, é um espaço de manobra que dá ao desenhador a possibilidade de intervir na imagem, aparência ou forma do rosto do retratado. O objectivo é, sem perder o elo de semelhança, conseguir reformar, reconstruir, corrigir, melhorar através da alteração, modificação, transformação ou transfiguração.

A consequência deste reformar não se reflecte só no rosto ou no ‘ar’, reflecte-se também na própria alma. Embora para um fisiognomonista esta modificação, mesmo mínima, possa ter seguramente, como Lavater alerta, consequências muito graves sobre a verdadeira predisposição natural ou espiritual do retratado, uma vez que pode tornar o rosto tão artificial ao ponto de parecer petrificado³. O que interessa é a possibilidade de se transpor os limites impostos pelo mundo visível ou pelas aparências, na qual se ultrapassa a própria realidade. Esta liberdade que a arte manifesta em relação à própria natureza, reflecte a subjectividade de cada artista de expor aquilo que vê através de uma expressão plástica individual que se apoia no conhecimento dos antigos que vai desde a herança grega, até aos grandes mestres do Renascimento.

O retrato sempre mostrou depender dessa liberdade, embora haja um período compreendido entre século XVII e XVIII em que a alteração, a melhoria, a *flaterie*, atingiram aquilo a que podemos chamar de momento áureo. Sem hesitação exige-se e

defende-se a necessidade de tornar a realidade mais bela ou perfeita do que é. Rivaliza-se e ultrapassa-se a própria natureza com o objectivo de chegar à perfeição. Assim entre o retrato e a ideia que se possui na mente ou se procura na natureza, existe desde sempre um espaço para a idealização. Este espaço vai sendo definido desde Alberti, através do poder atribuído à arte, e revelado através do conceito embora dúbio de imitação. De facto, a representação do mundo desdobra-se, desde o Renascimento até meados do século XIX, num termo com dois sentidos que se torna para os teóricos num problema. O *imitare* italiano, nomeadamente o de Vincenzo Danti, que significa dar uma imagem de qualquer coisa, não é igual ao *imiter* francês que implica copiar com exactidão⁴. Imitar passa gradualmente a significar uma representação alterada com o intuito de melhorar, não só o próprio objecto, como até de rivalizar com a natureza.

Apesar de existir no Renascimento um desenvolvimento da relação entre retrato e idealização, descobrimos com nitidez nos séculos XVII e XVIII um período onde essa relação é mais defendida e estudada e onde seguramente podemos considerar o ponto mais alto da sua teorização. Como é impossível englobar todas as iniciativas e processos de alteração ou idealização, vamos apresentar, neste capítulo, alguns exemplos de alteração ou de modificação através do desenho da forma ou dos traços fisionómicos, aos quais chamamos sem hesitação de processos de idealização. Os autores e exemplos apresentados são obviamente produto de uma escolha difícil, pois os exemplos são numerosos, no entanto tentamos apresentar aqueles que achamos mais esclarecedores.

- a idealização como uma questão de ‘gosto’

Durante o século XVII e XVIII a concepção de retrato é condicionada por diversas teorias construídas cuidadosamente por numerosos autores oriundos de várias áreas como a da própria pintura, história e filosofia⁵. O aparecimento e a proliferação do modelo de ensino académico em grande escala, acompanhado pela difusão das suas ideias através de conferências e da publicação de tratados, determinam um ambiente que dissemina toda uma teoria e prática que tenta dignificar a arte e em particular o artista, elevando-o a um estatuto social que se liberta dos limites do artesão, para se assumir como um homem culto e inteligente⁶. Sabemos que parte desta tarefa já tinha sido conseguida com o Renascimento, restava agora consolidar decididamente tal vitória para tornar o artista digno de um reconhecimento universal⁷.

O retrato, para ser um género de pintura considerado e para que o seu autor não seja um mero executante munido de uma extraordinária habilidade manual para imitar a

natureza, tem de provar ser produto de uma complexa e reflectida elaboração, de uma *imitatio sapiens* apenas possível pelas capacidades que só um artista possui⁸. De facto, o confronto entre a realidade e o ideal ou entre a verdade e a beleza, leva o retrato a destacar-se do *ritrarre* de Danti ou da mera satisfação que, certos *facitori di ritratti*, como Bellori escreve, manifestam e que dão origem a comparações como as expostas pela gravura de Joachim von Sandrart, os *Macacos Retratistas* (fig. 124). Esta crítica é dirigida aos que procuram minuciosamente tudo o que possa aumentar as parecenças entre o retrato e o retratado. Nestes casos, o sentido dado à imitação é o mais directo e literal, e certamente são as questões de semelhança que explicam como o retrato se pode tornar um exercício com objectivos muito próximos ao de uma natureza morta. Os teóricos recusam uma certa precisão e o acabamento exagerado, para evitar a confusão com essa exacta semelhança com que o retrato é habitualmente associado. Esta associação é um erro vigorosamente assinalado por Félibien, quando critica o exagerado realismo dos moldes tirados directamente do rosto⁹ (fig. 125 e 126). A explicação do desinteresse que essas obras suscitam reside, como Lévesque defende, na ausência de uma ideia que só é atingida durante o desenho do natural, e que lhe dá uma parecença mais viva, impressionante e expressiva¹⁰. Assim, neste período, o retrato encontra-se no meio de um autêntico combate à ideia de imitação no seu sentido mais literal, isto é de cópia, onde tenta mostrar que é capaz de dar a ver aquilo que resta inacessível ao olhar do comum observador. Ou seja, o retrato apresenta a beleza ou a perfeição nos seus diversos graus, que na verdade só o artista consegue detectar e expor através da arte, mesmo sendo o retrato considerado, como outros géneros de pintura, um género menor ou um assunto baixo (*assunti bassi*) que vive, pelas necessidades de reconhecimento, preso à satisfação que a semelhança promove¹¹. Pois, como o retrato constitui uma parte fundamental do estudo da figura humana e do próprio homem, quer no seu estado natural como no estado moral, se as características retratadas ultrapassarem a beleza accidental, então talvez ele consiga libertar-se daquilo que o liga aos outros géneros de pintura considerados menores.

Enquanto no Renascimento, como vimos, a natureza é um espelho da beleza embora imperfeita, agora acredita-se que a natureza em si não pode alcançar a perfeição. O artista tem de evitar a imitação e seguir a natureza, mas só a bela natureza, através da ideia que tem em si de perfeição, a fim de seleccionar e modificar segundo as melhores regras. A beleza é assim algo a procurar e a descobrir, e é neste sentido que as teorias se sucedem, tentando cada autor explicar a essência, a causa, o caminho a fazer

para chegar a ela. A orientação dessa procura e selecção, é dada através do estudo das obras dos antigos, pois acredita-se ser mais fácil, como Winckelman¹² defende, «descobrir a beleza das estátuas gregas do que a beleza da natureza.»¹³ Ora, a descoberta dos antigos é preponderante para a formação do chamado gosto *goût* ou *taste* que cada artista deverá manifestar¹⁴. Esta noção encontra-se em quase todos os teóricos do século XVII e XVIII e está directamente relacionada com a ideia de belo. O problema do gosto instala-se durante todo o século XVIII e debruça-se sobre a capacidade de reconhecer o belo, não só na natureza, como nas obras de arte. Torna-se numa questão fundamental para as emergentes filosofias em quase toda a Europa¹⁵. De todos os autores que tratam a questão do gosto, é David Hume que nos seus *Essays and Treatises*, procura encontrar uma norma, embora não esconda as dificuldades que isso envolve¹⁶. De qualquer modo, sublinha a ideia que vê o gosto como um sentimento condicionado pelo próprio indivíduo que está moralmente incumbido de o cultivar e desenvolver.

A representação na arte orienta-se segundo o conceito de imitação que é indissociável do gosto. Neste sentido, vemos aparecer teorias associadas a diversas regras de carácter eminentemente prático que, se por um lado são limitadoras, uma vez que sujeitam a forma a determinadas operações de síntese, por outro são libertadoras, uma vez que ultrapassam decididamente a concepção de imitação enquanto cópia. Como estas teorias se encontram muito próximas umas das outras, e como existem nelas muitos aspectos repetidos, optamos por apresentar de seguida uma selecção de estudos de diversos autores que de algum modo se completam, e que julgamos serem úteis para percebermos as razões que levam à introdução no retrato de certas alterações e como estas são conseguidas na prática.

Juntamos assim, em dois grupos, os autores que espelham a evolução que parece existir entre as teorias do século XVII e as do século XVIII. Falamos em evolução porque existe claramente um aprofundamento e refinamento no sentido em que, das abordagens gerais e simples dos autores do século XVII, se passam a construções teóricas, mas também práticas, mais complexas, específicas e sustentadas filosoficamente.

- Du Fresnoy e Roger de Piles

Durante estes séculos o desenho do corpo e da cabeça humana, quer se trate de retrato ou não, reflecte os princípios teóricos não só da proporção do corpo humano, como também da própria ideia de beleza considerada em termos absolutos. Estes princípios são, para além das vulgares publicações, difundidos sobretudo pelas academias que aparecem um pouco por toda a Europa. As academias, na preocupação de enobrecer a actividade artística, promovem debates ou conferências com o intuito de construir uma teoria que defina a arte e imponha regras. Seja através de preceitos ou quadros sinópticos, vemos diversos autores apresentarem as suas teorias, que possuem uma componente prática exposta a rigorosas regras.

No *De Arte Graphica*, de Charles Du Fresnoy¹⁷, encontramos, de um modo conciso, a matéria principal que reflecte uma teoria ainda em estado bruto, mas que os autores posteriores vão desenvolver com maior e determinado aprofundamento. O conhecimento destas ideias explica como a representação, nomeadamente a definição de imitação, condiciona o retrato. O desenho, desde os primeiros pensamentos até aos próprios traços fisionómicos que o retrato trabalha, reflecte uma procura determinada que torna inconfundível o retrato daquela época. Existe uma nítida preferência pela forma boleada, por uma atitude ou ar específico, em particular de serenidade e graça que procura tornar essas obras numa continuação lógica da arte dos antigos. Assim, como qualquer representação do corpo humano, os retratos pretendem adquirir qualquer coisa daquela majestade que nos habituámos a atribuir à arte dos antigos.

Logo no início da sua obra, Du Fresnoy sintetiza a ideia base que seria seguida por todos os teóricos do século XVII e XVIII, e que podemos resumir à opinião de que devemos olhar para as coisas com os olhos dos antigos. Nem tudo se deve imitar e nem tudo se pode imitar ou representar como é, pois entre a beleza e a matéria, o ajustamento nunca é pleno¹⁸. No Preceito I, Du Fresnoy expõe e explica estas ideias quando escreve, a propósito do Belo, que o principal e o mais importante na pintura é «o conhecimento das obras da natureza mais bellas, e convenientes para esta arte, cuja escolha se deve fazer, segundo o gosto, e maneira dos antigos.»¹⁹ Isto é, deve-se ter um conhecimento amplo para poder, através do gosto que os antigos demonstram, escolher o que existe de mais belo ou conveniente para a arte. Porque aquilo que se oferece aos olhos, nem sempre tem o interesse ou a beleza que a arte reclama, pois como Du Fresnoy adverte, «não deve o pintor imitar servilmente a natureza, mas como arbitro soberano da sua arte escolherá o mais bello, emendará o menos bello, ou defeituoso, e não deixará escapar as

bellezas fugitivas, e passageiras.»²⁰ A capacidade dessa escolha advém da qualidade do nosso arbítrio que, por sua vez, depende do estudo da arte dos antigos no que respeita à imitação da natureza²¹. Este estudo deve começar logo de início, como Du Fresnoy propõe no Preceito LXX, «comece-se a desenhar, segundo os antigos Gregos, e não se descanse nem de dia, nem de noite, sem que se tenha adquirido, por huma continua prática, habito facil de imitallos nas suas invenções, e maneira.»²²

No desenho da figura humana, a natureza dos contornos é colocada em primeiro lugar. Na segunda parte do *Da Arte Graphica*, dedicada ao desenho, e a propósito da atitude, Du Fresnoy diz que os membros do corpo ou as partes de um rosto «devem ser contornados em ondas á maneira da chama, ou das voltas colleadas da serpente. Estes contornos sejam fluidos, grandes, e quasi imperceptíveis ao tacto, como senão tivessem eminencias, ou cavidades, sejam conduzidos de longe sem interrupção.»²³ Quer os músculos como a atitude devem ser desenhados «à Grega». Esta interferência na natureza do contorno, domina todos os ambientes académicos e intelectuais desta época, fazendo-se sentir claramente na construção de rostos com traços e formas muito suavizadas.

Roger de Piles, que traduziu para francês a obra de Du Fresnoy, continua de certo modo dentro do espírito deste, embora com teorias mais desenvolvidas, aprofundadas e específicas aos vários géneros de pintura. A questão do gosto tão discutida nos meios académicos, é citada por Roger de Piles como o «*bon goût*»²⁴, e definida como uma inclinação natural do pintor ou adquirida através da sua educação. A orientação dessa educação é feita no sentido de ganhar uma ideia do antigo, e esta é «uma ideia que não tem outra fonte senão a natureza e naquela em que a verdade aparece em toda a sua pureza, elegância, em todas as suas graças e força, sem jamais sair da sua simplicidade.»²⁵ O termo antigo, embora se refira a tudo que esteja relacionado com o mundo da Grécia antiga, Roger de Piles lembra que ele é aqui aplicado às obras de escultura, e em particular às que pertencem ao período de Alexandre. O estudo dessas estátuas, quando feito com método, leva-nos ao encontro com o Belo porque revela sobretudo a conveniência que existe entre cada objecto representado e a ideia de imitação da bela natureza. Ou seja, só a observância dessas formas e proporções do corpo humano, tornam possível o Belo. Assim, é a partir desse estudo que se pode chegar à Beleza e à sua perfeição, desde que se opte sempre por uma boa escolha, a escolha pelo gosto do antigo.

Sobre o Belo em si, Roger de Piles opta por falar do ‘*vrai*,’ ou seja daquilo que é verdadeiro, da verdade ou do essencial na pintura, pois só o que é verdadeiro pode ser perfeito e por conseguinte Belo. O *vrai simple*, o *vrai idéal* e o *vrai composé* ou *vrai parfait*²⁶. O primeiro corresponde à «imitação simples e fiel dos movimentos expressivos da natureza e dos objectos²⁷» e compreende a pintura que pretende ser uma «sensível e viva imitação da natureza, de modo que as figuras pareçam, por assim dizer, poder sair do quadro e estabelecer uma conversa com os que as olham.»²⁸ O segundo é produto de uma reunião num só modelo das diversas perfeições que se encontram em diversos modelos mas nunca num só²⁹. É este ‘verdadeiro’ que compreende a abundância dos pensamentos, a riqueza das invenções, a conveniência das atitudes, a elegância dos contornos, a escolha das belas expressões a beleza dos panejamentos, enfim tudo aquilo que pode, sem alterar o primeiro ‘verdadeiro’ torná-lo mais picante e mais conveniente.»³⁰ O terceiro é o resultado da mistura destes dois, ou seja o verdadeiro composto ou perfeito com o qual se consegue chegar à perfeita imitação da bela natureza. O exemplo mais conseguido é dado por Rafael que, para além de reunir as belezas do *vrai idéal*, apresenta nas suas figuras uma parte considerável de *vrai simple*. Portanto, o processo consiste em recorrer a diferentes partes de vários modelos e adicioná-las a um modelo determinado, de modo que se acautele os seus traços mais «regulares e expressivos conservando sempre o verdadeiro carácter singular desse modelo.»³¹ Por conseguinte, percebemos melhor o que Roger de Piles quer dizer quando, no início do capítulo *Sur la Manière de Faire les Portraits*, adverte para o facto de que «se a Pintura é uma imitação da natureza, ela é duplamente no que respeita ao retrato pois não representa apenas um homem em geral, mas um determinado homem em particular que deve ser distinto de todos os outros.»³²

A teoria de fundo que estrutura as ideias de Du Fresnoy e de Roger de Piles, reside na tradição platónica ou neoplatónica que irrompe no Renascimento, sobretudo no círculo de Marsílio Ficino, e que se estende por todo o pensamento ocidental. Um dos autores que mais sintetiza esta influência é Giovanni Pietro Bellori e assume-a logo no discurso introdutório da sua obra *Le Vite de Pittori, Scultori ed Architetti moderni*³³, intitulado *L’Idea del Pittore, dello Scultore, e dell’Architetto, Scelta dalle Bellezze naturali Superiore alla Natura*. Bellori parte da ideia de que a natureza vê as suas formas alteradas e variadas devido à característica da matéria, apesar de pretender atingir os melhores efeitos. Em particular a beleza humana, mais do que qualquer outra,

confunde-se em infinitas deformidades e desproporções. As ideias perdidas pelo primeiro criador, o sumo e eterno intelecto, nas vicissitudes da materialidade, terão que ser agora, ao contrário do que sucede no Renascimento, formadas na mente do artista através da contemplação da própria natureza. Por conseguinte, formam assim na sua mente um exemplo de beleza superior, que leva o artista a emendar a natureza, tornando-a livre de erros na cor e nas linhas³⁴.

Passados cem anos esta influência continua presente na maioria dos teóricos, embora estes apresentem, como de seguida iremos ver, novas e detalhadas explicações que se aproximam mais da prática e de exemplos concretos. O retrato cede definitivamente o seu poder de semelhança a uma ideia que parece predefinir as características do retratado segundo uma forma sustentada por um determinado gosto. E não parece que o seu poder seja posto em causa ou apareça diminuído, apesar de se operarem tais alterações.

- Joachim Winckelmann

Um dos teóricos mais determinantes para toda a história e estética do classicismo, é Joachim Winckelmann, que encontra também a origem do *bom gosto* na Grécia e consequentemente acredita que o único modo de conservar a grandeza da arte é a imitação dos antigos. Mas a teoria que este autor defende, e que é para nós importante para explicar a alteração da fisionomia do retratado, está relacionada com o modo como o bom gosto chega aos artistas. De facto, uma aprendizagem deficiente ao nível do conhecimento da arte grega pode, como Winckelmann acredita, explicar a tendência que certos artistas demonstram em alterar ou repetir sempre a mesma forma de alguns elementos do rosto, de retrato em retrato, independentemente da fisionomia de cada retratado.

Em *Histoire de l'Art chez les Anciens*, na segunda secção *De l'Essentiel de l'Art*, a propósito da Beleza, Winckelmann desenvolve duas abordagens. A primeira é feita a partir da ideia negativa, e a segunda da ideia positiva de Beleza. Na primeira é explicado como as ideias sobre a Beleza se formam, na maior parte dos artistas, a partir das primeiras impressões e experiências, geralmente pouco reflectidas, onde a volúpia domina o julgamento do nosso espírito. Assim, sem o olhar sobre as belezas sublimes dos antigos, as ideias sobre Beleza não podem amadurecer. A atenção particular que na juventude os artistas têm sobre as paixões mais lânguidas, motivada pela fermentação

constante das suas próprias paixões, torna-os sensíveis apenas a uma beleza medíocre na qual, o «ar, os gestos e as acções que respiram modéstia e imprimem respeito»³⁵, não têm lugar. O desenho é aprendido e a mão forma-se sem que a disciplina siga as razões e as regras da Beleza, de modo que as ideias que se formam na alma do artista permanecem inexactas e incorrectas. Mesmo o artista que se ocupa da alta Beleza, como é por exemplo Rafael Sanzio, e que fala dela nos termos mais sublimes, não consegue que as suas figuras femininas ultrapassem uma certa ternura e uma moleza que as tornam criaturas de um outro mundo³⁶. Outro artista como Barocci que, apesar de tentar imitar Rafael, deixa-se sempre ser reconhecido pelo modo como trabalha os perfis, onde transparece a sua tendência para tornar o nariz exageradamente esmagado. Pietro da Cortone é outro exemplo de um pintor que se distingue facilmente pelo mento das suas figuras, que tende a ser, na sua parte inferior, curto e plano. Esta tendência que sujeita as cabeças a um tipo ou a uma forma preestabelecida e que afecta muitos pintores, tem segundo Winckelmann, origem numa aprendizagem que não considerou, com suficiente esclarecimento, o estudo da Beleza a partir dos antigos.

Num outro nível Winckelmann defende que a ideia de Beleza é considerada por muitos artistas como uma quimera, pois apenas acreditam existir uma beleza real. Nestes casos, a fisionomia é distinguida segundo as características das nacionalidades. Só a partir dessas diferenças é que pode existir uma ideia da Beleza sempre diferente para cada povo. Assim, como existem povos que elogiam a cor da pele comparando-a ao ébano e ao marfim, também a comparação entre a figura humana e a dos animais pode estabelecer semelhanças que distinguem as fisionomias. Porém, para Winckelmann, esta semelhança só pode existir apenas em algumas partes, pois «em geral quanto mais a forma animal se distancia daquela que é própria da nossa espécie, mais ela se torna desgraçada e chocante: a harmonia das partes é interrompida, a unidade e a simplicidade deixam de existir no conjunto.»³⁷ Esta comparação da fisionomia animal serve para compreendermos quais são as partes que no homem se mantêm em acordo e que conservam reunidas as suas qualidades enquanto ser humano, pois é daí que resulta a Beleza. Ou quanto mais um rosto possuir partes que possuam características típicas de certos animais, mais o rosto se afasta da Beleza, pois essas partes vão destruindo a sua unidade. Por exemplo, quanto mais os olhos estiverem colocados obliquamente, à semelhança dos gatos, mais os olhos sobem em relação ao meio da cabeça e a desproporção atinge o conjunto, aproximando-se da bestialidade³⁸.

Outros aspectos explicam a diversidade das características fisionómicas e os seus respectivos graus de beleza, muitos reflectem o contexto científico e antropológico da época. Por exemplo, o clima é considerado um factor determinante para as características que cada raça apresenta. Quanto mais o clima está sujeito a variações limites ou a extremos como o frio e o calor, mais alterações são provocadas no ser humano.

- Anton Rafael Mengs

De entre os vários autores encontramos um que ficou, não só conhecido pela sua obra artística, como também pela sua obra literária que aborda teoricamente a arte, em particular a da pintura. De facto, Anton Rafael Mengs apresenta em 1762, nas suas *Reflexions sur la Beauté et sur le Goût dans la Peinture*, uma definição de Beleza que, de um modo claro, explica a sua origem e a sua relação com a arte. O valor da obra de Mengs reside, em parte, no testemunho que representa da influência da tradição platónica nas artes articulada com alguns dos princípios filosóficos expostos por Leibniz nas obras atrás referidas, o que lhe confere um grau de originalidade que a destaca das restantes teorias.

A nossa incursão pela definição de Beleza exposta por Mengs, é aqui absolutamente necessária para podermos perceber as regras que parecem dominar o retrato desta época, pois as suas ideias, de entre os vários autores que neste período de tempo se dedicaram a este estudo, aparentam ser as mais completas, detalhadas e ajustadas ao contexto da pintura³⁹.

Para Mengs, a Beleza encontra-se em todas as coisas criadas, desde as mais simples ou particulares, até às coisas compostas ou consideradas colectivamente, e é ela que faz a perfeição da matéria. Mas, entre esta perfeição e a perfeição divina, existe uma diferença comparável à que existe entre o ponto sensível e o ponto matemático⁴⁰. Por conseguinte, chamamos Beleza a uma certa perfeição visível, do mesmo modo que damos ao ponto o nome de ponto visível. Como o ponto sensível surge da ideia do ponto invisível ou matemático, também a perfeição se encontra, embora de um modo invisível, na Beleza. Porém, não é ao nosso olho que cabe a oportunidade de avistar alguma dessa perfeição invisível, mas sim à alma, uma vez que tanto ela, como a perfeição, provêm de uma mesma fonte que é pela sua sabedoria infinita, a origem e o princípio de toda a perfeição⁴¹.

A Beleza está dependente da variação do grau de perfeição que existe em cada coisa. Estamos preparados para a percepção puramente visível da perfeição, mas nem sempre compreendemos o que os sentidos percebem. Todas as coisas visíveis são materiais e possuem uma forma que é a medida da *puissance* com que o Criador a dotou⁴². Este poder que a forma possui, é contrariado pela matéria, de modo que a sua perfeição é gradualmente perdida em termos de Beleza. Todos estes graus são explicados pela diversidade de estados em que as coisas visíveis se encontram. Na natureza encontramos, a partir das primeiras formas, indistintas para nós, as outras que são visíveis e desta visibilidade nascem as cores, segundo a incidência «dos raios de sol que produzem efeitos diferentes.»⁴³ Se a matéria for uniforme, são produzidas formas visíveis regulares e uniformes, a que Mengs chama de puras, sendo certo que da uniformidade resulta a Beleza. As coisas maiores nascem a partir das pequenas formas e agora é a partir da sua forma, e já não da cor, que nós julgamos a sua beleza. Ou seja, é a partir do desenho destas formas que podemos afirmar que «o acordo das pequenas formas com a sua causa e harmonia entre elas é o princípio que as faz serem belas.»⁴⁴ E é por isso que, como Mengs escreve, «de todas as formas a redonda é a mais perfeita; uma vez que ela só tem uma causa, que é a extensão do seu ponto central. E aquelas que têm formas com diferentes causas, são em proporção menos perfeitas; contudo possuem sempre qualquer beleza,»⁴⁵ pois podem sempre adquirir novas relações entre as suas partes perante a pintura⁴⁶. Assim estas formas, quer sejam perfeitas como é a forma redonda, ou imperfeitas como as formas equilaterais ou as que têm ângulos desiguais, apresentam ao espírito diferentes ideias e tornam-se tão úteis como as mais perfeitas pois «podem exprimir toda a espécie de ideias.»⁴⁷ Em Mengs, estas ideias são por nós descobertas por analogia com as que provêm do conhecimento que temos do destino (*destination*) das coisas. Este conhecimento advém da «experiência e do exame ao efeito geral das coisas: o efeito geral resulta do destino com que o Criador assinalou cada coisa; este destino tem por princípio a divisão gradual da perfeição da natureza, e o todo tem como causa a sabedoria infinita de Deus.»⁴⁸ Pois, as formas exprimem diferentes ideias que reflectem uma hierarquia que se estende ao criador.

A Beleza tem de ser procurada na natureza, embora a perfeita não se encontre nela, pois a natureza só fez as coisas perfeitas em relação ao seu destino. Qualquer figura tem por natureza um só ponto central invisível mas perfeito, enquanto que a sua exterioridade material é composta por imperfeição. Tal como acontece com o ponto central da circunferência, onde o seu centro é um ponto perfeito mas onde «a forma

inteira possui uma infinidade de outros pontos que são imperfeitos em relação a esse ponto central.»⁴⁹ O homem, apesar de ser de todos os seres vivos aquele que surge como o mais perfeito, já que é «a parte da natureza onde a Beleza brilha com mais esplendor,»⁵⁰ não deixa de apresentar uma beleza imperfeita. Podemos então afirmar que o ponto central não é outra coisa senão a alma, e é da expressão da sua força, que a Beleza faz a sua aparição. Esta força é subjugada a causas exteriores de diversas ordens que a desarranjam, em parte ou parcialmente, e que impossibilitam que os membros se conformem livremente e que possam, conseqüentemente, exprimir a sua perfeição⁵¹.

Perante a impotência da natureza revelar a Beleza perfeita, Mengs explica, no capítulo *L'Art Peut Surpasser la Nature en Beauté*, como a arte pode revelar a Beleza em toda a sua perfeição. Enquanto a natureza é sujeita a muitos acidentes, a arte pode operar livremente, porque tem como instrumentos matérias passivas que não oferecem qualquer resistência. Esta liberdade manifesta-se na escolha, de entre tudo o que a natureza oferece, daquelas partes que se apresentam mais perfeitas. Assim, o homem pode «ser representado pela pintura mais belo do que é com efeito na natureza.»⁵² De facto, Mengs não acredita poder encontrar na natureza, e reunidas num mesmo homem, aquelas propriedades que o tornam perfeito, tais como a grandeza de alma, as belas proporções do corpo, a docilidade e agilidade dos membros, pois mesmo que as tivesse, elas teriam sido totalmente ou parcialmente alteradas, sendo esta alteração provocada e justificada pelas necessidades, carências, privações e barreiras que se renovam constantemente por imposição da sociedade⁵³. No entanto, a arte pode exprimir facilmente todas essas propriedades que foram alteradas, assinalando a «regularidade dos contornos, a grandiosidade das formas, a graça na atitude, a beleza dos membros, a força do peito, a agilidade das pernas, o vigor dos ombros e dos braços, a sinceridade sobre a fronte e no sobrolho, o espírito entre os olhos, a saúde nas faces e a afabilidade nos lábios.»⁵⁴ Deste modo, o artista escolhe aquilo que há de melhor na natureza, dando a expressão e a força a todas as partes, quer estas sejam grandes ou pequenas, logrando difundir assim toda a sua graça.

Portanto, como a perfeição é puramente ideal e não individual, a Beleza é a perfeição figurada e visível da matéria. Neste sentido, o retrato pode isolar a perfeição visível, desde que se faça uma analogia com as nossas ideias. Como estas estão fundadas no nosso conhecimento do destino ou fim das coisas, quanto mais adequação houver a esse fim, mais presente está a perfeição. Por isso, desde que haja alguma utilidade, existe sempre alguma espécie de beleza nas coisas. O artista que procure a

Beleza das coisas, deve-se elevar gradualmente sobre a matéria e evitar aquilo que não tem causa nem utilidade, pois isso degrada tudo⁵⁵. Toda esta procura depende da sua capacidade de escolha, ou seja do seu gosto, pois é este que o determina. A questão do gosto é analisada por Mengs em toda a segunda secção das suas *Réflexions sur la Beauté*, desde a sua origem, passando pela sua história, uso, tipos, até ao método que o artista deve seguir para chegar ao bom Gosto⁵⁶. Assim, «as obras de arte a que chamamos de ‘bom Gosto’ são aquelas onde os objectos principais são distintos e bem exprimidos, bem como executados de um modo fácil e ligeiro,»⁵⁷ e onde transparece a ideia do artista. O grande Gosto está «na escolha das principais partes do homem e de toda a natureza e de rejeitar ou evitar aquelas que são fracas e subordinadas, quando não são absolutamente necessárias.»⁵⁸ O Gosto medíocre é aquele onde, tanto as grandes como as partes menores, são igualmente tratadas, de modo que tudo fica enfraquecido, enquanto que o mesquinho é o que se detém em particular com as pequenas coisas, dando assim à obra um carácter pequeno e frio⁵⁹.

O Gosto intervém no trabalho do artista a vários níveis, como na escolha do objecto principal e das coisas que podem estar ou não relacionadas. Aqui é necessário que haja um estudo de cada coisa a fim de que se possa encontrar nela as partes que respondem melhor ao objecto que se quer representar. Deste estudo depende a expressão, pois nada pode ser expressivo se as qualidades que caracterizam naturalmente esse objecto não estiverem presentes. Estas qualidades não devem estar sujeitas à imitação, que é um procedimento da pintura mas não é o mais belo, mas sim ao ideal que é a primeira causa do Gosto. Estas qualidades, causas, ou as partes mais belas, devem ser procuradas na natureza por analogia com o conceito que se forma no espírito, pois como a perfeição é puramente ideal, este é então procurado pela alma, enquanto a imitação se detém na materialidade do corpo. O ideal do ‘bom Gosto’, que se aproxima mais da perfeição é então, para Mengs, a arte de procurar na natureza aquilo que ela oferece de mais belo, de melhor, de mais útil, de mais essencial e não inventar coisas novas, nem omitir certas partes, nem corrigir, nem enfeitar⁶⁰. Deste modo, evitando o supérfluo e o gratuito, tudo o que o artista produz será verdadeiro e de ‘bom Gosto’, pois sem alterar nem mudar a natureza acaba por a torná-la mais bela.

Como conclusão podemos dizer que, para Mengs, quer na natureza como no simples retrato, as características formais têm de ser cuidadosamente estudadas de modo que o resultado concentre o essencial. No retrato, por exemplo, procura-se porventura as formas mais perfeitas, como aquelas cujas curvaturas tendem a ser constantes, ou que só

admitem uma causa. Decide-se pela ausência ou redução de textura e pormenor, quer das superfícies do rosto, quer dos seus próprios elementos, como por exemplo o suave traço a que as pestanas são simplificadas. A indefinição, a que nenhuma parte do rosto é remetida, por excesso de sombra ou de luz, apresenta-se numa harmonia pois tudo se encontra no meio dos extremos a que a forma, cor ou luz aspiram. Estas teorias de Mengs, facilmente comprovadas pelos seus desenhos a pastel, como o *Estudo de Cabeça Feminina*, ou o *Auto-retrato* (fig. 127), são aplicáveis a um enorme número de retratos que numerosos artistas produziram pela Europa deste período. Oscilando, nuns casos mais do que noutros, a alteração que pode tocar o exagero e até a perda da semelhança, passou a estar presente na arte do retrato. Podemos dizer que estes retratos testemunham o culminar de uma teoria, desenvolvida pelo menos durante dois mil anos, que coloca em nós o poder de descobrir a Beleza nos seus diversos graus de perfeição, que existe na própria natureza, embora se encontre escondida ou perdida. A descoberta e consequente devolução pela arte da Beleza ou perfeição das coisas, é possível graças ao confronto com o conhecimento das ideias que a nossa alma tem em si sobre o destino, objectivo ou fim das coisas. Trata-se de um conhecimento claramente metafísico, pois como Mengs afirma: «nós devemos este conhecimento à experiência e ao exame do efeito geral das coisas: o efeito geral resulta do destino que o Criador atribui a cada coisa; este destino tem como princípio a divisão gradual da perfeição da natureza, e o todo tem por causa a sabedoria infinita de Deus.»⁶¹

- as teorias mais práticas do século XVIII

As definições de beleza que as teorias propõem, de um modo geral e até ao século XVII, caracterizam-se por uma certa falta de objectividade. Como reflexo dessa dificuldade ou característica, muitos escritores adoptam desde o século XVI, a expressão utilizada por Petrarca para afirmar que a Beleza é um *non so ché*⁶². De facto, este ‘um não sei quê’ domina em parte qualquer definição de Beleza que considere a sua natureza tão elevada e delicada, que não permite uma discussão objectiva ou inteligível, da qual se pode afirmar com clareza o que faz a Beleza de uma coisa. Perante este vazio, sentido sobretudo pelos escritores com objectivos mais práticos, a alternativa ao ‘não sei quê’ surge na construção de teorias que procuram estudar, mais as causas do que os efeitos, baseando-se em provas formais concretas. De facto, a gradual tendência provocada pelas academias de sujeitar a arte a regras, não deixa de tornar o ambiente propício, durante o século XVIII, a tentativas que procuram, por sua vez, definir com

clareza e objectividade a ideia de Beleza. Neste sentido, encontramos em vários autores algumas teorias que achamos ter interesse relevante para o retrato, uma vez que elas não deixam de ter, na sua essência, o mesmo princípio de idealização que visa a alteração consciente dos traços fisionómicos.

O autor mais exemplar deste espírito é William Hogarth, que apresenta em 1753 através da sua obra *The Analysis of Beauty*, o caminho que o artista deve seguir para chegar à Beleza em toda a sua perfeição, ou seja à Graça. Insatisfeito com a institucional associação de ideia de Beleza e de bom Gosto a algo meio indefinido, inatingível ou inato, Hogarth lança-se na construção de uma teoria que possa ser encontrada e comprovada com exemplos práticos. Esta atitude reflecte possivelmente o espírito empirista anglo-saxónico que se desenvolveu em Inglaterra no século XVIII, o que nos deixa assim perceber a razão da sua teoria. De facto, a ideia de procurar a causa da Beleza na reflexão da nossa alma a partir das sensações, assenta no princípio que todas as ideias da nossa imaginação vêm apenas da experiência. Como Locke defende, não podemos conhecer as qualidades secretas das coisas, por isso correr atrás de uma Beleza ideal perfeita que nunca se encontra na natureza, mas quanto muito na alma do artista, é para Hogarth um desperdício de tempo⁶³. Por conseguinte, é um artista que iluminado pela liberdade do seu génio, cria as suas próprias regras, com as quais define e constrói a forma indiscutivelmente bela⁶⁴.

A iniciativa teórica de Hogarth leva-o a encontrar na natureza da forma, do contorno ou configuração das coisas, uma linha ou um segmento com uma determinada característica que é a verdadeira causa de toda a Beleza. De facto, esta linha da Beleza, como Hogarth denomina, não é outra senão aquela que já tinha sido assinalada por Michelangelo e Lomazzo, como a *Figura Serpentinata*⁶⁵. A novidade que agora é introduzida reside no cuidado e rigor com que Hogarth explica a forma dessa linha⁶⁶. A sua obra é acompanhada por duas gravuras repletas de exemplos positivos e negativos da linha em serpentina, onde se vê tanto a sua melhor como a sua pior aplicação (fig. 128 e 129). A razão que faz coincidir esta linha com a Beleza é baseada na associação entre vida, movimento e Graça, e esta por sua vez com Beleza. Por conseguinte, uma linha é bela se sugerir movimento, pois é este que confere vivacidade ao desenho. Du Fresnoy, segundo uma citação de Hogarth, escreve na sua *Arte da Pintura* que «os traços grandes, ondulados e fluidos não só contribuem para a graça das partes, como a do corpo inteiro, como podemos ver no *Antinuos* e em muitas outras figuras antigas. Uma figura bela deve ter sempre a forma serpentina e flamejante. Esta classe de linhas

manifestam naturalmente certa espécie de vida e de aparente movimento, que lembra o da chama e o da serpente.»⁶⁷ Portanto, se o desenho conseguir respeitar essa linha, com uma tal curva e contracurva que esconde subtilmente a sua flexão e inflexão, e que existe na mais bela natureza, como no fundo os antigos haviam já descoberto, então o caminho para a Beleza está assegurado.

O objectivo de Hogarth em querer ‘fixar as Ideias flutuantes sobre o Gosto’, fica assim em grande parte atingido. Partindo do princípio de que uma coisa é bela se tiver essa linha, então tudo se torna, na prática, passível de ser provado. Esta característica, que afinal já tinha sido usada pelos antigos, não faz parte de nenhum segredo perdido, como alguns autores pretendem demonstrar. Hogarth tenta mostrar que a referência a esse segredo ou à verdadeira chave de toda a harmonia, se baseia em ideias pouco consistentes. Por exemplo, no prefácio da tradução inglesa da obra o *Beau_Ideal* de Ten Kate, publicado em 1732⁶⁸, a ‘Analogia’ é considerada a chave do conhecimento dos gregos, pois é ela que permite «compreender plenamente a variedade tanto das formas como do movimento.»⁶⁹ Porém, Hogarth fica desapontado quando percebe que essa antiga analogia apenas servia de controlo, ao fixar certas regras para a correcta aplicação das proporções⁷⁰.

O ‘bom Gosto’ ou a ‘grandeza de Gosto’, consiste em compreender que depende da correcta curvatura dos traços, a ordem formal que dá às coisas, apesar da infinita variedade das suas partes, a graça. Quanto à definição propriamente da linha em serpentina, Hogarth entende que da grande variedade de linhas onduladas, só existe uma que é realmente digna de se chamar ‘a linha da Beleza’. Do mesmo modo, só existe uma linha em serpentina precisa a que se possa chamar ‘a linha da Graça’.

De entre tudo o que existe na natureza, a linha em serpentina manifesta-se sobretudo no corpo humano. É ela que lhe confere a Graça e a elegância, pois «o olhar deleita-se e anima-se ao seguir estas linhas em serpentina através das suas torções, concavidades e convexidades que alternadamente se expõem.»⁷¹ Aliás, a estrutura óssea do corpo apresenta quase toda, esta classe de torções e dá às partes e à pele que a cobre, a mesma aparência. Também os músculos, adianta-nos Hogarth são, apesar da diversidade das suas formas, por sua vez compostos por numerosas fibras que traçam linhas em serpentina. O corpo adquire beleza se se curvar ligeiramente nos dois sentidos, e dessa torção qualquer linha que seja traçada na sua superfície terá a forma em serpentina e certamente haverá alguma que será a linha da Graça⁷². Hogarth como

exemplo, apresenta diversos membros com as proporções correctas, no entanto faz notar que é das torções que depende toda a Beleza e Graça⁷³.

A cabeça humana é estudada em todo o capítulo XV, intitulado *Of the Face*, através da explicação linear da sua forma, apresentada em três partes com as seguintes abordagens: a descrição das linhas segundo o gosto mais refinado e o seu contrário, a relação com o carácter e a expressão e do modo como os traços faciais mudam desde a infância, mostrando as diferentes idades. Assim, Hogarth começa por descrever as linhas que compõem os traços de duas cabeças, supostos retratos, feitas com ‘bom Gosto’, para as comparar de seguida com os exemplos contrários. Nos bons exemplos, todas as partes estão conformes à regra da linha em serpentina e o modo de o verificar é, segundo Hogarth, «envolvendo vários troços de arame muito perto e em torno das distintas partes do rosto fazendo com que as suas formas fiquem moldadas de modo que componham tantas linhas em serpentina como as que se vêem na figura 97.»⁷⁴ (fig. 130, 131 e 132). Este método, embora se cinja à forma dos diversos elementos, no que toca às grandes superfícies, permite sempre a escolha dos caminhos que os traços podem tomar. E isto torna-se mais evidente nos casos em que elementos, como o cabelo e a barba, permitem ao artista submeter as linhas naturalmente dispersas ao seu gosto ou seja, submetê-las a um variado jogo de linhas em serpentina, que no conjunto pareçam rodopiar como uma chama (fig. 131). Nas outras cabeças, Hogarth demonstra como gradualmente a redução de linhas onduladas ou a perda da ondulação a favor da recta, cria um efeito ridículo sem qualquer elegância (fig. 132 e 133). Quanto ao tema da segunda parte, começa por fazer uma reflexão em torno dos princípios fisiognomónicos, para advertir que certos traços fisionómicos podem ser adquiridos, embora a relação entre carácter e expressão nem sempre seja clara. Hogarth faz referência à obra de Le Brun sobre as paixões da alma e observa que os desenhos, nomeadamente gravuras, que o ilustram, apesar de serem cópias imperfeitas, permitem-lhe através das linhas, encontrar as diferenças entre as paixões. Como aqui não existe sombreado, é fácil compreender como as linhas estão adaptadas convenientemente aos traços característicos de cada paixão. Ou seja, como os antigos faziam, é necessário modificar as linhas de modo que a graça se torne mais legível, e quanto mais alto e sublime é a personagem maior é essa modificação⁷⁵. Portanto, quando num retrato queremos definir uma particular paixão, conformamos os traços às linhas e estas se necessário, são alteradas em relação ao original para ganharem mais nitidez, Beleza ou Graça. O mesmo equivale a dizer que quando a natureza não é generosa quanto a essa ‘linha de

Beleza', então temos que corrigir e emendar essa falta de generosidade. Não quer dizer que as obras da natureza careçam por completo da 'linha da Beleza', porque esta existe sempre, embora com maior ou menor nitidez. Pois, uma vez que pode estar misturada com as linhas simples ou regulares, quer sejam rectas ou curvas, a visibilidade dessa linha surge complicada. Mas também é precisamente dessa mistura que resulta a infinita variedade das formas humanas.

Quando o desenho possui, em vez das linhas em serpentina, apenas linhas simples, o rosto acaba sempre por sugerir um certo aspecto ridículo ou grotesco. Por exemplo, como Hogarth afirma, «as linhas que conformam um sorriso agradável nas comissuras dos lábios são delicadamente sinuosas, como na figura 108 (fig. 134), se bem que perdem a sua beleza durante o riso, como na figura 109 (fig. 135), pois, mais do que nenhuma outra, a expressão de um riso excessivo dá ao rosto uma aparência estúpida e desagradável, ao formar linhas simples regulares em torno da boca, como um parêntesis.»⁷⁶ Com este exemplo percebemos com precisão como a beleza ou a graça de um rosto pode depender da forma da linha de uma simples prega, mesmo que se trate de uma prega efémera.

A teoria de Hogarth não abandona as fontes basilares de toda a teoria académica do século XVII e XVIII, ou seja, a primazia dos antigos, o gosto e a necessidade da alterar a natureza. No entanto, é introduzida sem hesitação a ideia ou a possibilidade de poder fazer coincidir a causa da beleza a uma forma muito específica.

Os autores e os motivos apresentados para legitimar o ideal, são numerosos e não são menos as sugestões para conciliar o retrato com o ideal. São sugeridos processos de invenção ou de síntese a efectuar sempre a partir do natural e resolvidos, obviamente, no âmbito do desenho. Para além do caso emblemático de Hogarth, um outro exemplo encontra-se no *Discours Préliminaire sur le Beau Ideal*, de Lambert Ten Kate, publicado em 1728, que nos dá uma curiosa perspectiva da questão, não só pelo modo como está equacionada, como também pelas soluções apresentadas para ultrapassar o comum, o particular ou o trivial. O mesmo será dizer que para melhor entender a verdadeira diferença entre a beleza simples e a beleza ideal. Assim, segundo este autor o homem pode ser, através da pintura, considerado segundo três aspectos. Primeiro a pintura pode considerar o homem segundo o seu aspecto particular, e nesse sentido converge para o objectivo do retrato. Em segundo, o homem pode ser visto como tendo qualquer coisa de geral e simultaneamente de particular, como é o caso dos homens que pertencem a uma nação, como Ten Kate explica, «possuem entre eles uma

certa semelhança, que os faz diferenciar-se dos homens de outra nacionalidade.»⁷⁷ E por fim, o homem pode ser considerado em relação àquilo que tem de puramente geral, e que faz com que todo o ser humano se assemelhe entre si. Esta diferença, entre o retrato associado exclusivamente ao particular que se identifica por «uma simples e exacta imitação do modelo,⁷⁸» e o retrato que «sem se afastar da semelhança nem alterar o verdadeiro carácter que distingue uma pessoa de outra, consegue acrescentar qualquer qualidade de espírito, e dotar os retratos naturais de uma imitação ideal»⁷⁹, baseia-se portanto em duas concepções distintas de retrato. O retrato que se contenta com a ‘imitação simples’ e o retrato que procura atingir a ‘imitação ideal’. Este último consegue dar ao retratado, uma graça, uma constante gentileza ou elegância, uma certa majestade ou gravidade, uma natureza florescente, um ar de dignidade e de nobreza de espírito, sem deixar de captar certos aspectos particulares do modelo. Neste caso, o retrato é o fruto de adições engenhosas e ideais verdadeiramente responsáveis, para Ten Kate, pela imortalização dos mestres e pela eternização dos retratos. Para que o retrato possua estas qualidades é preciso, segundo a proposta do autor, manter o modelo a desenhar a uma certa distância de modo que os elementos mais superficiais e insignificantes deixem de se ver. Por conseguinte, o desenho baseia-se na forma geral da cabeça e na forma geral dos traços do rosto que distingue o retratado como indivíduo⁸⁰. Esta ideia pressupõe a sujeição da forma das pequenas partes à ovalidade geométrica da cabeça, da qual resulta um arredondar de tudo (fig. 136). Por outro lado, também se apoia num dos principais fundamentos de algumas teorias fisiognomónicas, para encontrar a fisionomia mais característica de cada pessoa, aquela que coincide com as partes fixas da cabeça, como Lavater apresenta na sua teoria⁸¹.

Apesar das pequenas diferenças que encontramos nas teorias deste período, podemos afirmar com grande certeza que convergem todas para uma solução idêntica. Como consequência, o desenho de retrato, procura recusar todo o detalhe considerado inútil, a exactidão exagerada, o demasiado acabado (*trop fini*) ou mesquinho, a favor de um efeito geral, do arredondar das formas, dos traços suavizados, do contorno particularmente cadenciado, de imperceptíveis inflexões de contorno, do inacabado e da facilidade de execução.

A procura do ideal não implica que o contacto com o modelo seja desnecessário. Pelo contrário, o desenho não pode prescindir do retrato tirado do natural ou do vivo sob o risco de se perder a semelhança. Como Watelet explica, o abandono do natural implica a perda da noção de correcção e do sentido de verdade. No primeiro caso, a perda de correcção, advém da alteração comprometedora das proporções que, como vimos no capítulo sobre a fisionomia, existem dentro de um frágil equilíbrio. E no segundo caso, a perda de verdade surge da falta de contacto com a dinâmica sempre renovadora dos traços, que se dá com o tempo da observação e que está sempre pronta a surpreender a imaginação mais fértil⁸². Por outro lado, não é na representação do modelo que se encontra o ideal pois, como dissemos, ele existe apenas no pensamento. Por conseguinte, como Lévesque explica, é preciso para formar uma ideia de beleza, partir da própria natureza viva. «Cada modelo que escolhemos terá sempre as suas deformações, mas a maior parte terá também as suas belezas. É à experiência adquirida pela inspecção reflectida de um grande número de modelos, que nós devemos a ideia de uma beleza...»⁸³. Assim, é com essa ideia que discernimos o que é belo do que é disforme e do que é comum, quando consideramos repetidamente as mesmas partes e os mesmos elementos do rosto seja qual for a fisionomia.

Estas teorias também demonstram a possibilidade do retrato poder, sem prejuízo em termos de reconhecimento, refazer ou melhorar o original para o tornar mais próximo da ideia de beleza, perfeição e graça. Deste modo, este pensamento introduz no retrato alguns dos objectivos mais nobres da arte, elevando não só o retrato enquanto género artístico, como a própria dignidade do artista enquanto retratista.

Para nós, a importância desta concepção de retrato, revela até onde o desenho, mesmo tirado do natural e mesmo com a preocupação de semelhança, se pode autonomizar em relação ao indivíduo ou modelo. Pois, podemos dizer que o retrato possibilita uma alteração que não põe em causa o reconhecimento, mas que em termos de semelhança se torna semelhante a uma ideia que é já do domínio da invenção e da subjectividade do artista. Se pensarmos num espectador do retrato que não conheça o retratado, o reconhecimento fica fora de questão, mas aceitamos facilmente que este não ponha em causa a sua semelhança. Nesse caso, o retrato pode tornar-se tanto mais semelhante quanto mais se aproximar da ideia de semelhança, ou seja um retrato é tanto mais parecido quanto mais parecido for com a ideia de retrato⁸⁴. Por conseguinte, o retrato distancia-se do retratado, na medida em que na sua ausência o substitui por uma nova presença à qual se tende a confundir⁸⁵.

Podemos então dizer que o retrato torna-se mais igual ao original, pois torna-se mais próximo da ausência que ele próprio cria, do que da ausência que o reconhecimento ainda procura, e que se afasta ainda mais quanto mais o tempo passa. E para que o retrato possa ganhar em si esta autonomia ou independência em relação ao original, como na pintura, os recursos do desenho são aqui determinantes para a identificação do registo gráfico enquanto retrato.

¹ Este pintor, conhecido também por *Il Genovesino*, trabalhou e viveu em Genes e Crémone pelo menos entre 1639 e 1651, onde ganhou um certo renome.

² «Padre, che nel formarmi havesti parte prendimi hort(a) riformato ancor dall'arte»

³ «Il y a des physionomies qu'on seroit tenté d'appeler *pétrifiées*. Elles sont isolées, n'intéressent personne, ne participent à rien, & se communiquent difficilement. Fermes & inébranlables, ces sortes de gens ne sont ni bons ni mauvais, ni sensés ni insensés ; on diroit qu'ils n'ont aucun tempérament. Mais les visages dont je parle sont infiniment plus rares dans la réalité que dans les ouvrages de l'Art : on les retrouve surtout dans les copies & dans les imitations faites d'après l'antique.» Lavater, Jean Gaspard, *Essai sur Physiognomonie, Destiné a Faire Connoître l'Homme & à le Faire Aimer*, vol. II, 1786, p. 114.

⁴ Cfr., Pommier, Édouard, *Théories du Portrait, De la Renaissance aux Lumières*, 1998, p. 16.

⁵ Os autores que neste período escreveram sobre arte são numerosos, no entanto, entre as teorias não se pode dizer que existam grandes diferenças, bem pelo contrário. Se confrontarmos as diversas teorias é mais fácil falar do novo ponto de vista que cada uma apresenta sobre a mesma causa, do que indicar as diferenças.

⁶ Nikolaus Pevsner, afirma em, *Academies of Art. Past and Present*, que não existem dúvidas sobre a tendência de elevar a posição social do artista durante o século XVII e XVIII nos meios académicos. Espanha é um bom exemplo de como uma dos processos usados consiste em conferir títulos de nobreza. p. 130.

⁷ Pevsner, Nikolaus, *op., cit.*, 1982, p. 108.

⁸ Cfr., Pommier, Édouard, *op., cit.* 1998, p. 146.

⁹ Cfr., Félibien, *Entretiens sur les Viés & sur les Ouvrages des Peintres*, 1725, vol. I, *Premier Entretien*, pp. 85-87.

¹⁰ Cfr., *Encyclopédie Méthodique*, 1791, artigo *Portrait*, de Lévesque, pp. 205-209.

¹¹ Pevsner, Nikolaus, *op., cit.*, 1982, p. 105.

¹² Jean-Joachim Winckelmann, (1717-1768), foi arqueólogo, historiador, filósofo e escritor. Das suas obras publicadas e inseridas no pensamento neoclássico, destacamos, *De la Capacité de Sentir le Beau dans les Ouvrages de l'Art* de 1769, e *A Histoire de l'Art chez les Anciens* de 1764, que foi traduzida para francês em 1798-1803.

¹³ Pevsner, Nikolaus, *op., cit.*, 1982, p. 106.

¹⁴ O termo 'gosto', do francês *goût*, do inglês *taste* é amplamente usado nos séculos XVII e XVIII e definido em qualquer enciclopédia e dicionário sobre arte. Em Portugal no *Dicionário de Escultura* de Joaquim Machado de Castro lê-se que «o bom Gosto nas Belas-Artes, escultura e pintura consiste na sábia imitação da bela natureza resumida; em que os sábios gregos foram admiráveis: e por isso as suas obras ainda hoje são os modelos preferíveis a tudo.» No *dicionário Technico e Historico* de Assis Rodrigues, o Gosto nas Belas-Artes está associado à «faculdade de apreciar e sentir as belezas ou os defeitos que se acham nas obras do entendimento humano, e por isso é um termo quase sinónimo de juízo ou discernimento.»

¹⁵ Encontramos inúmeros autores que estabelecem teorias sobre as belas-artes, onde o belo e a imitação são um problema de gosto que manifesta a liberdade do artista de escolha. Este debate abre caminho ao desenvolvimento da ideia de génio à qual se associa o artista. Como exemplo citamos Shaftesbury, Addison, David Hume e Kant.

¹⁶ Cfr., Hume, David, *Essays and Treatises on Several Subjects*, 1777, p. 259.

¹⁷ Charles Du Fresnoy escreveu o *De Arte Graphica* em latim para ultrapassar a barreira dos idiomas, tornando-o mais acessível e universal.

¹⁸ A referência à tradição platónica é neste aspecto muito evidente.

¹⁹ A tradução da obra *Da Arte Graphica* para francês é da autoria do seu amigo Roger de Piles. Os excertos que aqui transcrevemos são tirados da publicação em língua Portuguesa, de 1801, intitulada *A Arte da Pintura de C. A. Do Fresnoy*, cuja tradução foi feita a partir do francês por Jeronymo de Barros Ferreira, professor de desenho e pintura. Do Fresnoy, C. A., *op., cit.*, 1801, Preceito I, p. 7.

²⁰ *Idem.*

²¹ Deve-se então: «a maneira dos antigos, imitar o bello natural, segundo o pedirem o objecto, e a natureza da cousa: pelo que desveladamente se procurem as medalhas antigas, as estatuas, os vasos, os baixos-relevos, e tudo que der a conhecer os pensamentos. E invenções dos Gregos, por que estes nos dão grandes idéas, e nos habilitaõ para bellas produções.» Do Fresnoy, C. A., *op., cit.*, 1801, Preceito XX, pp. 19-20.

²² Neste Preceito, Du Fresnoy estende o conhecimento dos antigos aos chamados mestres do Renascimento italiano, nomeadamente a Rafael, Miguel Ângelo, Corregio e Ticiano quando diz que «quando o Juízo estiver fortificado, e maduro, será muito bom ver, e examinar hum depois do outro, e parte por parte, segundo o methodo, que temos assignado, e as regras que expedemos, as obras, que deraõ tanta reputação aos Mestres da primeira classe; como são os Romanos, os Venezianos, os Parmasanos, e os Bolonheses. Entre todos estes grandes homens, Rafael excedeo na invenção. » Do Fresnoy, C. A., *op., cit.*, 1801, Preceito LXX, p. 49.

²³ Do Fresnoy, *op., cit.*, 1801, Preceito VII, p. 13.

²⁴ Piles, Roger de, *Cours de Peinture par Principes*, 1766, p. 118.

²⁵ *Idem*, p. 136.

²⁶ *Idem*, p. 24.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem*, p. 25.

²⁹ Esta ideia está directamente inspirada na história sobre as filhas de Crotona e é identificada como ‘O Belo de Reunião’.

³⁰ Piles, Roger de, *op., cit.*, 1766, p. 25.

³¹ *Idem*, p. 28.

³² *Idem*, p. 204.

³³ Esta obra foi publicada em Roma, em 1672. A versão aqui usada é uma edição de 1728.

³⁴ Cfr. Bellori, Giovanni Pietro *Le Vite de Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, 1728, p. 8.

³⁵ Winckelmann, Joachim, *Histoire de l'Art chez les Anciens*, 1766, p. 245.

³⁶ Cfr., Winckelmann, Joachim, *op., cit.*, 1766, p. 246.

³⁷ *Idem*, p. 248.

³⁸ Winckelmann apresenta vários exemplos em torno da obliquidade dos elementos como defeitos da forma humana. Por exemplo, a obliquidade que pode afectar o olho também pode interferir negativamente na boca: «Si l'oeil est obliquement placé, alors il coupe une ligne parallele à la ligne horizontale, qu'on fuppose paffer par le centre de l'oeil. C'est la même raifon qui produit le mauvais effet d'une bouche tirée de travers : car fi de deux lignes l'une s'écarte de l'autre fans raifon...» Winckelman, Joachim, *op., cit.*, 1766, p. 249.

³⁹ A própria obra escrita de Anton Rafael Mengs, *Reflexions sur la Beauté et sur le Goût Dans la Peinture*, de 1762, centra-se em duas grandes abordagens da pintura, em que uma é dominada pelas questões teóricas e a outra por questões muito práticas, aliás como aparece ao longo dos seus escritos, pois sempre que precisa de dar exemplos não hesita em recorrer a casos concretos do processo pictórico. Assim, uma das abordagens centrais é constituída por um grande desenvolvimento da questão da Beleza e do Goût, enquanto que a outra é uma proposta comentada de *Leçons-Pratiques de Peinture*.

⁴⁰ Para explicar a sua ideia de perfeição e Beleza, ao contrário de Winckelmann, Mengs não recorre às esculturas clássicas para demonstrar os seus ideais, mas sim a um raciocínio baseado numa analogia prática entre a nossa ideia sensível de ponto visível com a do ponto matemático e invisível. Por exemplo, o ponto matemático é considerado como indivisível e invisível e consequentemente é, na verdade, incompreensível para nós. No entanto, necessitamos naturalmente de visualizar esse ponto, ou seja de ter uma ideia sensível dele, e para isso atribuímos-lhe a forma de uma pequena mancha que supomos ser simultaneamente indivisível e visível. A perfeição é como o ponto matemático que não é visível nem indivisível, mas que compreende em si todas as propriedades essenciais e todos os atributos louváveis que não se podem encontrar na matéria por si própria pois esta é sempre imperfeita. Cfr., Mengs, Anton Rafael, *op., cit.*, 1786, p. 82

⁴¹ É clara a referência que Anton Rafael Mengs faz aqui à teoria da reminiscência de Platão exposta em *Fedro*.

⁴² Cfr., Mengs, Anton Rafael, *op., cit.*, 1786, p. 83

⁴³ *Idem*, p. 84.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ *Idem*, p. 85

⁴⁶ A clareza das ideias de Anton Rafael Mengs nem sempre é constante. No entanto, é interessante este seu olhar para aquelas coisas que nos passam despercebidas mas que podem, ao olhar do pintor, ganhar novas significações. A justificação filosófica de Mengs está em que, « toute la nature a été créée pour nous émouvoir, & que pour cela il doit y avoir des parties actives, & d'autres purement passives, il est nécessaire aussi qu'il y ait différents degrés de perfection ; car la partie passive doit nécessairement être moins parfaite que la partie active. Ces parties imparfaites ne doivent pas pour cela être moins estimées, lorsqu'elles concourent à la même cause ; » Mengs, Anton Rafael, *op., cit.*, 1786, p. 85

⁴⁷ *Idem*, p. 86.

⁴⁸ *Idem*, p. 88.

⁴⁹ *Idem*, p. 90.

⁵⁰ *Idem*, p. 91.

⁵¹ O tradutor da presente obra de Anton Rafael Mengs, chama a atenção do leitor para a influência que transparece nestas ideias da doutrina de Platão e da de Leibniz, que Winckelmann lhe teria passado a propósito da metafísica da arte. Mengs, Anton Rafael, *op., cit.*, 1786, p. 90.

⁵² *Idem*, p. 92.

⁵³ Anton Rafael Mengs refere-se assim a um somatório de factores oriundos da vida emocional, física e social. Para além destes factores, que são sumariamente entendidos como acidentes, Mengs considera também as diferenças existentes nas raças que dependem das características dos respectivos locais do mundo dos quais são oriundas, e por isso estão sujeitas a paixões diferentes, que acabam por ser responsáveis pelos traços particulares. Mas a explicação mais interessante para a existência de acidentes no homem reside na interferência das mães quando afirma que: « leurs passions & leurs fantaisies dérangent ou altèrent leur fanté; ce qui influe sur l'enfant, qui par conséquent n'a pas toujours la force d'accomplir librement la conformation de ses membres. » p. 90. Se não existissem todos estes acidentes, a alma seria livre de intervir no desenvolvimento do homem, garantindo assim a sua perfeição. Mengs, Anton Rafael, *op., cit.*, 1786, pp. 92 e 93.

⁵⁴ *Idem*, p. 93.

⁵⁵ *Idem*, p. 96.

⁵⁶ Mengs caracteriza e compara os diversos tipos de gosto, tais como o bom Gosto, o grande Gosto, o Gosto medíocre e o Gosto mesquinho o mau Gosto e o sublime. Cfr., Mengs, Anton Rafael, *op., cit.*, 1786, pp. 100.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ *Idem*, p. 101.

⁵⁹ Cfr., p. 101.

⁶⁰ *Idem*, p. 104.

⁶¹ *Idem*, pp. 87-88.

⁶² Como Petrarca, Lodovico Dolce acrescenta *é quel non so ché*. Esta expressão forma parte do discurso estético do século XVII, tipificando-se em latim, *nescio quid* e em francês, *je ne sais quoi*. A utilização desta frase estende-se também à própria filosofia, como acontece com Leibniz. William Hogarth associa esta expressão às tentativas de definir beleza: « All the English writers on this subject have echo'd these phrases; hence *Je ne fais quoi*, is become a fashionable phrase for grace. » Hogarth, William, *The Analyse of Beauty, Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste*, 1753, p. vii.

⁶³ Num dos textos do catálogo da exposição sobre Van Dyck, realizada na National Gallery of Washington, em 1990 e 1991, encontramos um estudo sobre a 'graça' na arte deste pintor e onde o autor integra o espírito de William Hogarth na corrente empirista oriunda de John Locke. Cfr., Muller, Jeffrey, *The Quality of Grace in the Art of Anthony Van Dyck*, in AAVV, *Van Dycks Paintings*, 1991, p. 28.

⁶⁴ Cfr., Bayer, Raymond, *História da Estética*, 1979, p. 257.

⁶⁵ « Dicesi adunque che Michelangelo diede una volta questo avvertimento a Marco da Siena pittore suo discepolo, che dovesse sempre fare la figura piramidale, serpentinata, e moltiplicata per una, due, e tre. Ed in questo precetto parmi che consista tutto il segreto della pittura, imperocchè la maggior grazia, e leggiadria che possa avere una figura è, che mostri di muoversi, il che chiamano i pittori *fúria della figura*. E per rapprentare questo moto, non vi è forma pie accomodata, che dicono Aristotile, e tutti i filosofi, è elemento pie attivo di tutti, e la forma della sua fiamma è pie atta al moto di tutte, perchè há il cono, e la punta acuta, com la quale par che voglia romper l'aria, ed ascendere alla sfera. Sicchè quando la figura

avrà questa forma, sara bellissima.» Lomazzo, Gio. Paolo, *Trattato dell'Arte de la Pittura*, 1584, pp. 22-23.

⁶⁶ No capítulo IX, *Of Composition with the Waving-Line*, Hogarth faz notar que: «Though all forts of waving-lines are ornamental, when properly applied; yet, frictly fpeaking, there is but one precife line, properly to be called the line of beauty,...» Hogarth, William, *op., cit.*, 1753, p. 49.

⁶⁷ *Idem*, pp. vi-vii. Na versão de Jeronymo de Barros Ferreira, no Preceito VII, *Da Attitude*, encontramos a seguinte alusão à figura em serpentina: «Os membros devem ser contornados em ondas á maneira da chama, ou das voltas coleadas da serpente, estes contornos sejaõ fluidos, grandes, e quasi inperceptiveis ao tacto, como senaõ tivessem eminências, ou cavidades.» *A Arte da Pintura de C. A. do Fresnoy*, 1801, p. 13.

⁶⁸ De Lambert Hermanson Ten Kate, o *Discurso Preliminar sobre o Belo Ideal*, aparece na tradução francesa do *Traité de la Peinture et de la Sculpture* de Jonathan Richardson de 1728.

⁶⁹ Hogarth, William, *op. cit.* 1753, p. xv.

⁷⁰ *Idem*, p. xiv.

⁷¹ *Idem*, p. 54.

⁷² A associação da torção do corpo à graça está presente talvez num dos últimos tratados sobre pintura publicados. De facto, na extensa obra de Camile Bellanger que data dos princípios do século XX, *L'Art du Peintre, Traité Pratique de Dessin et de Peinture*, no capítulo dedicado ao retrato, o autor explica que : «La tournure est ce je ne sais quoi qui donne à une figure plus de distinction et d'élégance, plus de noblesse et de dignité, plus de séduction et plus de poésie». Quando a cabeça apresenta uma direcção inversa ou diferente da do tronco suscita, sobretudo na figura feminina, uma espécie de ternura. Esta diligência da atitude confere ao conjunto uma forte sinuosidade que nos remete, de certo modo, para a ideia da linha em serpentina. *Cfr.*, Bellanger, Camille, *op., cit.*, vol. III, [1900?], pp.16-18.

⁷³ *Cfr.*, Hogarth, William, *op. cit.* 1753, pp. 55-59.

⁷⁴ *Idem*, p. 124.

⁷⁵ «The ancients in their loweft characters have fhewn as much judgment, and as great a degree of tafte in the management and twifting of the lines of them, as in their ftatues of a fublimer kind; in the former varying only from the precife line of grace in fome parts where the character or action required it.» Hogarth, William, *op., cit.*, 1753, p. 128.

⁷⁶ *Idem*, p. 130.

⁷⁷ Kate, Ten, *Discours Préliminaire sur le Beau Idéal*, pp. x-xiii in Richardson, Jonathan, *Traité de la Peinture et de la Sculpture*, 1728.

⁷⁸ *Idem*, p. xiv.

⁷⁹ *Idem*, p. XV.

⁸⁰ Ten Kate, afirma que « Pour aquérir ces qualités favorables, je ferois d'avis, qu'on mît le Modèle qu'on veut tirer à quelque diftance de foi ; c'eft-à-dire, affez loin pour perdre de vue les petites rides & d'autres minuties femblables, de forte qu'on ne pût voir que le Général du visage : je voudrois cependent, qu'on en fût affez près, pour pouvoir diftinguer tout ce qui fait reconnoître la perfonne d'un peu loin. » Richardson, Jonathan, *op., cit.*, 1728, vol. III, p. xvi.

⁸¹ *Cfr.*, *supra*, Segunda Parte, Capítulo I.

⁸² *Cfr.*, *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, 1792, artigo sobre o *Idéal*, de Watelet, p. 86.

⁸³ *Idem*, artigo sobre o *Idéal*, de Lévesque, p. 87.

⁸⁴ *Cfr.*, Nancy, Jean-Luc, *Le Regard du Portrait*, 2000, p. 50.

⁸⁵ *Cf.*, *Idem*, p. 56.

Capítulo V

Desenho e Retrato ou a Re-naturalização da Cabeça Humana

De todas as partes do corpo é na cabeça que a natureza orgânica e humana é mais evidente. O desenho, pelas suas características estruturais, parece acentuar essa naturalidade. Neste sentido, acreditamos que um desenho de retrato re-naturaliza o rosto, a cabeça e o próprio indivíduo. É um modo de celebrar, próprio do desenho, a ideia de reformar, restaurar, refazer, e corrigir que encontramos emblematicamente no *Retrato do Menino Sigismondo*¹. Esta celebração é em parte possível, pelas circunstâncias em que o desenho de retrato se dá, pelas características dos meios envolvidos e pela linguagem do próprio desenho.

Assim, o desenho de retrato socorre-se de métodos expeditos ou rápidos para responder ao imperativo de espontaneidade que o retratar implica, onde a necessidade de captar a estrutura da forma naquilo que ela tem de essencial, ocupa o principal objectivo. Podemos dizer que procura o essencial, o que não muda, o que sustenta ou o que se conserva, apesar de tudo parecer fugir devido às constantes mudanças superficiais mas efémeras. Neste sentido, podemos dizer que o desenho feito frente ao retratado naturaliza, na medida em que tenta ir de encontro à sua essência original. Esta dimensão que acreditamos distinguir um retrato, e em particular o desenho retrato, não está directamente relacionada com um horizonte teórico ou estético-filosófico. O próprio desenho, enquanto retrato como processo e linguagem permite, de um modo mais ou menos controlado ou consciente, atribuir, oferecer, adicionar, fornecer, outras ou diferentes características ao retratado, que uma imagem qualquer, como por exemplo a produzida pela representação pictórica, não permite. Para além dessas características tornarem mais perceptíveis ou dúbias certos aspectos, como as proporções, os limites dos contornos, a natureza geométrica das formas, introduzem também diferenças que escapam ao domínio da palavra e que possuem o seu âmago sem dúvida na natureza da expressão gráfica característica de cada artista.

Existe assim neste processo de retratar do natural, uma dimensão que confere ao desenho um particular poder que o coloca à parte de outras manifestações artísticas. Para percebermos o seu alcance temos que analisar ou perspectivar todo o processo que, enquanto experiência, pode envolver este desenhar. O alcance da dimensão ou do poder que distingue em si um desenho de retrato tirado do natural emerge do hiato entre duas

vertentes. A primeira, que passa pelo entendimento do rosto através de um desenho que visualizamos mentalmente para entender o que vemos ou o que deveríamos ver. A segunda advém da concretização gráfica desse entendimento, desde a cor do lápis, a dureza do traço, a intensidade dos contrastes de valores, até à natureza da imagem final, passando pela expressão da facilidade e da prontidão do manobramento² de um lápis ou pincel. Os diversos elementos do desenho, como por exemplo os traços, as manchas, os tons, as texturas, e as cores dos próprios meios utilizados, ao construírem a imagem transferem, desde a sua escolha até ao seu tratamento gráfico, qualquer coisa das suas características para o próprio retratado, o que certamente influencia todos os aspectos que constituem o retrato desde o ar, a atitude, o carácter, a fisionomia, a harmonia, a vivacidade, a graça, até àquele ‘não sei quê’ que não se explica. Então entendemos que, de certa forma, um retrato pode alterar um rosto, na medida em que altera o nosso entendimento dele. Depois do que é transferido, olhar novamente o rosto do retratado não deixará indiferente a nossa imaginação. Lembremos neste sentido, George Steiner quando escreve que «não é fantasia dizer que os ciprestes estão em chama desde Van Gogh»³. Também acreditamos que podemos, com o mesmo sentido, dizer que olhar um rosto, depois de vermos o seu retrato desenhado, recebe um outro sentido, tal como acontece quando se olha um cipreste depois de vermos os ciprestes de Van Gogh.

Quanto à primeira vertente, já vimos os seus aspectos mais determinantes como a geometria da cabeça, a fisionomia e sobretudo aqueles que canalizam o olhar para a idealização. Quanto à segunda vertente, vamos agora descrever aquilo que está na base da própria imagem, desde os elementos do desenho, até à sua concretização gráfica que, independentemente da idealização, são responsáveis por um outro nível de reformação não só do rosto, como da presença do retratado. Abordamos assim o próprio desenho para estabelecer aquilo que distingue *a priori* um retrato desenhado, e que simultaneamente é a causa de uma propriedade que acreditamos ser uma qualidade constitutiva do desenho. Certamente que em alguns casos o sentido pode ser muito trivial, mas mesmo assim nem sempre as palavras conseguem descrever aquilo que o rosto desenhado apresenta. Por outro lado, é justamente essa impossibilidade que destaca e eleva o retrato.

Vamos então tentar encontrar alguns sentidos que advêm dos processos básicos do desenho, sem querer esgotar neles todas as possibilidades. A inesgotável diversidade de respostas gráficas e de articulação de processos que cada artista pode desenvolver, torna impossível qualquer abordagem menos generalista.

- da simplicidade ao essencial do desenho

O desenho, assim como o retrato, desde as suas origens é associado a uma certa espontaneidade e a frugais recursos. A origem do retrato perde-se na memória dos tempos e dessa antiguidade advém uma profundidade primordial⁴. É então uma fábula, a da filha de Butades⁵, que explica como o retrato nasceu do amor ou da amizade por alguém que para suportar a sua ausência traçou simplesmente uma linha à volta da sombra do seu perfil⁶ projectada numa parede, ficando assim com o seu desenho⁷ (fig. 137). O próprio nascimento ou invenção da pintura é muitas vezes associado a um simples delinear da sombra projectada no chão do próprio artista com um simples pau, como se vê na gravura de Joachim von Sandrart (fig. 138). É com um simples pau carbonizado que o desenhador diminui o que o separa da obra. E por isso, de todas as manifestações artísticas que se dedicam ao retrato, é só no desenho que encontramos uma surpreendente simplicidade de meios que o remete para um estado original, primário e de algum modo natural⁸. As outras artes, talvez mais próximas do civilizado, porque dependentes de um mundo técnico, como é exemplo a pintura a óleo, não se tornam tão propícias a esta naturalidade que o desenho envolve. Neste sentido, vamos ao encontro das palavras de Gaston Bachelard em *L'Eau et les Rêves*, que comparam a imagem reflectida na água com a do espelho de vidro⁹. A primeira permite-nos quebrar a rigidez da segunda, pois mexemos e fundimo-nos nela. O desenho encontra a sua densidade poética na possibilidade de se inserir profundamente no natural. É pela matéria com que ele se materializa, e não pelo objecto com que este se dá a ver, que podemos sonhar profundamente. Bachelard explica que, para transmitir a sua experiência poética completa, o artista que começa pelo espelho deve chegar à água da fonte. Se os espelhos de vidro de um quarto dão uma imagem demasiado estável, já o espelho de água de uma fonte oferece um reflexo um tanto vago ou pálido que parece reclamar uma idealização. Por isso este reflexo, como explica Bachelard a propósito do narcisismo, é o duplo de uma forma à qual se associa uma ideia de beleza mas que possui qualquer coisa de incompleto, que não está concluído e que é preciso concluir.¹⁰ Assim, este reflexo que dilui a imagem, suscita uma imaginação mais aberta que nos permite comparar a fria imagem do espelho à da água viva e natural. Seguindo o paralelo acreditamos que a imagem criada pelo desenho, devido às características dos seus meios, como a particular textura do pau de carvão ou a fluidez imaterial da aguada,

re-naturalizam de certo modo todo o retrato. Por outras palavras, perante a distância e a exterioridade que a fisionomia impõe, o desenho parece tornar o rosto mais vivo e natural, pois acaba por quebrar a uniformidade e mergulha na sua densidade. Esta dimensão que se situa entre o devaneio e o próprio desenho, torna não só o retrato mais poético, como os limites do rosto e da presença menos rígidos.

Então, o que acontece no desenho acaba por reflectir o que é desejável na sessão de retrato. De facto, a presença e a proximidade física do retratado que o retrato, e em especial o desenho requerem, propiciam um ambiente partilhado que em nada pode ser frio e simples, como aconteceria se o modelo fosse de outra natureza.

No cruzamento desta vertente humana e natural quase primária onde se situa o desenho de retrato, encontramos ainda uma qualidade que habitualmente é atribuída ao desenho. Falamos de uma dimensão ou função essencial que lhe é constitutiva. Para além do desenho ser considerado o pai de todas as artes e de se falar da pintura e escultura como as artes do desenho¹¹, o desenho é na verdade associado, como Kant defende no § 14 da *Crítica da Faculdade do Juízo* a propósito da sua diferença com a pintura, ao essencial e ao que apraz pela forma, uma vez que a cor apenas segue o esboço para se dirigir ao atractivo. Independentemente de ser um esquisso, um estudo para uma futura pintura ou um desenho com um fim em si mesmo, o desenho de retrato, enquanto exercício de desenho de observação, coloca-nos em confronto com aquilo que sustenta a forma que não é variável e que se organiza em torno da sua existência tridimensional. No caso do retrato falamos de um conhecimento gerado por uma confluência de ordem geométrica e proporcional, que intuitivamente subjugamos aos domínios da fisionomia em geral. Por exemplo, os primeiros traços de um retrato podem procurar, como vimos, uma oval na qual se lançam outros traçados semi-geométricos para acolher os diversos elementos do rosto¹².

A essencialidade de que falamos deve-se às condições em que se processa todo o desenho de retrato tirado do natural, onde é sempre possível encontrar pelo reconhecimento tridimensional as características de cada cabeça. Comprovamos pela observação, como os planos que delimitam uma altura proporcional qualquer coincidem com os elementos do rosto. Estes planos são definidos pelos pontos notáveis que podem desaparecer com determinado ponto de vista. Mas basta um ligeiro deslocamento para nos assegurarmos da sua posição. Se falarmos de um retrato a três quartos podemos, por exemplo, prever como o plano que passa pelos cantos exteriores dos olhos deixa de ser

visível no canto exterior do olho mais afastado, porém podemos, na continuação do desenho das pálpebras que envolve o globo ocular e com uma breve deslocação do nosso ponto de vista, confirmar a sua altura e consequente colocação dos olhos (fig. 139). A consciência que temos neste sentido da forma do rosto como de um objecto qualquer, não depende de encontrar uma linha de contorno, sempre variável e quase intangível, nem atenta à cor ou ao jogo de luz e sombra sempre superficial e fugitivo. Ela cresce da presença que a cabeça nos faz sentir ao pairar no espaço que a cerca e onde simplesmente se dá a ver na sua essencialidade.

No desenho de observação tudo é presente e tudo ganha sentido na breve mas vertical exposição do rosto, por isso apenas há tempo de encontrar aquilo que é verdadeiramente essencial. Nos escritos sobre arte de Avigdor Arikha, reunidos com o título *Peinture et Regard* e publicados em 1991, encontramos uma lúcida interpretação do que é o desenho do natural. Referido pelo autor como desenho de observação, é um recurso artístico que ao ser «executado num alto grau de concentração visual, permite restituir a aparência de um modelo vivo através da disposição mínima de um traço ou de um toque.»¹³ Nesse momento o tempo contrai-se em instantes e os meios do desenho são reduzidos às virtualidades do traço. Por isso o desenho de observação dá-se no instante ou no imediato e exige uma «sensação intensa, acuidade, velocidade e execução instantânea. E não admite modificações posteriores que se possam notar infalivelmente.»¹⁴ Quando se trata de um retrato tudo isto se torna mais evidente, pois o desenho reúne-nos com uma realidade que só se dá a ver na sua exterioridade e num momento que se vai expondo em instantes contínuos. O que implica forçosamente uma acuidade pronta e intensa para que, num olhar sagaz, se trace rapidamente aquilo que não admite reformulações posteriores. O retrato assim desenhado do natural, não pode ser alterado naquilo que é essencial ou estruturante quando o retratado deixa de estar frente ao artista, correndo o risco do desenho perder toda a sua verdade e vivacidade. Quando isso acontece, o retrato produzido é já o resultado de um desenho de memória ou de um desenho de imaginação, onde a idealização se faz sentir forçadamente.

- da facilidade ao inacabado

A essencialidade do desenho aliada à rapidez que o desenho de retrato exige, revela-se no recurso a um determinado registo executado com uma certa facilidade. De facto, no desenho de retrato feito do natural, e porque se trata de um ser vivo, o tempo

disponível exige uma rápida execução¹⁵. Esta rapidez demonstra simultaneamente uma acuidade e exactidão na capacidade de observação, de entendimento e consequente domínio da concretização gráfica. Leonardo Da Vinci, num dos seus escritos, refere a importância de se executar com prontidão ou rapidez os primeiros traços de um desenho de observação¹⁶. Neste sentido, associamos ao desenho palavras como o gesto, liberdade ou facilidade que, embora possam aparentemente afastar a representação dos limites da exactidão mais convencionais, significam qualidade de execução.¹⁷ Por conseguinte, se do desenho em geral são usadas as expressões do tipo, ‘uma grande liberdade de mão’ ou ‘desenhar livremente’, quando empregues no âmbito do retrato ganham um outro sentido que se aproxima ou coincide precisamente com a ideia de vivacidade e de ânimo com que o retrato se defronta. Assim, a vivacidade pode ser associada à facilidade que o desenho demonstra e ao movimento que pode sugerir.

Os traços ou as manchas do desenho, expõem uma certa velocidade de execução ao refazerem permanentemente o movimento da mão ou dos olhos do desenhador, como se de um eco surdo de tratasse. Por conseguinte, ao olharmos um retrato pelos movimentos dos traços acompanhamos o trajecto que os olhos do desenhador fizeram sobre o rosto do retratado. Mesmo que não se deva a uma ideia de movimento explícita, os traços ou as *hachures* de que o dintorno é constituído, para além de ajudarem a modelar, indicam o caminho ou as superfícies pelo qual o nosso espírito passeia através do olhar sobre o rosto retratado. A forma é conhecida segundo o grau consentido ou conseguido pelo desenhador, pois nem sempre o traçado é submetido exclusivamente a esse fim (fig. 140). O termo *hachure* muito usado principalmente nos séculos XVII e XVIII embora seja de difícil tradução, aplica-se sobretudo à gravura, ao desenho e até à pintura¹⁸. Numa tradução portuguesa de *Os Princípios do Desenho* de Gérard de Lairesse, dirigida sobretudo aos gravadores do Arco do Cego, este termo é compreensivelmente traduzido por entalhe¹⁹. (fig. 141 e 142). Num sentido mais geral ele aplica-se ao tracejado de um desenho ou ao sombreado feito a partir de um conjunto de traços ou linhas²⁰. Pelo que nos interessa estas linhas, chamamos assim só porque tendem para uma certa geometria²¹, independentemente do meio com que são feitas, permitem conhecer a superfície naquilo que ela tem de côncavo ou de convexo e permitem também perceber o volume da forma, não só pelo sombreado como pela própria direcção ou inclinação do traçado. Então, «...servimo-nos de linhas direitas, curvas ou ondulantes; por vezes combinamo-las em conjunto cruzando-as em forma de losango ou de quadrado segundo o objecto que queremos representar.»²² Este

cruzamento é referido como *contre-hacher*²³ e a forma de losango ou de quadrado indica o ângulo que as duas direcções fazem entre si, ou seja um ângulo grave ou recto. Estas linhas quer sejam paralelas ou cruzadas, definem planos ou superfícies que se ajustam à topografia das diversas partes da cabeça. «O sentido que é conveniente dispor os traços não é arbitrário; é a forma, o movimento, a dureza, a moleza da coisa que representamos, como também a perspectiva que indicam o sentido que devem seguir as *hachures* e se estas se devem combinar em losango ou em quadrado.»²⁴ A referência ao movimento é um reconhecimento da existência desse sentido no desenho e da necessidade ou possibilidade de o sugerir através da natureza do traçado. A importância deste processo para o retrato aumenta quando percebemos o tipo de superfície que ele pode caracterizar. «Se o objecto é redondo, as *hachures* devem ser circulares; se ele é unido, elas devem ser planas, se ele é irregular, elas devem participar dessas irregularidades. [...] Enfim, para conseguir um resultado conveniente, seja na gravura, seja no desenho, a grande arte está em as variar, de maneira que contudo indiquem sempre a inflexão ou a forma geral dos diferentes objectos...»²⁵. Encontramos nesta referência à inflexão a grande vantagem para o retrato que todo este processo manifesta. Sendo a superfície do rosto plena de inflexões, sempre difíceis de determinar ou de definir, este traçado que acompanha a sua ondulação ou rigidez consegue atingir um grau de informação com uma precisão ou expressão sem paralelo, quer no desenho como na pintura. Assim, seja este processo usado isoladamente ou em conjugação com outros, as diversas características formais da cabeça são no essencial captadas e até acentuadas para que a incerteza não se instale. Este acompanhar da forma pelo traço é propício no desenho à vista, pois é um meio que permite com rapidez o registo da forma observada, assim podemos perceber como se ajusta às condições que o desenho de uma cabeça humana envolve.

Queremos dizer que a informação que o artista dispõe ao nosso olhar na obra depende da escolha da natureza do desenho, mas também de uma capacidade que só se atinge pela prática de a expor²⁶. O toque de mão, a boa mão, é um modo que distingue qualitativamente o autor. O ‘*maniment*’ que podemos traduzir por maneio ou maneamento é, como a *hachure*, outro termo que ficou esquecido talvez por ter sido, embora algo indevidamente, substituído por ‘gesto’ ou por ‘mão’, termos com que distinguimos a mão do desenhador enquanto marca ou assinatura gráfica. De facto, o maneio aproxima-se muito da ideia de gesto, que não deixa de estar contaminada pelos propósitos do gestualismo, que nos nossos dias atribuímos a uma certa desenvoltura

psicofisiológica²⁷. Tal domínio é sinal de liberdade mas simultaneamente é também sinónimo de rápida e correcta compreensão do observado. Aliado às *hachures* pode, para além de proporcionar informação extra sobre a natureza da forma, conferir uma espécie de cadenciado ao conjunto. Este cadenciado²⁸ ou ritmo, também existe na sinuosidade que quebra uma certa rigidez comum a muitos desenhos, como explica William Hogarth detalhadamente na sua obra *The Analyse of Beauté*, e que logra conferir beleza e graça ao conjunto²⁹. Por outras palavras, como defendem quase todos os teóricos do século XVIII, permite retirar aquele ar frio e duro, tão desprovido de vida e tão inimigo do retrato.

O Traité de la Peinture, de Jonathan Richardson dedica no seu primeiro volume, *Un Essai sur la Théorie de la Peinture* uma secção inteira ao *Maniment*, desde a definição do termo até aos exemplos da sua aplicação ao retrato. Assim, em relação ao desenho o autor entende este termo como «a maneira de se servir da pena, do pincel ou do lápis num desenho»³⁰. A natureza deste maneio não é definida por parâmetros rígidos, «uma vez que todas as diferentes maneiras de trabalhar com o pincel [ou com o lápis] tanto podem ser boas como más.»³¹ Ou seja, não é porque a mão é ligeira e hábil, ou pesada e lenta, unida ou rude, que o desenho resulta mal ou bem executado. Ao artista cabe escolher como usar o maneamento de acordo com a natureza do modelo e das suas partes, de modo que possa exprimir as ideias relevantes ou oriundas de pressupostos, como por exemplo a ideia de beleza, perfeição ou de graça (fig. 143). O termo *maniment* deve ser considerado ‘abstractamente’³² e em relação ao que é conveniente para a obra, seja ela uma pintura ou um desenho. O tamanho do desenho pode elucidar-nos um pouco sobre esta conveniência. Um desenho pequeno, que não pode ser visto a uma certa distância, clama por um toque mais compacto, unido ou acabado. No caso oposto, um desenho grande que já resiste a ser visto de longe, o toque pode ser mais rude e arrojado. Neste caso, a maneira com que os traços ou as manchas são dispostos sugerem, segundo o autor, mais força à obra. Um desenho cuja execução não permita um grande prolongamento de tempo parece poder preservar um maneamento mais favorável que lhe confere certas qualidades. Há «...um certo espírito e uma certa beleza, num Maneamento pronto, [rápido ou expedito] subtil e accidental, do lápis, da pena, do pincel, da brocha, tanto no Desenho como na Pintura, que é impossível conservar em querendo acabar mais as coisas.»³³ Neste sentido Richardson está a reconhecer uma qualidade que é propícia ao desenho do natural, e em particular ao retrato³⁴. Esta qualidade revela uma concepção que assenta na ideia de frescura que

tende, de algum modo, a ser incompatível com o retoque e sobretudo com as tentativas de aperfeiçoamento do desenho, seja qual for a sua natureza, sem o modelo presente. Pois o maneiio só emerge da observação tridimensional do modelo que dá sentido à orientação do movimento do lápis ou o do pincel em determinadas direcções. Mas como este movimento se pode repetir de um modo demasiado mecânico, é preciso uma certa precaução, como Richardson escreve, para que não se «...façam linhas longas e de igual grossura, tanto para as pálpebras, como para a boca,»³⁵ pois esta repetição produz uma certa dureza nos traços fisionómicos. Para além da questão desta concordância, é da natureza do tratamento que damos à definição da forma, que brota aquela qualidade pela qual qualquer retrato aspira, isto é, a Graça e a Grandeza. Como Richardson escreve torna-se fundamental «que os Contornos sejam grandes, *carrés* e que sejam fortemente pronunciados para dar Grandeza à Obra; e que sejam delicados, ondeados finamente, e bem contrastados para dar a Graça.»³⁶

Acreditamos que o traçado produzido pelos diversos contornos e em particular pelas *hachures*, acaba por acentuar determinadas características formais de um modo que é exclusivo do desenho. O traçado que acompanha as superfícies do rosto dá ao desenho um sentido que no próprio retratado não é visível ao olhar comum. Este sentido, porque acentua, é também um modo do desenho alterar qualquer coisa no rosto sem que a semelhança seja perdida. De facto, este tracejado que define a forma passa por cima das características mais superficiais do rosto, como a textura ou outros pormenores da pele. O grau de descrição, a ideia geral, o inacabado que convida o observador a reconstruir, ganha assim outro sentido. Se a frescura de um traçado mais livre é considerada e desejável, então os limites do acabamento, quer este seja parcial ou total, podem ser interrogados. O detalhe inútil pode ser evitado e o aspecto geral procurado, como Reynolds defende, para que se atinja a ideia geral das coisas, pois esta é a mais verdadeira (fig. 144 e 145). Assim, a consciência do demasiado acabado, ou excesso de acabamento, expressa no termo *léché*³⁷, invade também o retrato e é determinante para o desenho, quer seja um croqui, um esquisso, ou um desenho definitivo ou terminado³⁸.

- o traço e a mancha na naturalidade do retrato

O maneamento, a liberdade, a facilidade e a frescura são as principais predicações que se encontram tanto num esquisso como num retrato acabado. Por um lado, transportam vencida a dificuldade que uma sessão de retrato apresenta, por outro, o seu poder expressivo e o movimento que sugerem, aproximam-se de certo modo da ideia de vivacidade que o retrato convoca. Contudo, a repetição ou a dureza, entre outras opções, podem apresentar-se como alternativas de registo que em detrimento do pormenor fisionómico procuram novos sentidos expressivos. Mesmo que a vivacidade do retrato possa ficar comprometida por um desenho demasiado rígido, frio³⁹ ou *découpé*⁴⁰, e o limite do reconhecimento seja levado ao extremo, o retratado não deixa de ser diametralmente reformado pela nova imagem que o retrato faz nascer. Nestes casos, mesmo quando os rostos não parecem manifestar nenhuma reacção interior e se afastam daquela característica que os torna humanos, não significa que se tornem imediatamente irreconhecíveis. No entanto, se a perda fisionómica ultrapassar certos limites e os aspectos caracterizadores do carácter individual ficarem perdidos, então o desenho perde o seu vínculo ao retrato.

Para além dos traços serem contornos ou dintornos, organizados ou não em *hachures*, a rigidez que podem provocar leva por vezes a outras soluções gráficas. Assim, a reacção mais imediata apresenta-se na mancha que um tracejado mais elaborado pode produzir. Numa solução mais complexa associa-se o traço a uma mancha que tanto pode ser construída com um meio seco como líquido. Apesar da dosagem desta combinação ser infinita e impossível de sistematizar, sabemos contudo que o desenho pode ser realizado através do traço, da mancha ou de ambos. Para evitar a rigidez e o recorte demasiado frio e seco do traço, a mancha permite esbater os limites, não só das formas em si, como das sombras próprias e projectadas. No extremo mais elaborado desta solução encontramos o recurso ao *sfumato*⁴¹, processo desenvolvido por Leonardo Da Vinci. De facto, para representar o mundo visível, como Leonardo não se cansa de aconselhar nos seus escritos, deve-se substituir a rigidez da *circonscripção* pelo *sfumato*. A natureza da sombra é profundamente estudada por Leonardo uma vez que a forma é evidenciada ou ganha relevo pela luz. Para que se consiga uma representação natural deve-se olhar com atenção o modo como as sombras aparecem e desaparecem como se fossem uma espécie de fumo⁴². De facto, este processo permite esbater os contornos ou os traços de modo a haver uma certa incerteza sobre os seus limites. A

suavidade dos contornos ajuda a exprimir a volumetria apreendida na tridimensionalidade, ou seja com toda a naturalidade que acompanha o modelo. Deste modo o esbatimento pode evitar o detalhe, dar uma ideia geral e esconder a indecisão⁴³. Assim, o recurso ao esbatido ajuda a representar o rosto e a cabeça com a naturalidade que falta ao desenho demasiado recortado.

- dos meios do desenho ao espaço do retrato

Independentemente de haver uma intenção consciente de idealização podemos encontrar em vários retratos ou figuras imaginadas, um modo próprio de representar a cabeça que não é completamente alheio aos meios do desenho. Os retratos apesar de serem identidades distintas parecem fazer parte de um ambiente ou de um espaço específico no qual se podem agrupar. A própria fisionomia de cada retrato é dada através da expressão gráfica e dos meios mais recorrentes, numa nova identidade que espelha sobretudo as investigações e os percursos de cada artista (fig. 146, 147 e 148).

Divide-se habitualmente os meios do desenho em secos e líquidos que podem ser usados individualmente ou em combinação⁴⁴. Esta divisão dos meios permite agrupar com rigor e facilidade os diversos meios do desenho⁴⁵. A sua escolha pode depender do objectivo do desenho como também das características do próprio retratado. Entre a porosidade dos meios secos e a liquidez da aguada, coloca-se em jogo certos conceitos como por exemplo, a precisão, o limite, a textura, o rugoso, a clareza, a nitidez, o esbatido e o indefinido.

Os meios utilizados, para além de servirem a própria representação, acabam por sobrecarregar o retrato de qualquer coisa que não é facilmente dizível. Por exemplo, a fisionomia de um retrato desenhado a sanguínea não receberá o mesmo se este for executado a carvão. Estando em ambos o desenho correcto, e a semelhança ou identidade conseguida, poderemos sentir um peso ou uma leveza, uma gravidade ou suavidade, que de certo modo sujeita o próprio carácter do retratado.

A linearidade a que certos meios são associados pode por vezes conferir uma certa secura, rigidez e rigor que outros meios mais propícios à mancha não permitem à partida. Assim, a circunscrição que um desenho a ponta de prata revela opõe-se ao esbatido que um desenho a carvão ou com meios mistos pode permitir (fig. 149, 150 e 151).

A textura de um giz possui uma porosidade oposta à de uma tinta dada com pincel. A textura do meio também depende da natureza do suporte, onde encontramos uma relativa diversidade. Neste domínio a densidade do grão e a natureza do papel determinam a própria textura do desenho com que o rosto ou a pele do retratado acaba por ser contaminada. Para além da questão da textura, o tom e a cor do suporte também são escolhidos de acordo com os meios utilizados, a natureza do modelo e o objectivo do desenho.

A dificuldade em definir estas características existe porque nos baseamos na materialidade dos meios. Fazendo-se o desenho com estes meios adaptáveis à mão e ao suporte, como a textura e cor do papel, o devaneio que fazemos destas materialidades só poderá devolver ao retrato um pouco de poética ou de naturalidade que algum convencionalismo possa retirar.

As condições que envolvem o desenho de retrato, como a necessidade de rapidez de execução, levam a que certas áreas possam ficar menos acabadas ou até omissas, enquanto que sobre outras áreas ou elementos recai mais a atenção ou acabamento. Estes elementos tornam-se por vezes o ponto central do desenho, sobre o qual recai a primeira atenção do observador. É o elemento mais próximo do observador e do qual tudo se afasta e se torna distante. Este é o espaço do retrato pintado⁴⁶, o espaço da perspectiva, seja ela linear ou atmosférica que conquista a ilusão de profundidade e de distância. Com esta noção de espaço articulamos a concepção de quadro como janela para o mundo com a ideia de grande plano. Por vezes os próprios acessórios que rodeiam o retratado são responsáveis, como o artigo '*Portrait*' exposto na *Encyclopédie Méthodique* explica, pela confusão entre retrato e natureza morta. Conceber o desenho da cabeça como o de uma cadeira é caminhar para um acabamento muito frio onde o resultado enquanto retrato estará comprometido. Como a «cabeça do modelo é móvel, não pode ser estudada com a paciência minuciosa com que são certos objectos,»⁴⁷ o que gera um problema ao nível da concepção do próprio retrato. Ou seja, um erro de razão e conveniência que coloca o retratado num segundo plano em relação aos acessórios, destrói o destino do retrato que é o encontro com um rosto sobre o qual se deve fixar e recair a nossa atenção. Assim, como o que desejamos conhecer num retrato é a fisionomia, o vestuário e os objectos que o rodeiam tendem a ser vistos como uma massa vaga. Por vezes, também dentro da própria cabeça existem elementos que se anulam para que outros se destaquem. Por exemplo, no *Auto-Retrato* de Edward Hopper

de 1903, o lado mais afastado do rosto está praticamente escurecido obrigando a que a atenção recaia sobre a face mais próxima e em particular sobre o olho⁴⁸ (fig. 152). Falamos aqui da distribuição da luz e da sombra que define o espaço e de certo modo a composição. No desenho de retrato do natural, mesmo que se considere a escala da figura em relação ao suporte⁴⁹ e a colocação da cabeça na página⁵⁰, o problema da composição acaba por se cingir aos limites da representação da cabeça. Então, quando o retrato se reduz à representação da cabeça, existe profundidade suficiente para que alguns dos elementos do rosto se possam destacar mais do que outros. Nestes casos a cabeça é o objecto principal que se destaca e a sua iluminação, como a das suas partes, tende a seguir o princípio da *interchange* definido por John Ruskin na obra *The Elements of Drawing*⁵¹. Quando a mancha e o claro-escuro dominam a expressão gráfica consegue-se reforçar a unidade entre elementos distintos ou opostos, entre eles e o fundo ou onde cada porção se submete ao carácter da outra⁵².

Também as zonas de sombra própria e de sombra projectada, como Victor Stoichita, explica na sua obra *A Short History of the Shadow*, de 1997, contribuem para o carácter do ambiente, embora possam desempenhar outros sentidos⁵³. De facto, o desenho que recorre à mancha e ao claro-escuro adquire uma densidade atmosférica e uma carga psicológica diferente da obtida por um desenho apenas linear. Mas também são as manchas de sombra projectadas que, ao acentuarem com naturalidade a presença de alguém, fazem com que esta passe a ocupar aquele espaço de um modo tão passageiro quanto passageira é uma sombra⁵⁴.

No desenho a originalidade de falar em espaço do retrato nasce do ambiente que, tanto a cor como o tom dos meios e do suporte determinam. De facto estas características também podem diminuir ou acentuar toda a frieza e intimidade que pode afectar um retrato. Falamos assim de um espaço ou ambiente muito próprio do desenho do qual emerge o retrato. Um desenho executado com uma cor avermelhada, como por exemplo a sanguínea, independentemente do suporte, reflecte a cor e luz de um espaço também avermelhado. E este reflexo torna-se ainda mais denso quando a cor e o tom do suporte permitem, com o recurso a toques de branco, novas escalas de valores tonais (fig. 153). Uma certa característica do rosto materializa-se no sentido que advém do meio-tom do suporte. A associação de uma cor a um tema ou a um carácter é abordada de um modo peculiar no capítulo *De la Expression* do *Traité de la Peinture*, de Jonathan Richardson. O autor, a propósito de um desenho executado numa cor púrpura

avermelhada, considera esta muito apropriada ao tema, pois coloca as figuras num espaço como se «o Mundo inteiro estivesse envolvido num fogo sufocante.»⁵⁵ Esta consideração, apesar de ser muito rara, é significativa acerca da natureza do meio do desenho e a sua relação com o efeito final produzido na obra. De facto, não são só os objectos, os costumes ou os fundos que determinam o ambiente, pois existem aspectos circunstanciais, como a cor ou a textura do próprio meio, que indirectamente contribuem para a expressão do retrato.

O rosto é então reformado, reconstruído ou reedificado também pelo próprio desenho, através da materialidade da forma e do traço, numa imagem poética que desperta o devaneio e que encontrará a sublimação de algum modo numa transformação ou ideal. Por outras palavras, independentemente das características fisionómicas e por mais banais que estas possam ser, pelo poder expressivo do desenho, o retratado surge transformado e reformado na sua identidade. Um retrato é um renovamento de alguém tanto mais intenso quanto for a capacidade de o desenho se referir a ele próprio, de ser parecido a uma nova presença que ele próprio cria. Cada retrato vive num espaço próprio profundo e ilimitado e vive enquanto presença que se auto-referencia quanto mais dissolvida estiver na sua materialidade. Com o desenho podemos passear na superfície do rosto e atravessá-la. Os seus meios e processos de construção permitem, como na fonte de Bachelard, tocar, manipular e dissolver na sua materialidade a identidade que só se revela quando o essencial se dá a ver na sua naturalidade.

¹ Cfr., *supra*, Segunda Parte, Capítulo IV.

² Falamos do termo *prestesse* que vem do italiano *prestezza* enquanto atribuição de um certo valor ao gesto e em especial ao gesto escoreito. Deste modo, este termo exprime na linguagem da arte «la facilité & la promptitude de la manoeuvre.» *Encyclopédie Methodique*, 1791, pp. 214-215. Joaquim Machado de Castro no seu *Diccionario Arrrasoadado, ou Filosófico d'Alguns Termos Technicos pertencentes á Bella Arte da Escultura* associa a *facilidade* ou *franqueza* à agilidade e presteza com que o artista executa uma obra «esmerando-se no essencial e desprezando bagatelinhas.» p. 38.

³ Steiner, George, *Presenças Reais*, 1989, p. 170.

⁴ Francisco Pacheco na sua obra *Arte de la Pintura, su Antiguedad y Grandezas* de 1649, explica a propósito da origem da pintura que: «Dos cofas (entre otras) fon las que ilustran, i ennoblecen al ombre, la nobleza, i claridad de fus progenitores, i juntamente la antiguedad dellos. Afsi todas las ciências, fon tanto mas iluftres i claras, quanto mas iluftres i antiguos fon fus inventores.» p. 11.

⁵ Plínio, *Textos de Historia del Arte*, Livro 35, 151, 1987, p. 124.

⁶ «L'ufage de deffiner fés têtes de profil remonte aux temps les plus éloignés. On peut penfer qu'il appartient aux premiers effais de l'art, parce que l'ombre en préfente le modèle, qui a dû exciter....» *Encyclopédie Methodique*, 1791, p. 225.

⁷ Hubert Damisch na sua obra *Traité du Trait* de 1995 escreve a propósito desta história que: « Sicyone ou Corinthe: c'est la marque du mythe, plutôt que celle de la fable, de travailler à surmonter les oppositions dont il procède, voire qu'il instaure. Le père était originaire de Sicyone ; mais lui et sa fille vivaient à Corinthe, où prend place le récit. Et de même pour l'opposition (la différence) entre peinture et modelage, dont Pline s'emploie à intriquer les fils, en montrant que l'une et l'autre procèdent d'une même opération, celle-là qui prendra plus tard le nom de *Disegno*.» p. 64.

⁸ Cfr., Ramos, José Artur, *No Traço dos Traços do Nosso Rosto*, *Philosophica* nº 19/20, 2002.

⁹ Bachelard, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, 1983.

¹⁰ Cfr., Bachelard, Gaston, *op.*, cit., p. 33.

¹¹ Giorgio Vasari escreve no prómio da sua obra, *Vite de Piu'Eccelesi Pittori Scultori e Architetti*, de 1568, «... che la Scultura, & la Pittura per il vero fono forelle; nate di un Padre, che è il Difegno, in uno fol parto, & ad un tempo.» p. 7. No capítulo *Della Pittura* da mesma obra e a propósito da mesma questão Vasari apresenta a seguinte explicação: «Perche il Difegno, padre delle tre Arti noftre, Architettura, Scultura, & Pittura, procedendo dall'Intelletto, cava di molte cofe un giudizio univerfale, fimile a una forma, o vero Idea di tutte le cofe della natura,...» p. 43.

¹² Cfr., *supra*, Primeira Parte, Capítulo III.

¹³ Arikha, Avigdor, *Peinture et Regard*, 1991, p. 104.

¹⁴ Arikha, Avigdor, *Peinture et Regard*, 1991, p. 106.

¹⁵ A necessidade de resolver o retrato num curto prazo de tempo requer uma certa agilidade definida por vezes como *prestesse*. Esta é uma qualidade muito útil porque permite traçar rapidamente as formas principais e captar a expressão livre dos efeitos de uma exposição mais prolongada. *Encyclopédie Methodique*, 1791, p. 206.

¹⁶ Na edição de Don Diego António Rejon de Silva de *El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci*, de 1784, traduzida da versão francesa de Ravaissou, encontramos no parágrafo XVIII a seguinte consideração: «Quando quieras hacer un estudio bueno y útil, lo dibuxarás primero despacio, y luego irás advirtiendo quantas y quales son las partes que gozan los principales grados de luz.» p. 9.

¹⁷ Estes termos são expostos detalhadamente nas enciclopédias e dicionários sobre as artes do século XVIII, como é exemplo o *Dictionnaire des Arts de Peinture Sculpture et Gravure*, de 1792. Aqui entende-se por *liberte* «...aifance, facilite dans l'exécution; &, dans se fens, on dit, ce tableau, cette ftatue, font faits avec une grande liberté de main ou de pinceau. On dit auffi liberté de crayon, peindre, deffiner librement, un pinceau libre, &c.» vol. III, p. 225.

¹⁸ No *Dictionnaire Universel* de Furetiere, de 1690, a palavra *hacheure* é essencialmente associada à gravura: « Ce font des traits de plume ou de burin croifez les uns fur les autres pour faire de ombres.» Porém o termo *hacher* aparece mais aplicado no âmbito do desenho: « ...fe dit plufieurs traits qu'on fait croifer l'un fur l'autre pour faire les ombres d'un dessein,...» É um termo que está presente em praticamente todos os dicionários e enciclopédias do século XVIII.

¹⁹ Lairesse, Gerardo, *Princípios do Desenho Tirados do Grande Livro dos Pintores ou Da Arte da Pintura*, 1801, p. 43.

²⁰ Por *hacher* entende-se no seu sentido literal, cortar, picar, retalhar, esfarripar, rasgar. No sentido figurado ele refere-se ao tracejado do desenho, ao sombreado dado através de traços. Joaquim Machado de Castro no seu *Diccionario Arrrasoadado, ou Filosófico d'Alguns Termos Technicos pertencentes á Bella Arte da Escultura* depreende, a partir do significado de *Empaste* e *Traço*, que o tracejado é formado por traços que deixam um pequeno espaço entre eles. Em Assis Rodrigues, *Diccionario Technico e Histórico*, de 1875, o tracejado é «feito a traços iguaes em forma de desenho assombreado» p. 366.

²¹ A linha é um termo mais próximo da Geometria. O desenho usa-o sobretudo quando há interesse no conceito geométrico que as linhas envolvem.

²² A explicação mais completa dada aos termos *hacher* e *hachure*, encontra-se no *Dictionnaire des Arts de Peinture Sculpture et Gravure*, 1792, vol. III, pp. 1-2.

²³ Este termo é aplicado ao desenho e significa «...couper par de nouvelles hachures les premières hachures ou lignes de crayon qu'on a tracées.[...] Elles doivent tendre à former avec les premières plutôt des lozanges que des quarrés.» *Dictionnaire des Arts de Peinture Sculpture et Gravure*, 1792, vol. I, p. 473.

²⁴ *Idem*, vol. III, pp. 1-2.

²⁵ *Idem*. Vol. III, p. 2.

²⁶ Quando não existe suficiente conhecimento e experiência, os traços, os contornos, os toques acabam por resultar demasiado tímidos, secos e frios. Assim, observa o *Dictionnaire des Arts de Peinture Sculpture et Gravure*, de 1792, que a propósito do termo *Maigre* fala do *crayon maigre* como contrário do «...large, do moëlleux, du nourri; [...] Si l'on voit grandement la nature, on n'en fera point une représentation *maigre*; on la représentera largement, comme elle se montre elle-même. [...] On tâtonnoit encore la nature, parce qu'on n'avoit pas appris à la connoître; on ne la voyoit qu'en détail, au lieu de la voir dans ses maffes; [...] La timidité de l'inexpérience conduisoit nécessairement à la *maigreur*.» vol. III, p. 365. A timidez, que naturalmente pode afectar os primeiros desenhos e retratos de um artista, está no centro de toda a *secura* que envolve o desenho. Um outro termo referido a este propósito designa-se por *secura* ou *seco*. A palavra *Sécheresse* aparece definida como «...un trait & des contours secs, [...] Le dessinateur qui a le même défaut trace ses figures avec un trait amaigri qui n'a rien de moëlleux; ses contours ne sont point préparés, sa touche est éparignée.» vol. V, p. 738.

²⁷ *Cfr.*, Rudel, Jean, *Technique du Dessin*, 1979, pp. 98-100.

²⁸ Dandré Bardon no seu *Traité de Peinture Suivi d'Un Essai sur la Sculpture*, publicado em 1765, refere no capítulo ou artigo IV sobre os *Principes du Dessin*, a ideia de ritmo ao escrever: «Que les contours, s'enchaînant les uns les autres dans une progression successive & cadencée, se contraignent dans leur vis-à-vis! Qu'ils présentent les renflements opposés aux méplats, la fouffle à la fermeté, les cavités dans les endroits des articulations aux traits circulaires qui les enveloppent! Qu'ils soient légèrement formés du côté de la lumière, fièrement prononcés du côté des ombres, surtout dans les parties faillantes, & artificeusement indécis dans celles qui fuient!» p. 37.

²⁹ *Cfr.*, *supra* Segunda Parte, Capítulo IV.

³⁰ Richardson, Jonathan, *Traité de la Peinture et de la Sculpture*, 1728, p. 131.

³¹ *Idem*, p. 132.

³² *Idem*.

³³ *Idem*, p. 134.

³⁴ Richardson, ao inclinar-se para um desenho espontâneo ou inacabado, demonstra a aversão que desde sempre existiu pela associação do retrato, enquanto imitação, à cópia exacta. Assim escreve que: «Il vaut donc mieux s'exposer à la Cenfure des Ignorans, que risquer de perdre des chofes qui donnent tant d'avantage au Tableau.» p. 134.

³⁵ Richardson, Jonathan, *op.*, *cit.*, 1728, p. 135.

³⁶ Richardson, Jonathan, *op.*, *cit.*, 1728, p. 155.

³⁷ O termo *léché* aplica-se ao trabalho apurado em demasia ou seja demasiado acabado. No entanto, nem sempre é considerado denegridor, como podemos ler no *Dictionnaire des Arts de Peinture Sculpture et Gravure*, de 1792, quando explica que: «L'emploi de ce mot, dépend fort souvent du goût particulier de celui qui le profère; ainsi, l'un appeler *léché*, ce qui fera pour l'autre un *fini précieux*. Celui qui aime la grande vivacité d'exécution, ne manquera pas d'appeler *léché* un ouvrage partiellement terminé [...] Le *léché*, plus ou moins vicieux, fera toujours opposé au grand goût, à la grandeur du faire, au pinceau large, à la liberté, la facilité, la vivacité de l'exécution. [...] On peut faire un grand reproche au peintre qui aime le *léché*; c'est de préférer le métier de son art à l'art lui-même.» vol. III, p. 212.

³⁸ Na *Encyclopédie Méthodique*, de 1791, o termo *Terminer* significa «...porter un ouvrage à la perfection que l'artiste est capable de lui donner. Il est, à cet égard, synonyme de *finir*. Cependant on ne peut pas toujours employer indifféremment ces deux verbes. On dit *finir* à excès & on ne dit pas *terminer* à l'excès. On dit aussi: Il faut *finir* cela davantage, & on ne peut pas dire: Il faut *terminer* cela davantage. Le participe *fini* prend une signification substantive; on dit un *fini précieux*, un *fini excoffif*, un beau *fini*, & on ne dit pas un *terminé* beau, excoffif, précieux.» p. 404.

³⁹ Francesco Milizia escreve no seu *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, de 1797, a propósito do termo *freddo* que: «...il disegno è freddo se le linee non sono variate,» p. 252.

⁴⁰ Este termo aplica-se quando a forma se apresenta demasiado recortada ou seja, quando os contornos são demasiado definidos, iguais, frios ou secos. «La féchereffe du trait provient ou d'une mauvaie

habitude de deffiner & depeindre, ou quelquefois auffi du désir qu'a l'artifte de faire paroître la connoissance qu'il a des formes & des contours. S'il s'attache trop à fe montrer deffinateur exact, il ne fe montre plus ni affez peintre, ni affez juft obfervateur des effets du claire-obfcure & de l'harmonie.» *Dictionnaire des Arts de Peinture Sculpture et Gravure*, 1792, vol. I, pp. 582-597.

⁴¹ No *Vocabulario Toscazo dell'Arte del Disegno* de Filippo Baldinucci, de 1681, o autor explica que *sfumare* é: «Vnite i colori; ed è quello che fanno i Pittori, doppo auer pofato il colore a fuo luogo nella tela o tauola, per leuare tutte le crudezze de'colpi, confondendo dolcemente fra di loro chiaro com mezza tinta, o mezza tinta com lo fcuro, a fine che il paffagio dall'vno all'altro venga fatto com vn tale digradamento, che la pittura anche a vifta vicina apparifca mórbida e delicata fenza colpi di pennello. Lo fteffo che fegue nel dipignere, occorre ancora nel difegnare, quando colui che difegna ftrófinado com carta, com efca, o altro, i colpi della matita cosi bene gli vnifce fra di loro, e col bianco della carta che fa apparire il termine della ma cchia non altrimenti che vn fumo, che nell'aria fi dilegua; e cosi fatte pitture, e difegni, diconfi sfumati.» p. 151.

⁴² Na versão de Rejon de Silva do *El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci*, encontramos no capítulo LX *De las Sombras* o seguinte texto: «Las sombras que el Pintor debe imitar en sus obras son las que apenas se advierten, y que están tan deshechas, que no se ve donde acaban. Copiadas estas con la misma suavidad que en el natural aparecen, quedará la obra concluida ingeniosamente.» p. 26. Este capítulo faz parte do numeroso conjunto de observações que Leonardo faz em torno da sombra. A altura da luz, a direcção desta, a colocação do desenhador, a luz para o retrato, rosto e cabeça são alguns dos modos com que o autor aborda a questão do claro-escuro.

⁴³ O termo *sfumato* é tomado do italiano e difunde-se como «...une manière de peindre extrêmement moëleuse, qui laiffe une certaine incertitude fur la terminafion du contour, & fur les détails des formes quand on regarde l'ouvrage de près ; mais qui n'occafionne aucune indécfion quand on fe place à une juft diftance. Cette manière eft agréable & exprime bien la nature, qui, à une certaine diftance, nous montre les objets avec une forte d'indécifion, parce qu'ils font enveloppés de plus ou moins de vapeurs. Cependant, quoique le mot *sfumato* fignifie proprement *enfumé* il ne faut pas croire que pour atteindre à la qualité agréable de peindre *sfumato*, il failie repréfenter les objets comme fi l'on ne les appercevoit qu'au travers d'une fumée : c'eft alors l'excès de cette qualité, & elle devient vicieufe.» *Idem*, Vol. V, pp. 739-740.

⁴⁴ Como exemplo citamos *The Art of Drawing*, de Bernard Chaet, de 1978. O capítulo IV intitulado *Media and Materials* faz a divisão dos meios em *Dry Media*, *Liquid Media*, *Color: Wet and Dry* e *Mixed Media*. A última secção deste capítulo, *Papers for all Drawing Media*, aborda a natureza do suporte.

⁴⁵ Esta sistematização permite uma abordagem metódica dos meios do desenho. No estudo de Luísa Arruda sobre o desenho de Vieira Lusitano, *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783). Uma Época de Desenho*, na Parte II, Capítulo I, *Um Domínio Gráfico*, partindo de uma estrutura semelhante, encontramos um desenvolvimento técnico e histórico de alguns dos meios mais significativos do desenho. Cfr., Arruda, Luísa, *op., cit.*, 1999, pp. 92-113.

⁴⁶ Cfr., Ramos, José Artur, Capítulo IX, *O Auto-Retrato como Espaço de Intimidade* do estudo, *O Auto-Retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, 2001.

⁴⁷ *Idem*, p. 207.

⁴⁸ Cfr., *infra*, Terceira Parte, Capítulo I.

⁴⁹ Cfr., Bellanger, Camille, *L'Art do Peintre, traité pratique*, 1921. vol. III, pp. 14-15.

⁵⁰ Cfr., Baldinucci, Filippo, o termo *Collocazione*, *op., cit.*, 1681, p. 36.

⁵¹ O autor apresenta nesta obra, publicada em 1860, sete princípios de composição. O princípio indicado, *The Law of Interchange*, salvaguarda a forma do fundo através de uma alternância de valores de claro-escuro. Deste modo consegue-se destacar uma forma de um fundo ou de outras formas unicamente pelo jogo de luz e sombra. Ruskin, John, *The Elements of Drawing in Three Letters to Beginners*, 1860, p. 306.

⁵² Cfr., *Idem*.

⁵³ Cfr., Stoichita, Victor, *Breve Historia de la Sombra*, 1999, pp. 93-106.

⁵⁴ Cfr., *Idem*, p. 95.

⁵⁵ Richardson, Jonathan, *op., cit.*, 1728, p. 71.



Fig. 1 – Michelangelo, *Cabeça Divina ou Cleopatra, Sanguínea*, 23,2x18,2cm, 1533-1534, Casa Buonarroti.



Fig. 2 – Albrecht Dürer, *Desenho Preparatório para o Painel “O Apóstolo S. Paulo e o Evangelista Marco”*, ponta de metal sobre papel castanho realçado a branco, 35,4x28,8cm, 1526, Staatliche Museen.



Fig. 3 – Albrecht Dürer, *Os Quatro Apóstolos*, óleo sobre madeira, pormenor do painel da direita, 1526, Alte Pinakothek Munich.



Fig. 4 – Albrecht Dürer, *Auto-retrato Nu*, Pena e pincel com realces a branco sobre papel cinzento, 29,1x15,3cm, 1500-1505, Staatliche Kunstsammlungen Weimar.



Fig. 5 – Francesco Bonsignori, *Retrato de Jovem Rapaz com Barrete*, Giz preto sobre papel castanho, 39,8x31,5cm, [s/data], Museu Albertina.

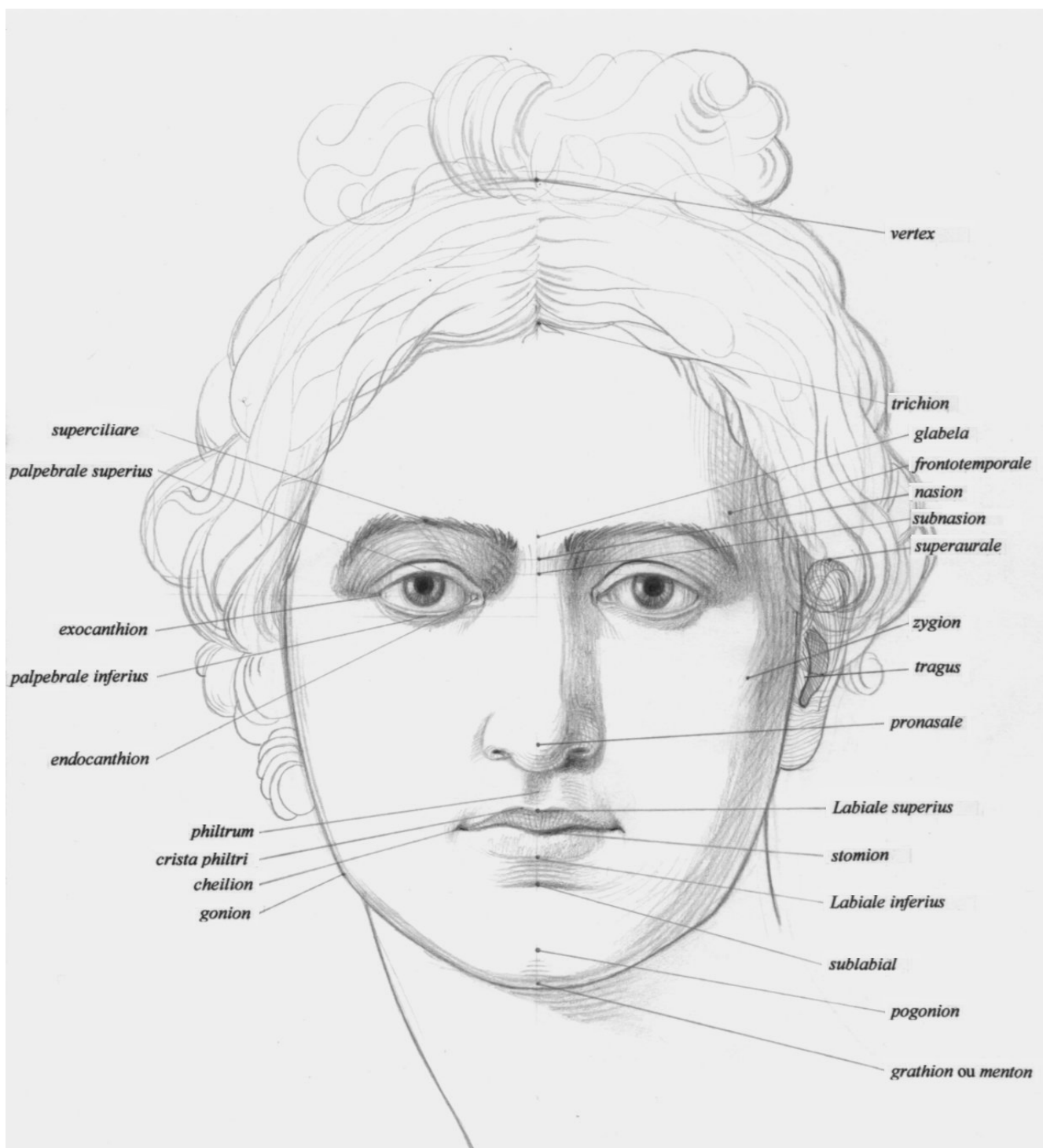


Fig. 6 - Desenho do autor, *Pontos Notáveis na Vista Frontal*, grafite sobre papel, 30x21cm, 2006.

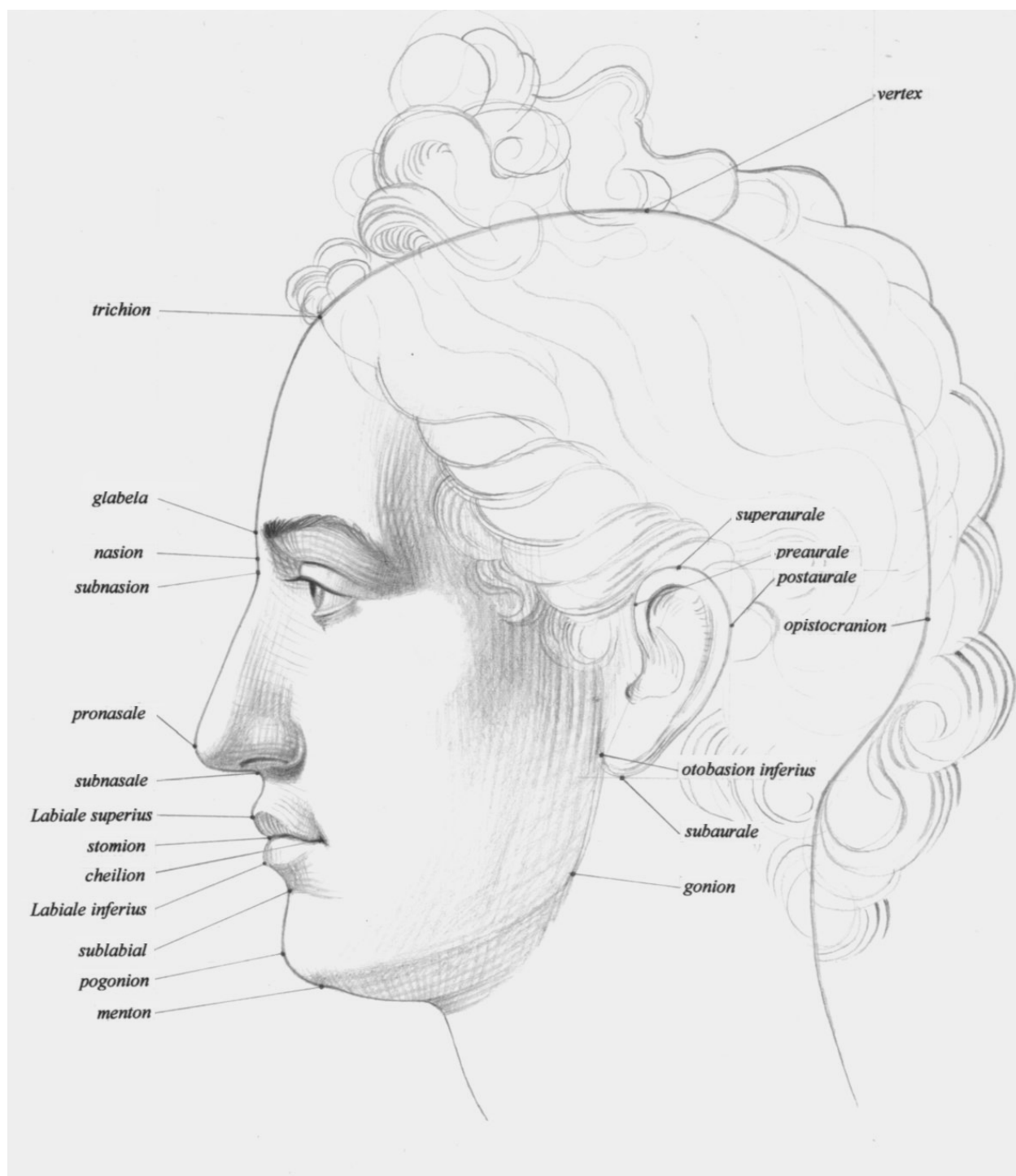


Fig. 7 - Desenho do autor, *Pontos Notáveis na Vista de Perfil*, grafite sobre papel, 30x21cm, 2006.

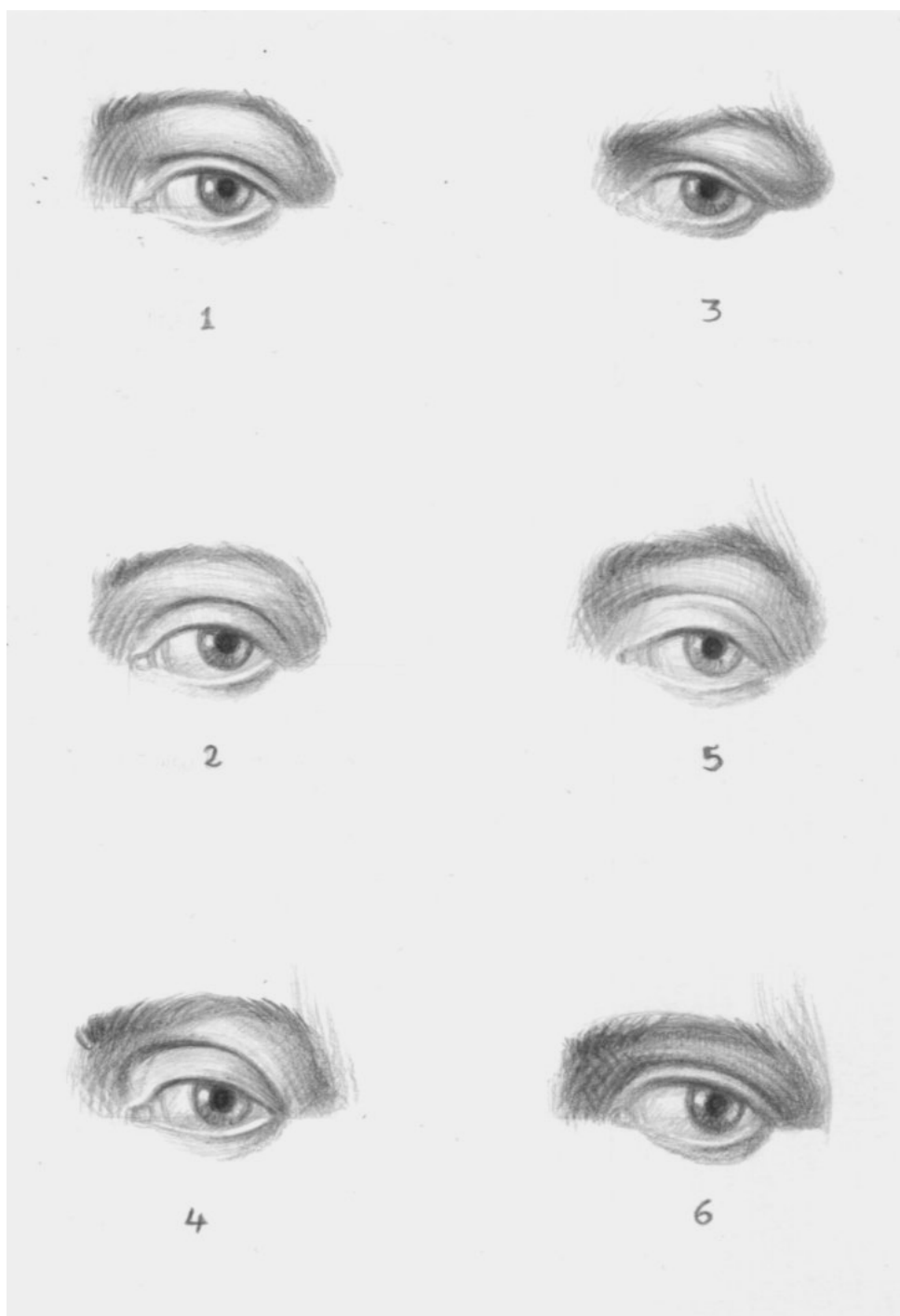


Fig. 8 - Desenho do autor, *Os Seis Tipos de Pálpebras Superiores Segundo Fritz Lange*, grafite sobre papel, 30x21cm, 2006.

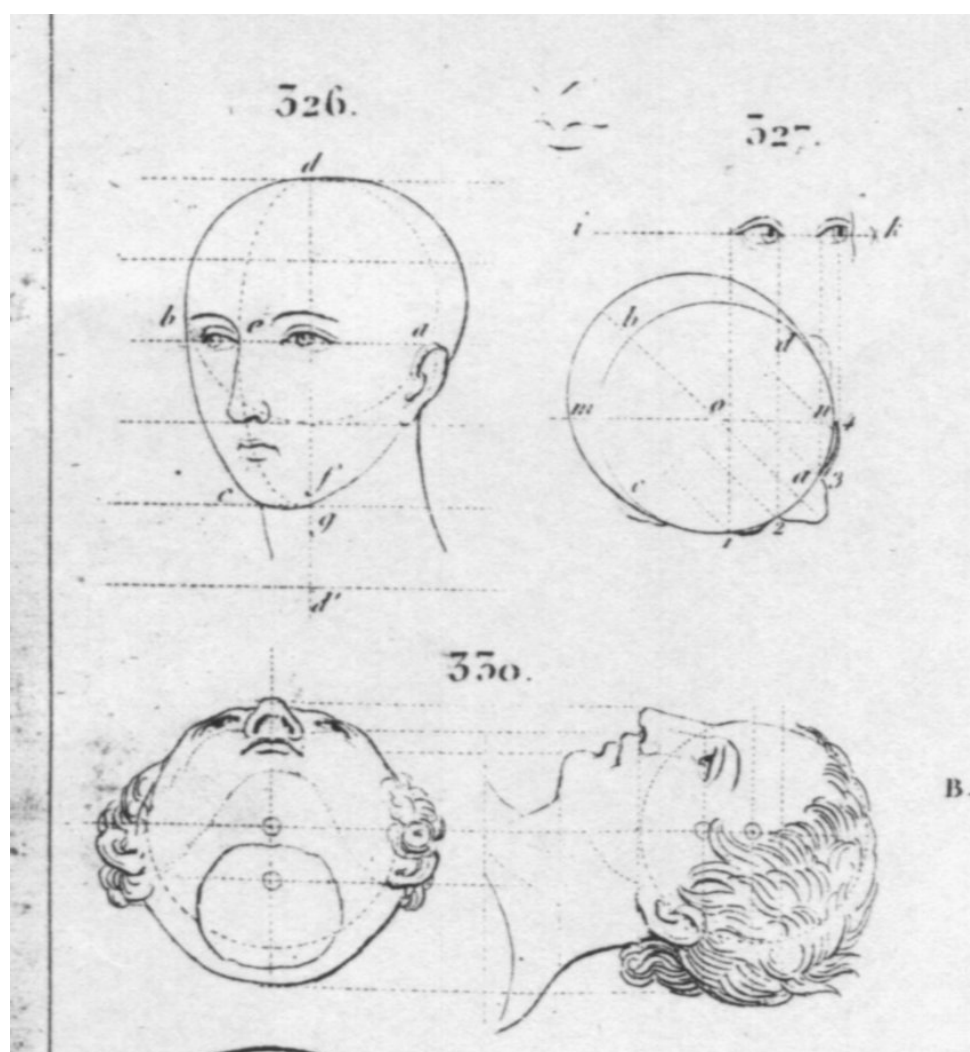


Fig. 9 – Boutreau, *Nouveau Manuel Complet du Dessinateur*, pormenor de uma das figuras do *Atlas*, 1847.



Fig. 10 – Vieira Portuense, *Desenho*, lápis sobre papel, 18,7x29,8 cm, [1800?], MNAA.



Fig. 11 – Villard de Honnecourt, *Caderno ou Livre de Pourtraicture*, Século XIII, *Exemplos de 'Pourtraicture'*, folha 36 segundo numeração de Omont.

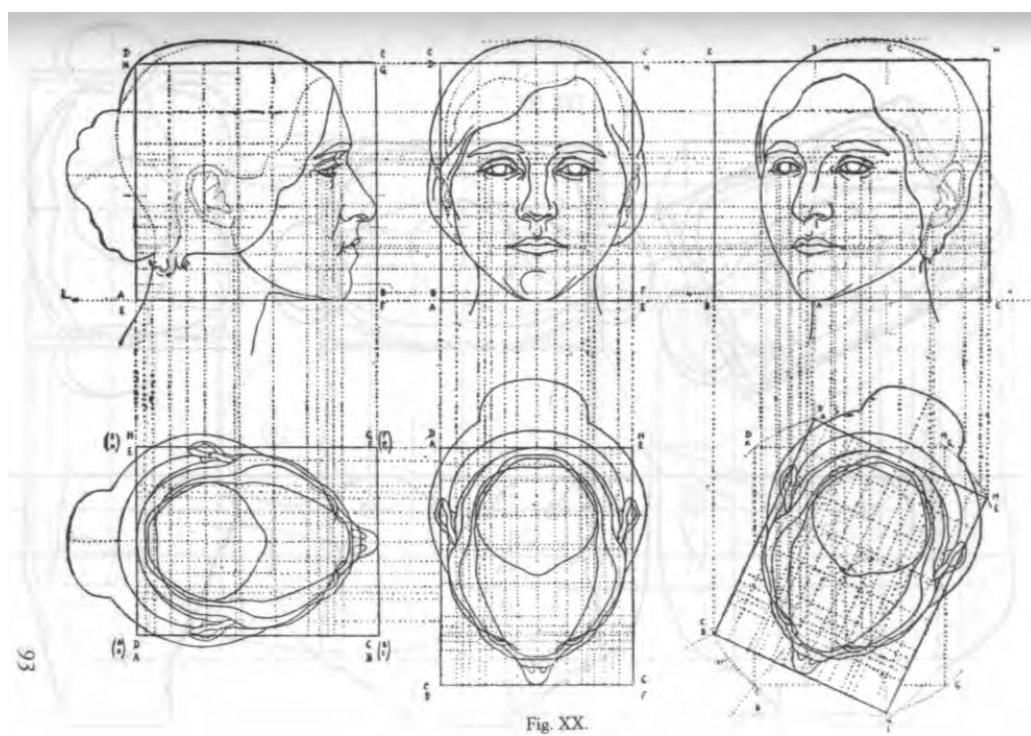


Fig. 12 – Gino Severini, *Del Cubismo al Clasicismo*, 1993, p. 93.

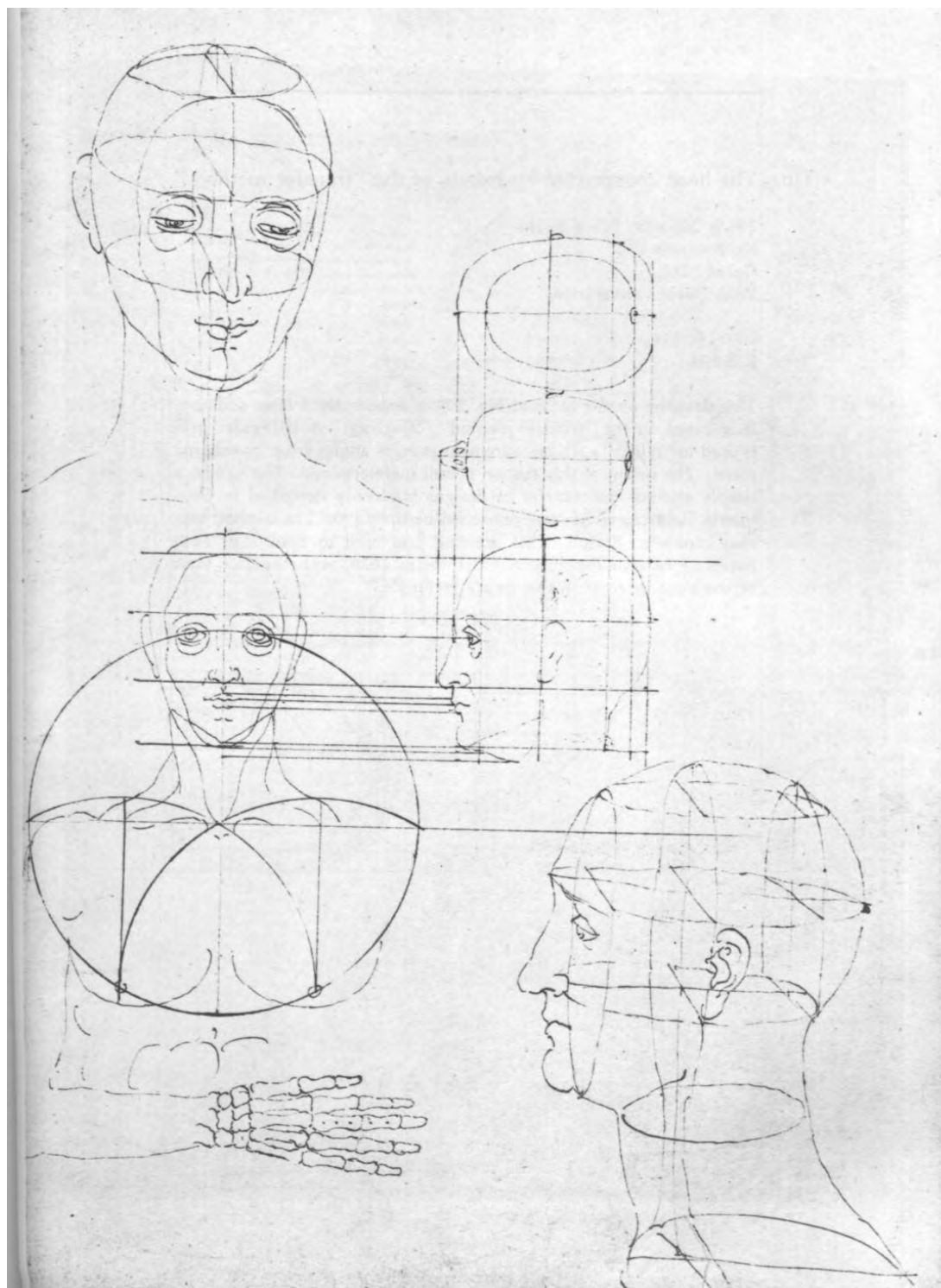


Fig. 13 – Albrecht Dürer, *Dresdner Skizzenbuch*, *A Construção da Cabeça Segundo o 'Método das Paralelas'*, pena, 29,5x20,6cm [1507?].

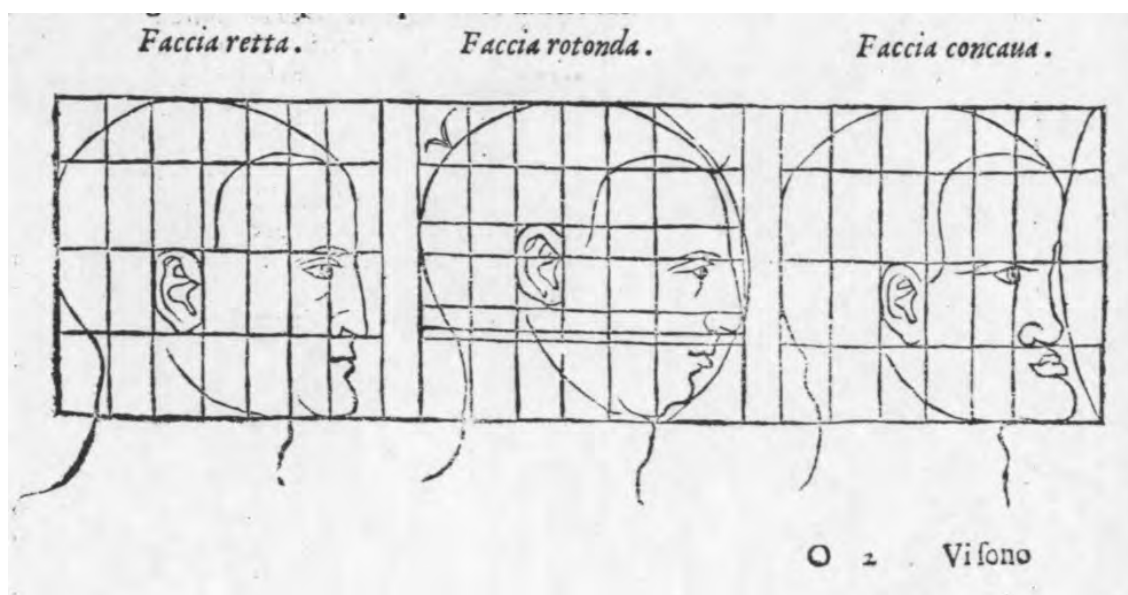


Fig. 14 – Albrecht Dürer, *Della Simmetria de I Corpi Humani*, 1591, p. 82.

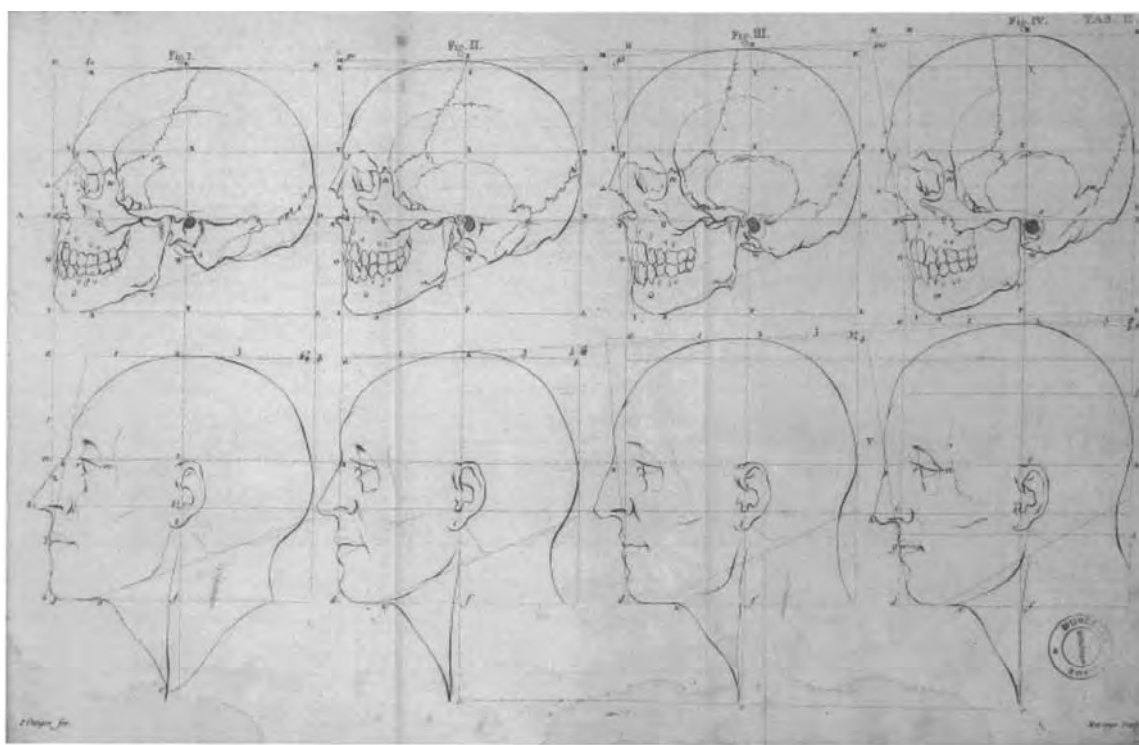


Fig. 15 – Pierre Camper *Dissertation sur Les Variétés Naturelles qui Caractérisent la Physionomie*, figura dois, 1791.

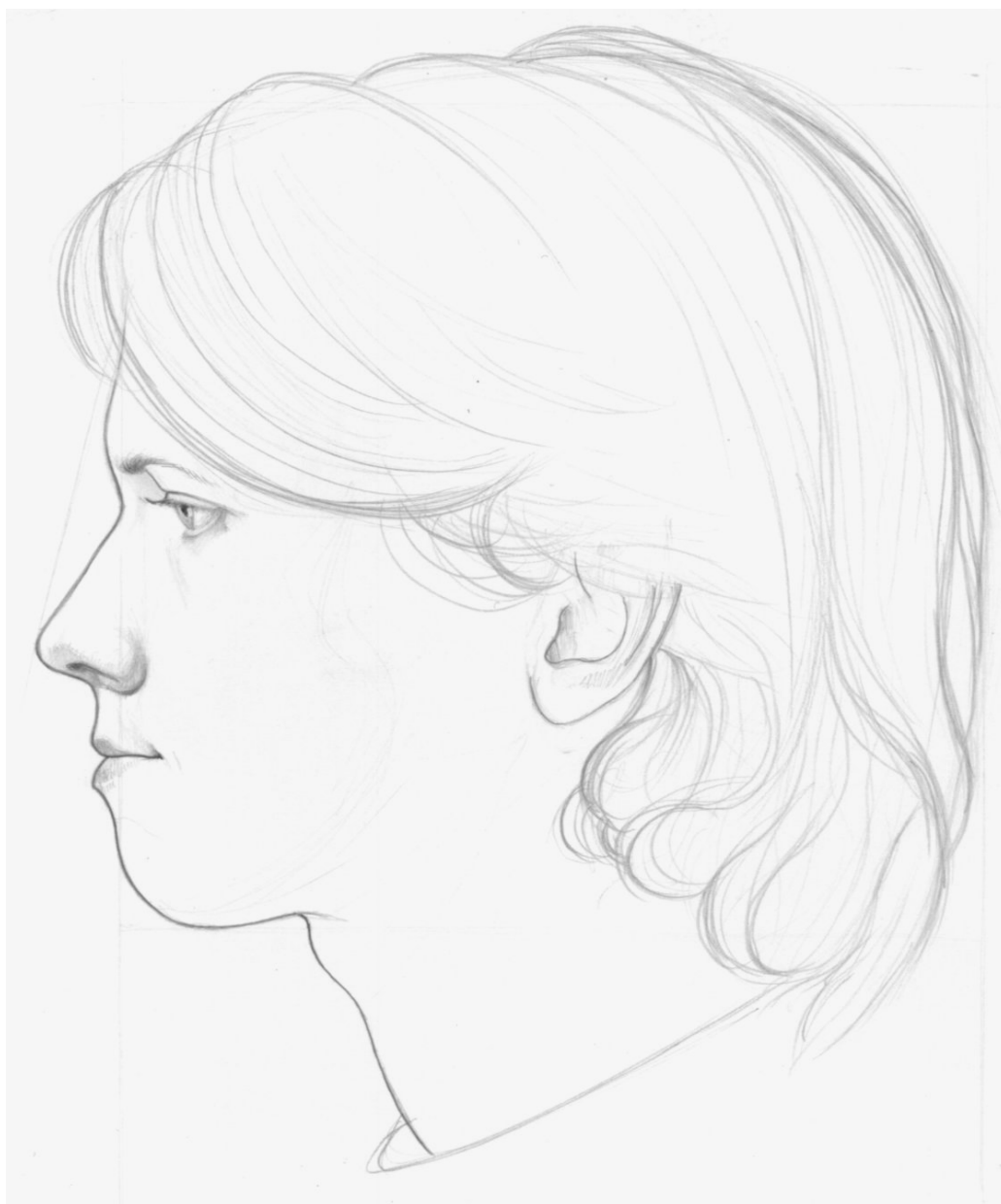


Fig. 16 – Desenho do autor, *Estudo de Perfil*, grafite sobre papel, 29x21cm, 2006.



Fig. 17 – Desenho do autor, *Estudo de Perfil*, grafite sobre papel, 29x21cm, 2006.



Fig. 18 – Desenho do autor, *Estudo de Perfil*, grafite sobre papel, 29x21cm, 2006.



Fig. 19 – Odoardo Fialletti,, *Vero Modo et Ordine per Dissegnar Tutte le Part et Membra del Corpo*, figura para *Studi di Profili di volti Maschili*, pena, tinta castanha sobre papel branco, 1608.

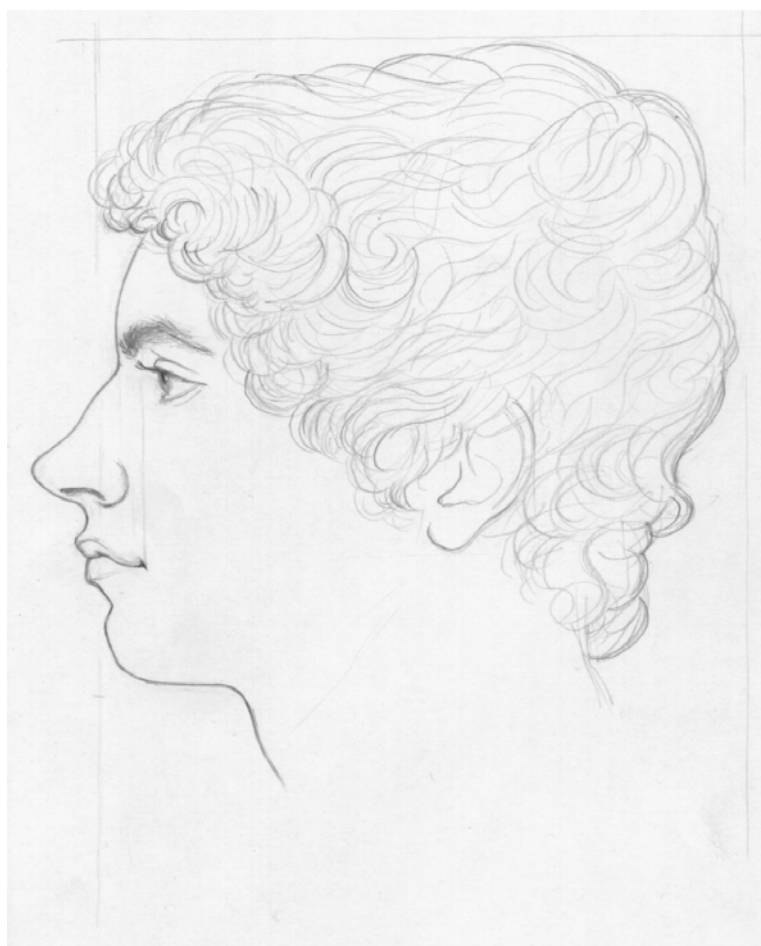


Fig. 20 – Desenho do autor, *Estudo de Perfil*, grafite sobre papel, 29x21cm, 2006.



Fig. 21 – Albrecht Dürer, *Della Simmetria de I Corpi Humani*, 1591, p. 83 a.



Fig. 22 - Albrecht Dürer, *Della Simmetria de I Corpi Humani*, 1591, p. 83 a.

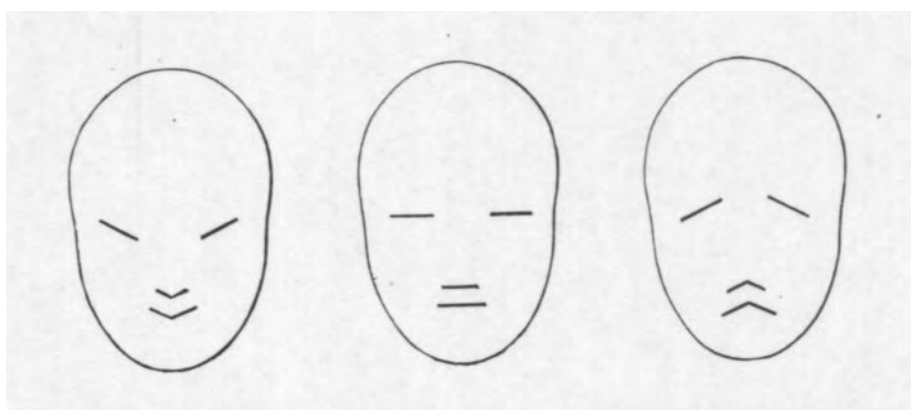


Fig. 23 – Charles Blanc, *Grammaire des Arts du Dessin*, 1867, *Esquemas de Humbert de Superville*, p.36.



Fig. 24 – Daniel Barbaro, *La Pratica Della Perspettiva, Parte Ottava Nellaquale fi tratta delle Misure del Corpo Humano*, 1569, figura para o capítulo *Misuratione del Corpo Humano*, pormenor, p. 180.



Fig. 25 - Daniel Barbaro, *La Pratica Della Perspettiva, Parte Ottava Nellaquale fi tratta delle Misure del Corpo Humano*, 1569, figura para o capítulo *Misuratione del Corpo Humano*, pormenor, p. 180.

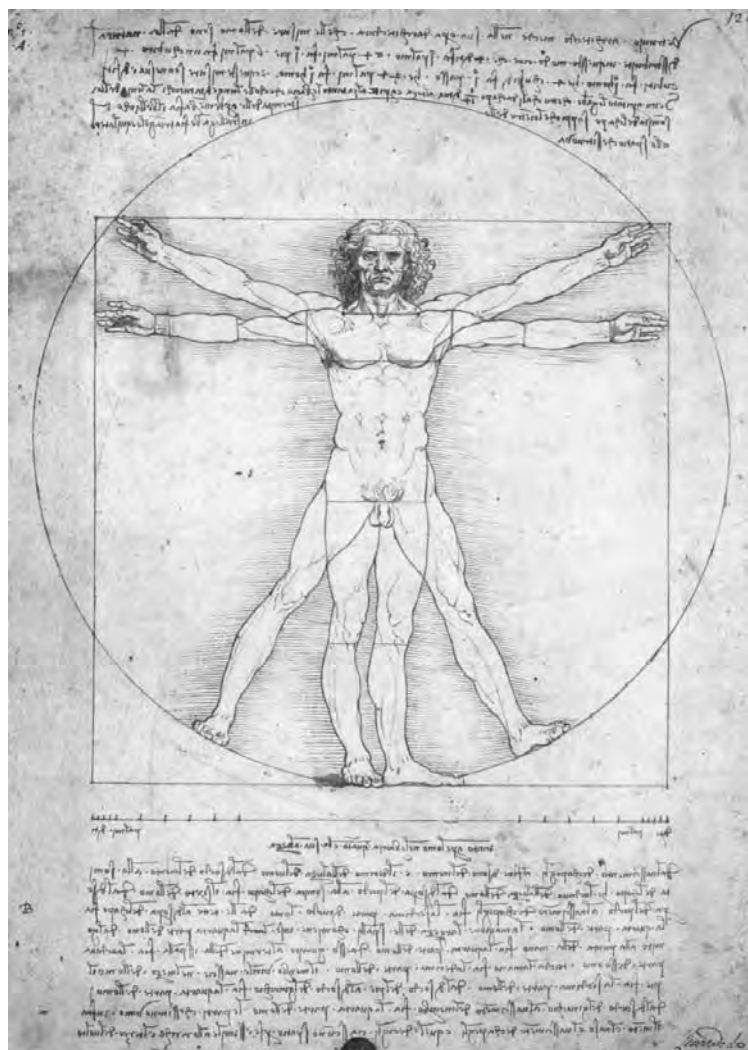


Fig. 26 – Leonardo da Vinci, *As Proporções do Corpo Segundo Vitrúvio*, pena e tinta castanha, 34,3x24,5cm, Gallerie dell'Accademia, Veneza.



Fig. 27 – Leonardo, *Estudo de Proporções da Cabeça*, pena e tinta, 21x14,5cm, Bibliothèqu de l'Institut de France, Paris.



Fig. 28 - Leonardo, *Estudo de Proporções*, pena e tinta castanha escura sobre ponta de metal em papel azulado, 21,3x15,3cm, Windsor Castle, Royal Library, Londres.



Fig. 29 - Leonardo, *Estudo de Proporções do Rosto*, pena e tinta sobre ponta de metal em papel amarelado, 14x27,7cm, Biblioteca Reale, Turim.

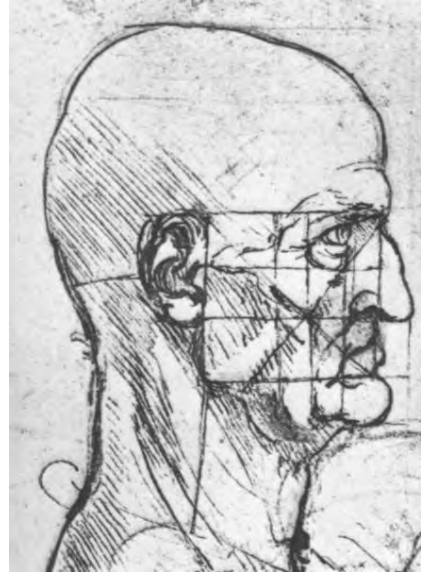


Fig. 30 - Leonardo, *Estudo de Proporções*, pena e tinta e giz vermelho sobre ponta de metal, 28x22,2cm, pormenor, Gallerie dell'Accademia, Veneza.

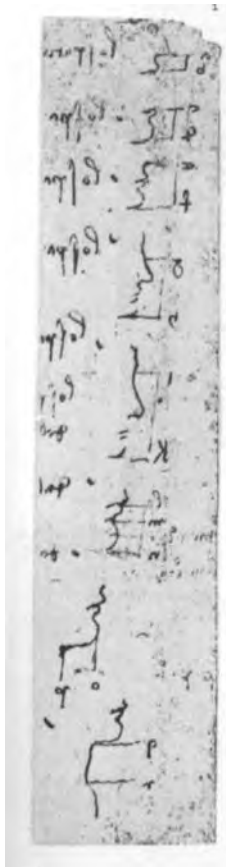


Fig. 31 - Leonardo, *Estudo de Proporções da Face, Cabeça e Pescoço*, pena e tinta castanha 26,5x21,5cm, pormenor, Windsor Castle, Royal Library, Londres.



Fig. 32 - Leonardo, *Estudo de Proporções da Face, Cabeça e Pescoço e Torso*, pena e tinta castanha 26,5x21,5cm, pormenor, Windsor Castle, Royal Library, Londres.



Fig. 33 - Leonardo, *Estudo de Proporções*, pena e duas camadas de tinta castanha, 15x16,9cm, pormenor, Windsor Castle, Royal Library, Londres.



Fig. 34 – Albrecht Dürer, *Della Simmetria de i Corpi Humani*, 1591, livro III, p. 75.

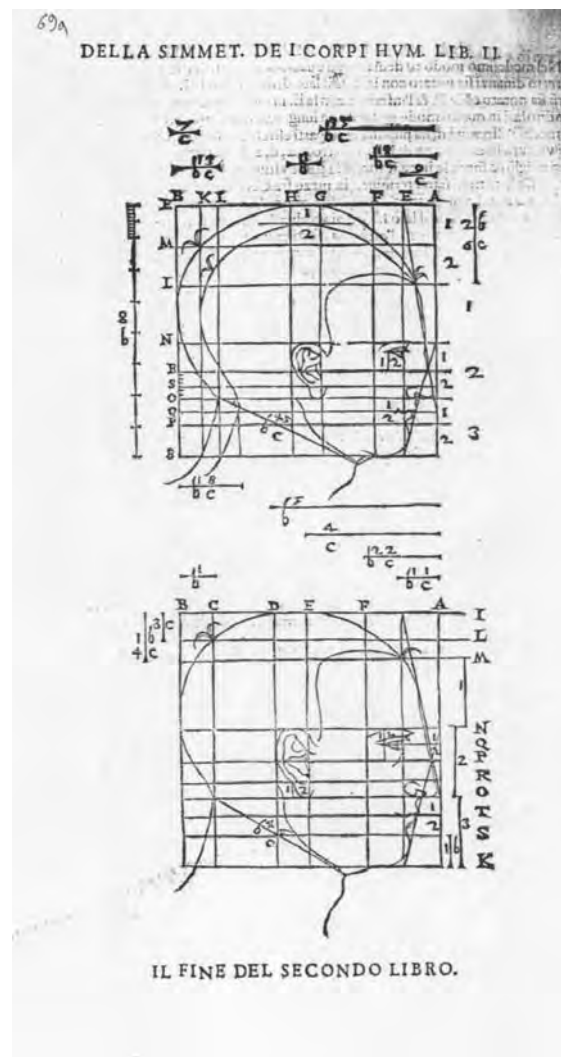


Fig. 35 – Albrecht Dürer, *Della Simmetria de i Corpi Humani*, 1591, livro II, p. 69 a.

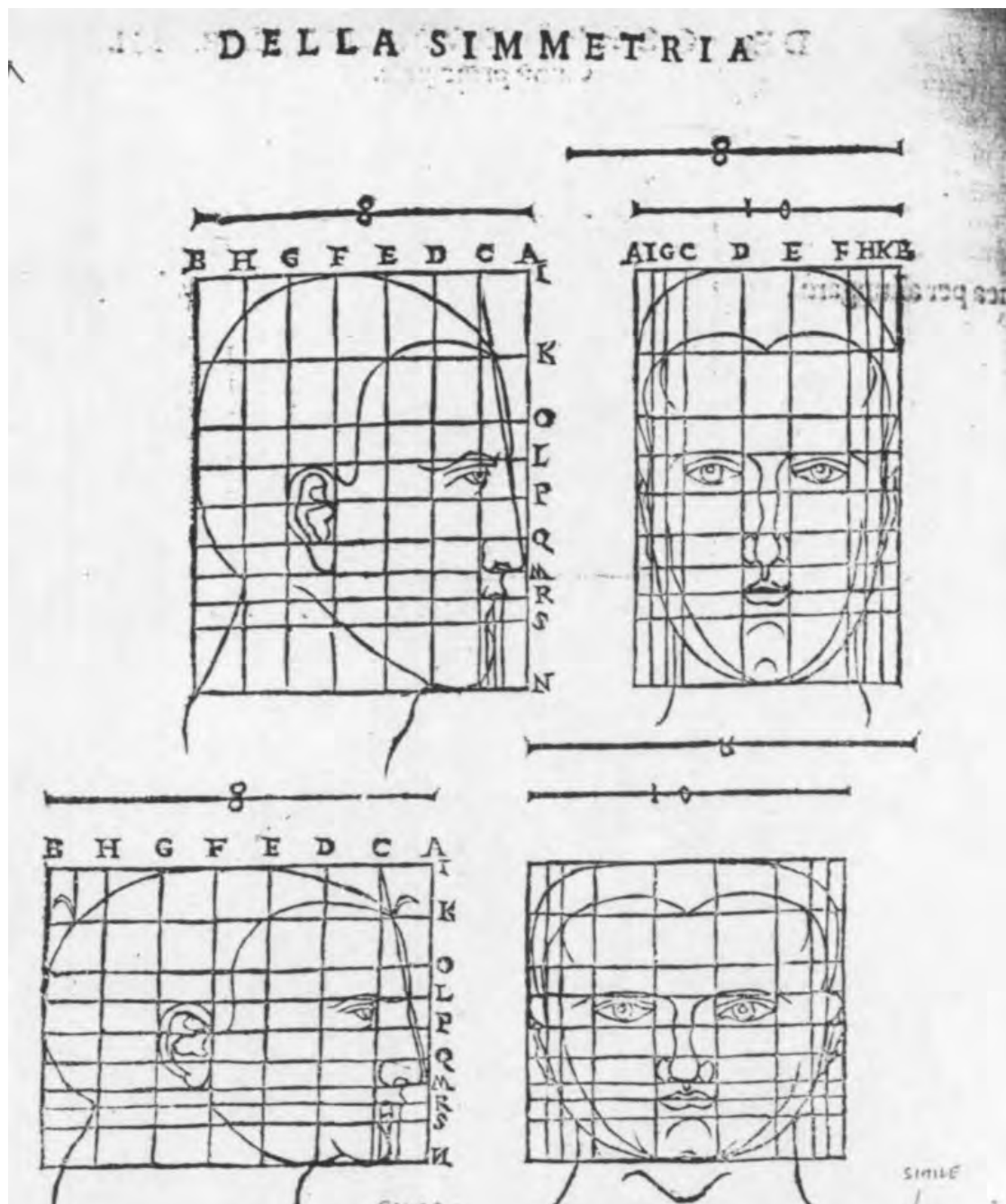
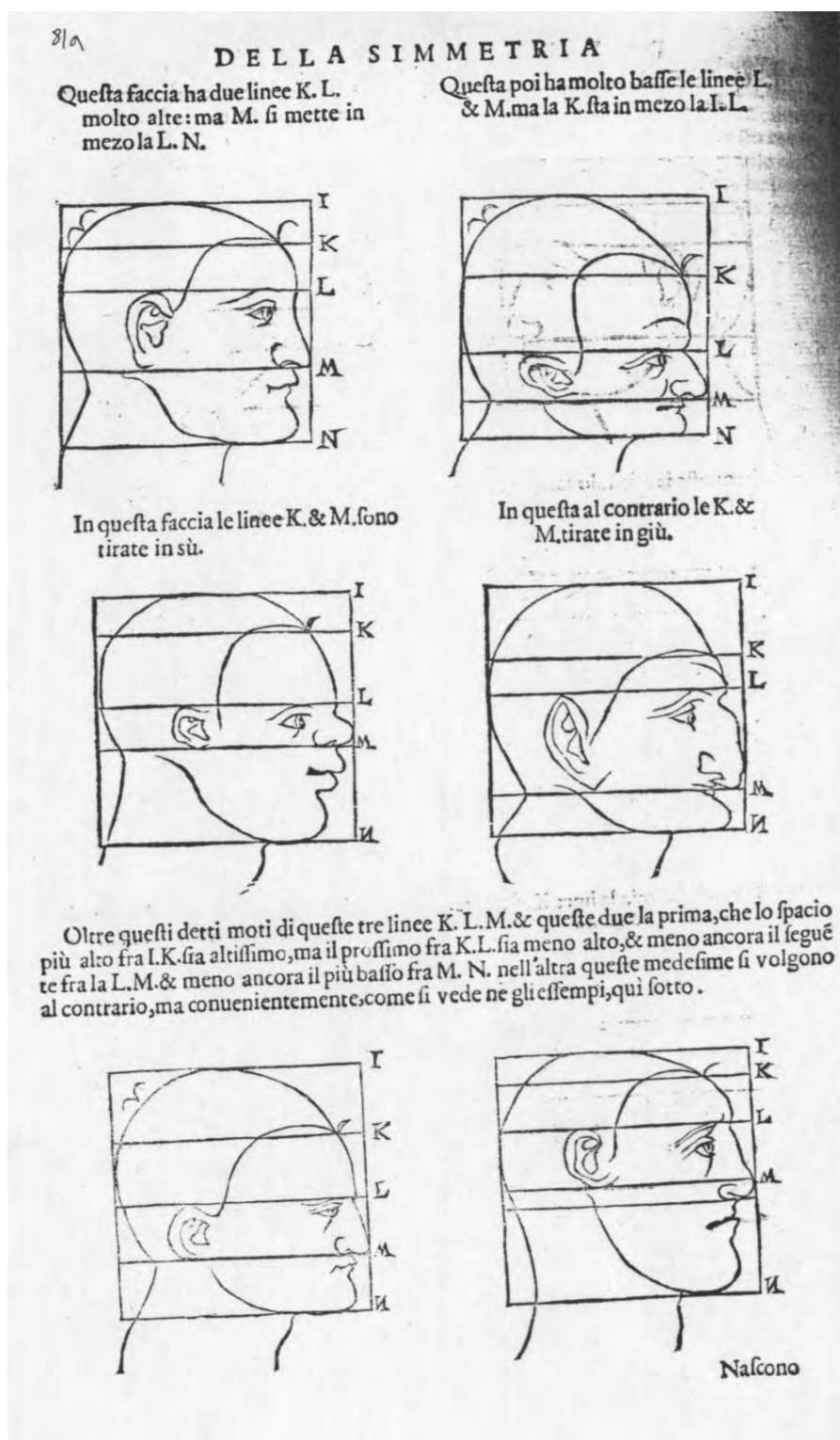


Fig. 36 – Albrecht Dürer, *Della Simmetria de i Corpi Humani*, 1591, livro II, p. 77 a.

Fig. 37 – Albrecht Dürer, *Della Simmetria de i Corpi Humani*, 1591, libro II, p. 81 a.

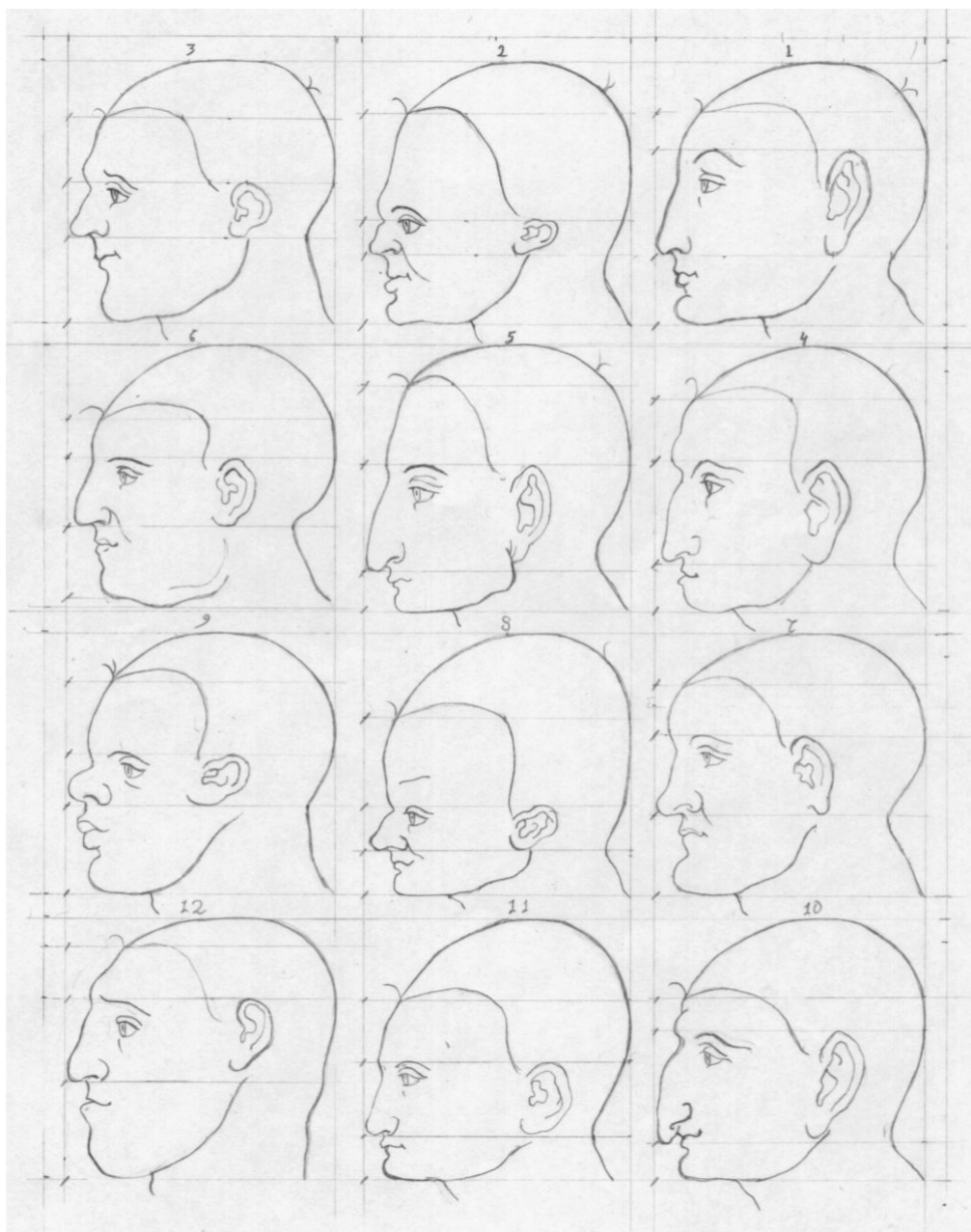


Fig. 38 – Desenho do autor a partir da figura 22 da obra de Jean Gaspard Lavater, *Essai Sur Physiognomonie*, 1786, Vol. III, p. 236, grafite sobre papel, 25x18cm.

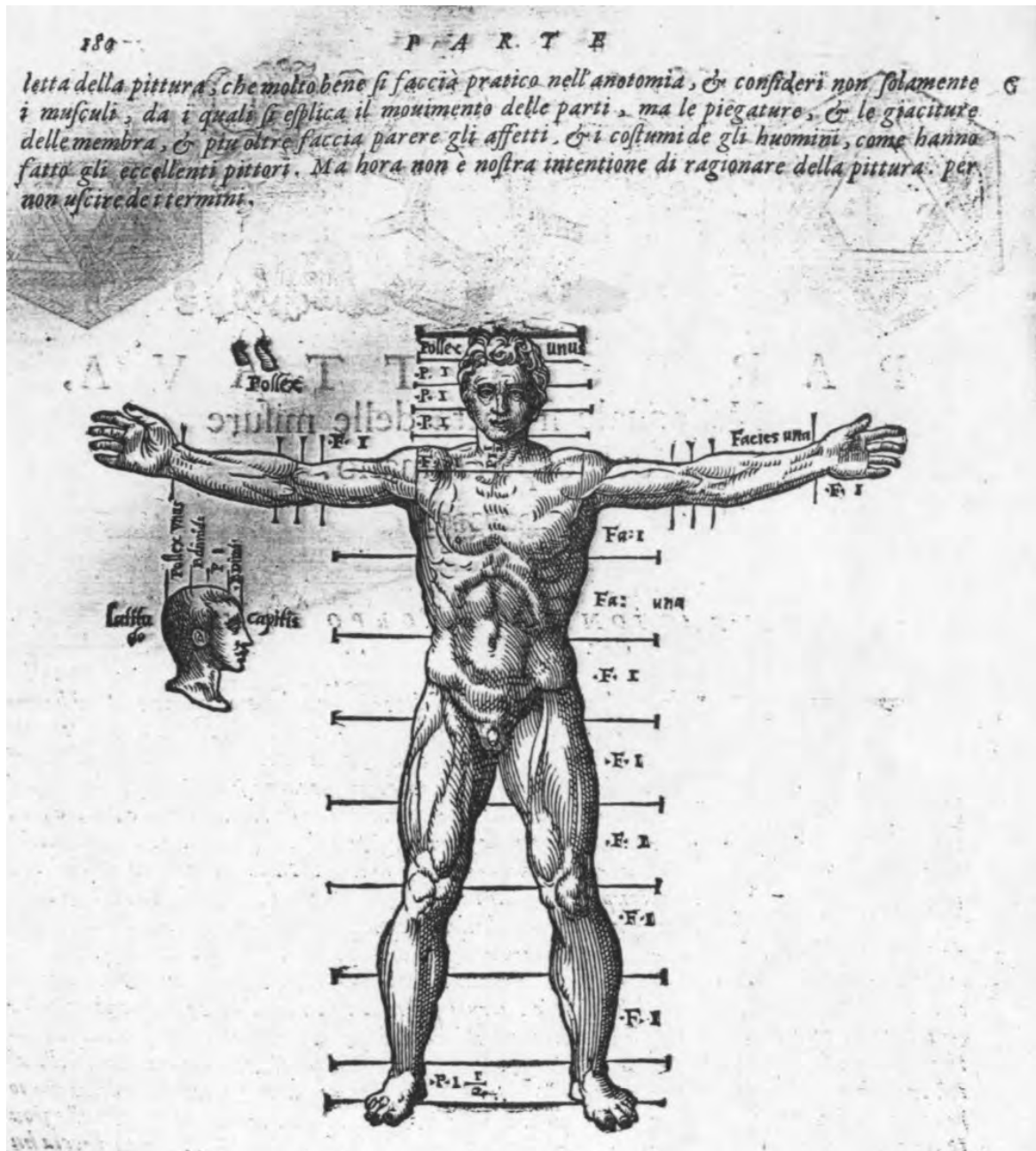


Fig. 39 – Daniel Barbaro. *La Pratica della Prospettiva*, figura da *Misurazione del Corpo Humano*, Venezia, 1569.

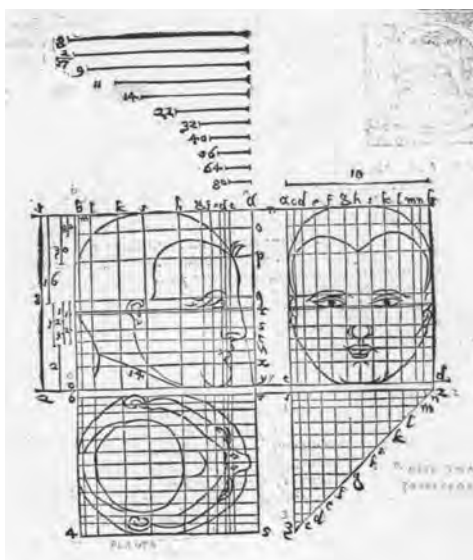


Fig. 40 – Daniel Barbaro, *Della Perspettiva*, 1569, p. 182.

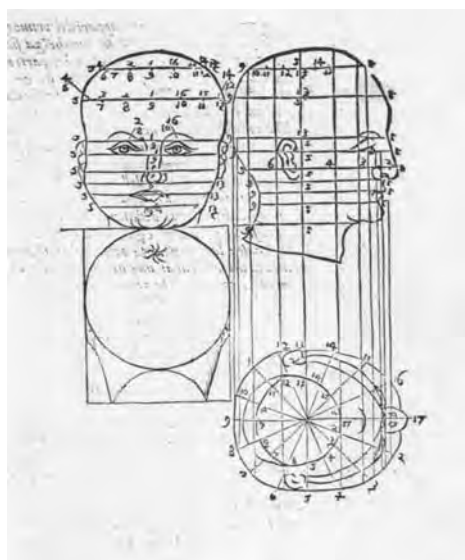


Fig. 41 – Daniel Barbaro, *Della Perspettiva*, 1569, p. 184.

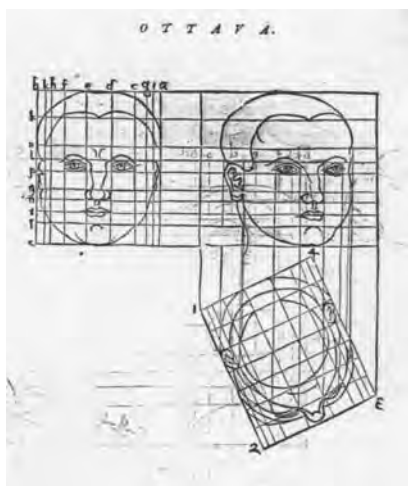


Fig. 42 – Daniel Barbaro, *Della Perspettiva*, 1569, p. 185.

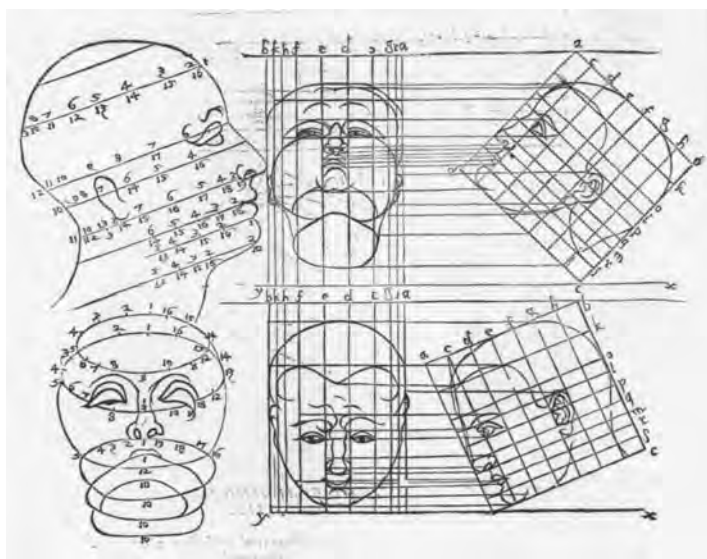


Fig. 43 – Daniel Barbaro, *Della Perspettiva*, 1569, p. 186.

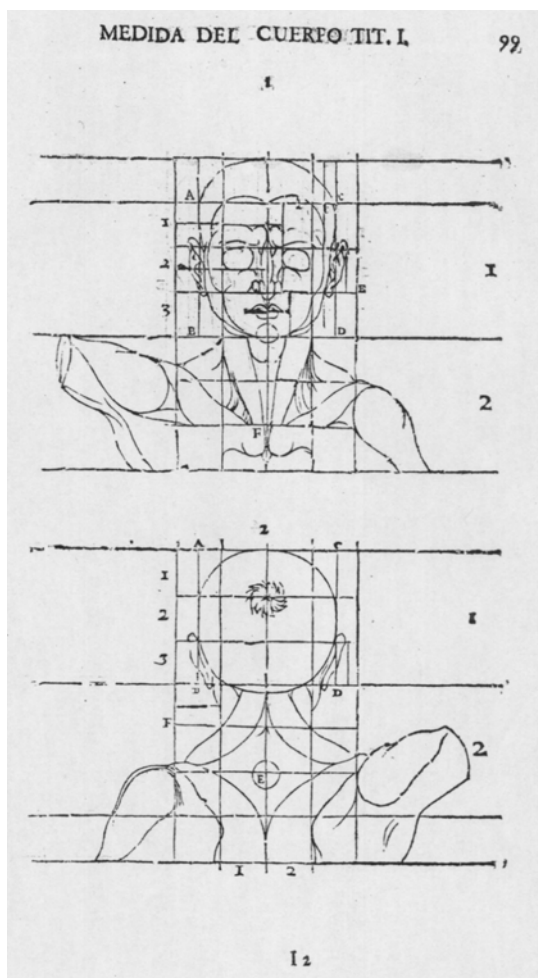


Fig. 44 – Juan de Arphe, *Varia Commensuracion para la Escultura Y Arquitectura*, Madrid, 1763, figura da *Medida del Cuerpo*, p. 99.

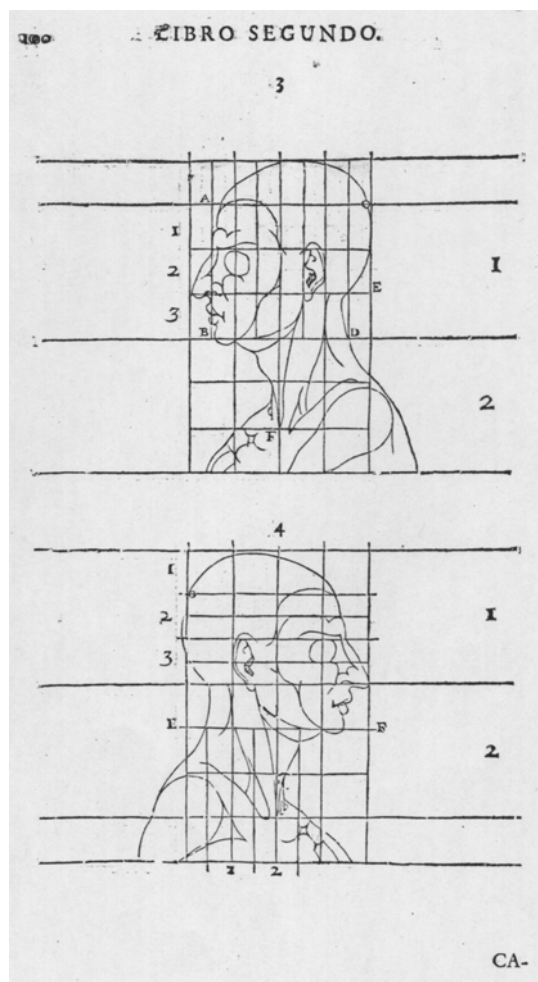


Fig. 45 – Juan de Arphe, *Varia Commensuracion para la Escultura Y Arquitectura*, Madrid, 1763, figura da *Medida del Cuerpo*, p. 100.

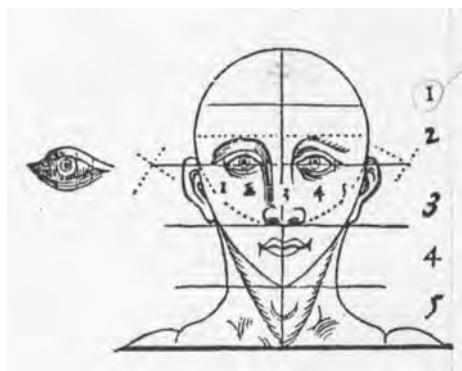


Fig. 46 – Jean Cousin, *L'Art de Dessiner*, 1821, p. 15.

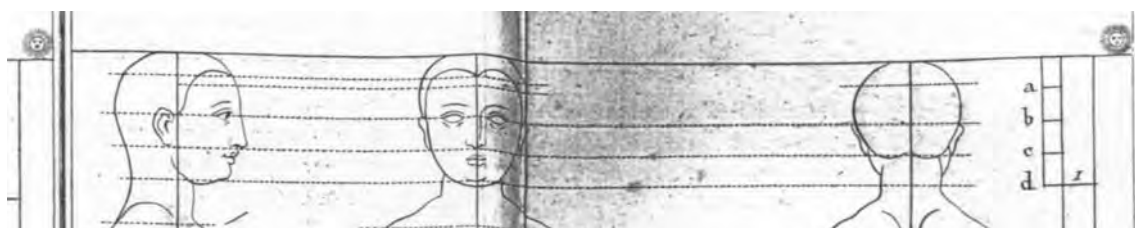


Fig. 47 – Gérard de Lairesse, *Le Grand Livre des Peintres ou L'Art de la Peinture*, 1787, pormenor da figura 6.



Fig. 48 – Andrea Mantegna ?, *Retrato de Homem*, giz preto sobre papel, 36,1x26,2cm, c1487, Albertina, Viena.

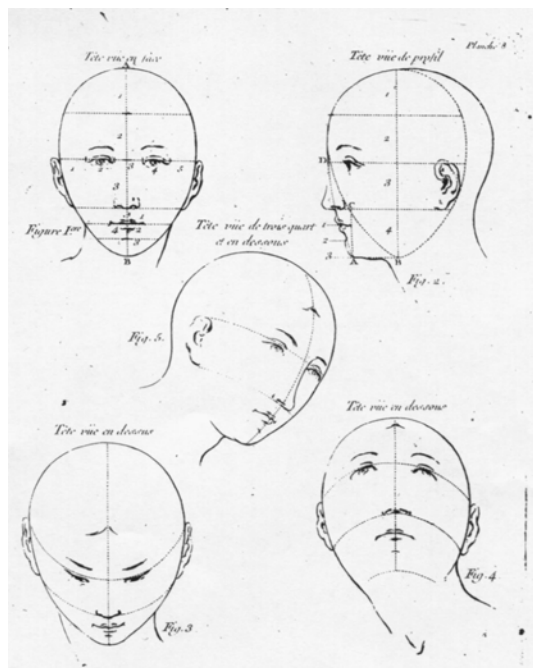


Fig. 49 – Charles-Antoine Jombert, *Méthode pour Apprendre le Dessin*, 1784, figura 8.

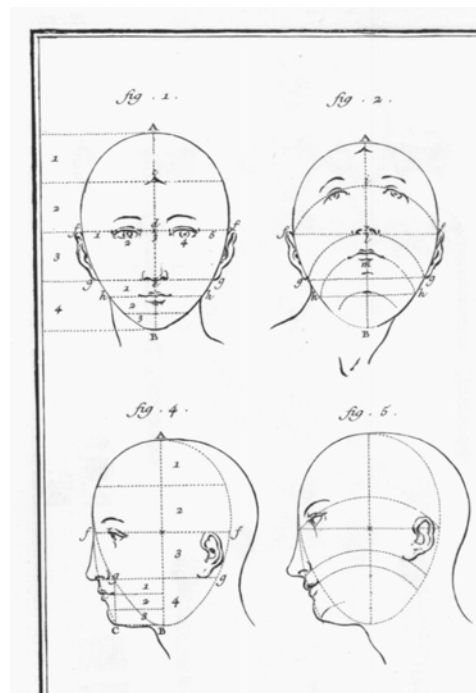


Fig. 50 – Diderot & d'Alembert, *L'Encyclopédie Recueil de Planches sur les Sciences, les Arts Libéraux et les Arts Mécaniques, Dessin et peinture*, Paris, 1754, pormenor da figura 8.

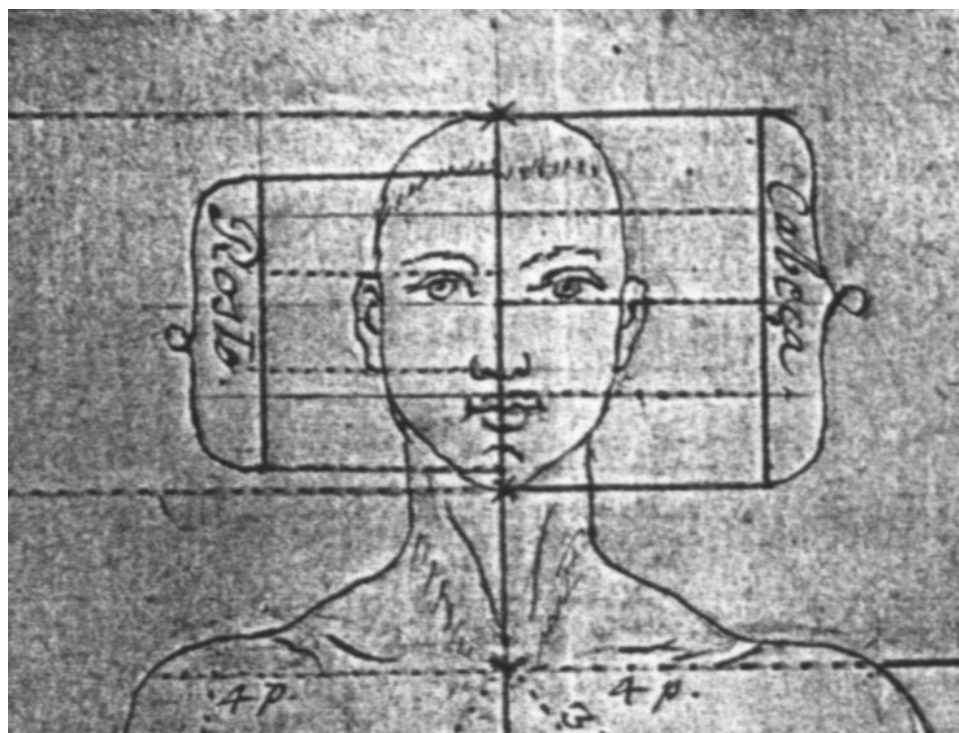


Fig. 51 – Joaquim Machado de Castro, *Methodo Breve para Saber as Principais Proporções do Corpo Humano*, [s/data], pormenor da figura, p. 6.



Fig. 52 – Francisco de Assis Rodrigues, *Methodo das Proporções, e Anatomia do Corpo Humano*, 1836, pormenor da figura.

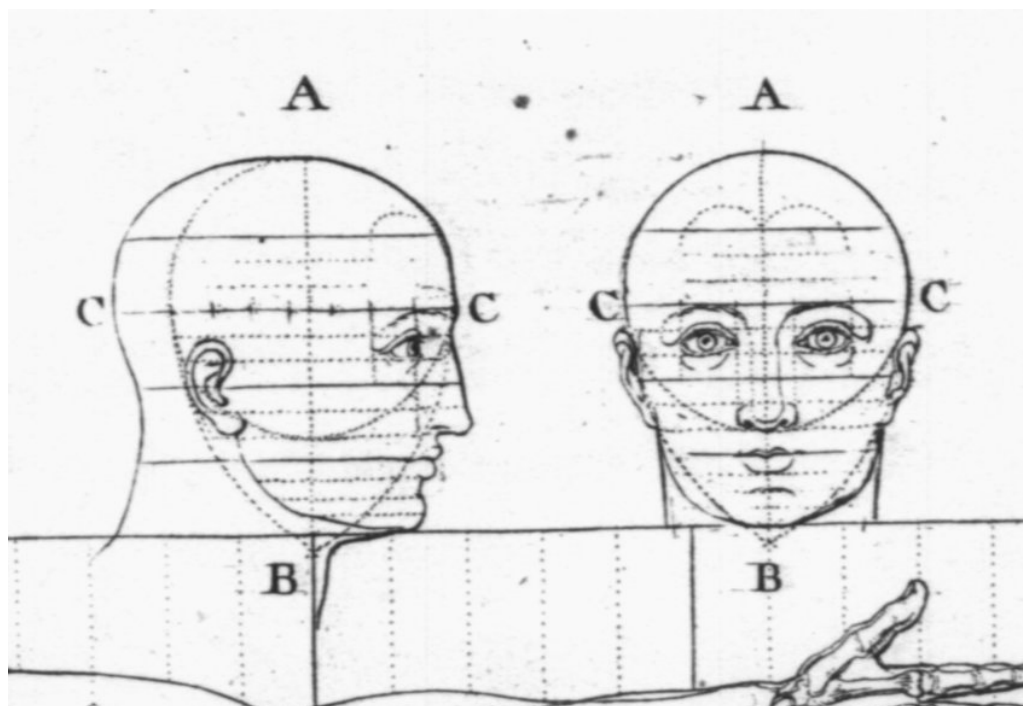


Fig. 53 – Jean-Galbert Salvage, *Anatomie du Gladiateur Combattant*, 1812, pormenor da figura 19.

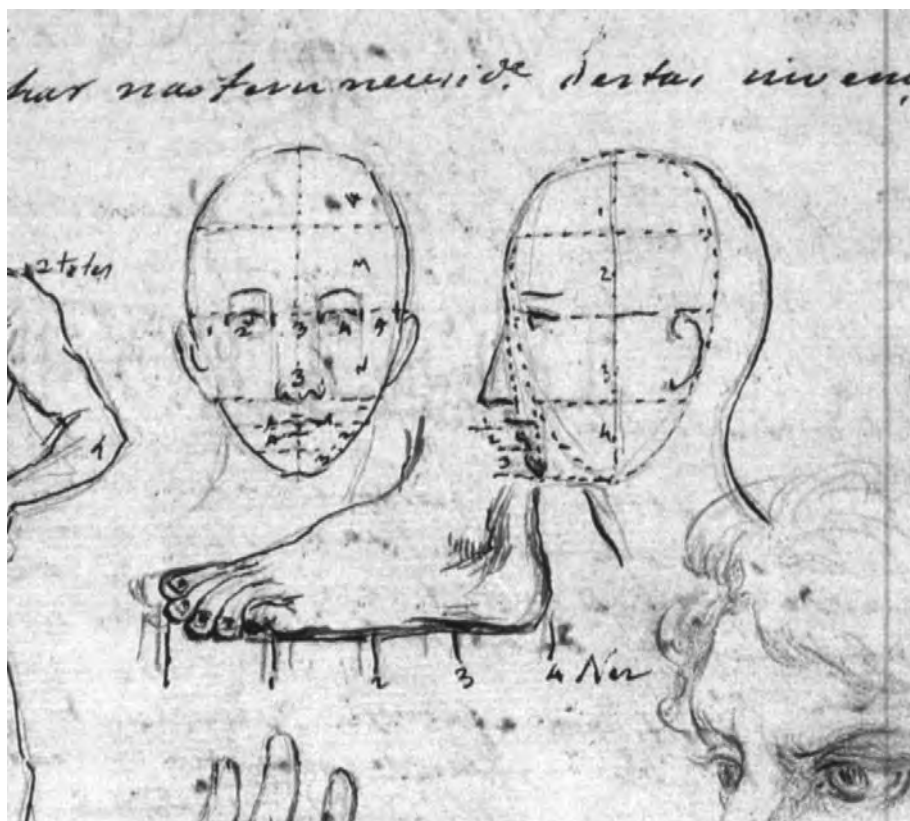


Fig. 54 – Cirilo Wolkmar Machado, *Apontamentos de Desenho e Architectura*, p. 159.

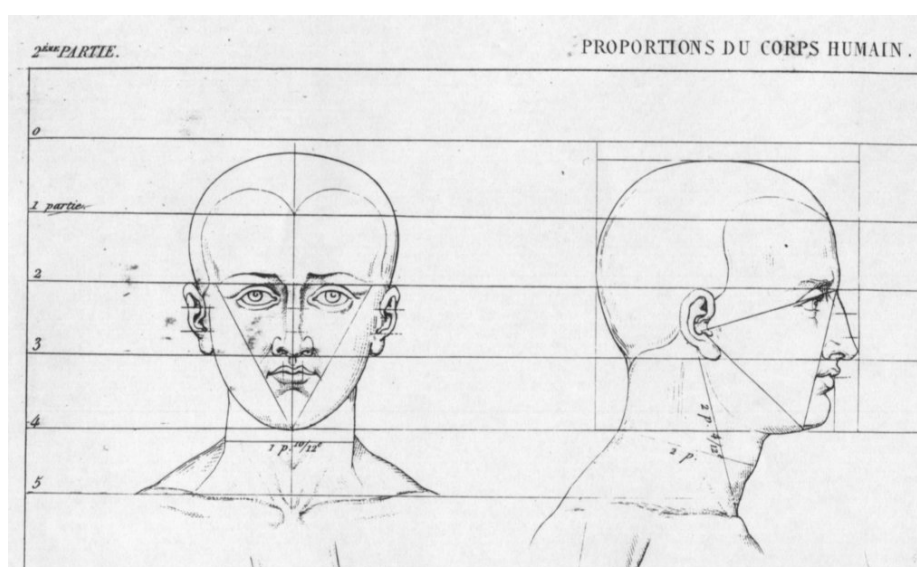


Fig. 55 - Louis Delaistre, *Cours Méthodique du Dessin et de la Peinture*, 1842, atlas, pormenor da figura 9.

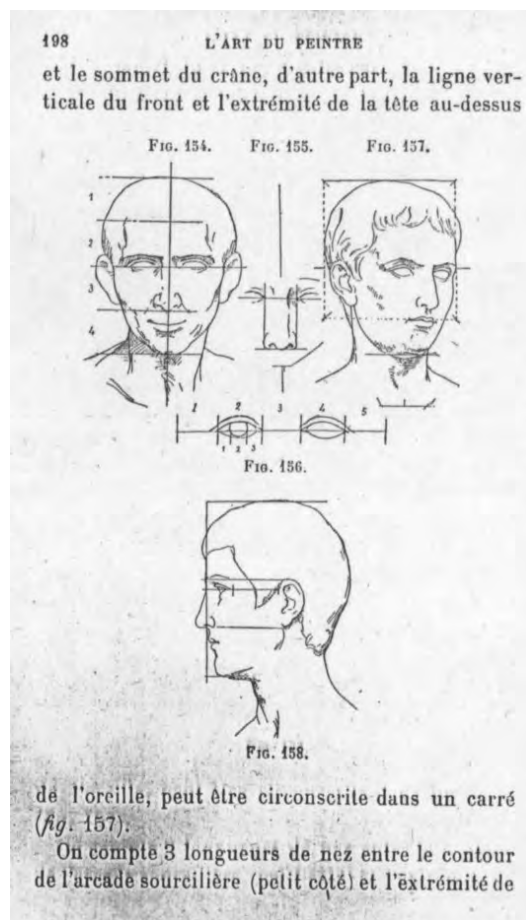


Fig. 56 – Camille Bellanger, *L'Art du Peintre*, [s/data], vol. I, p. 198.

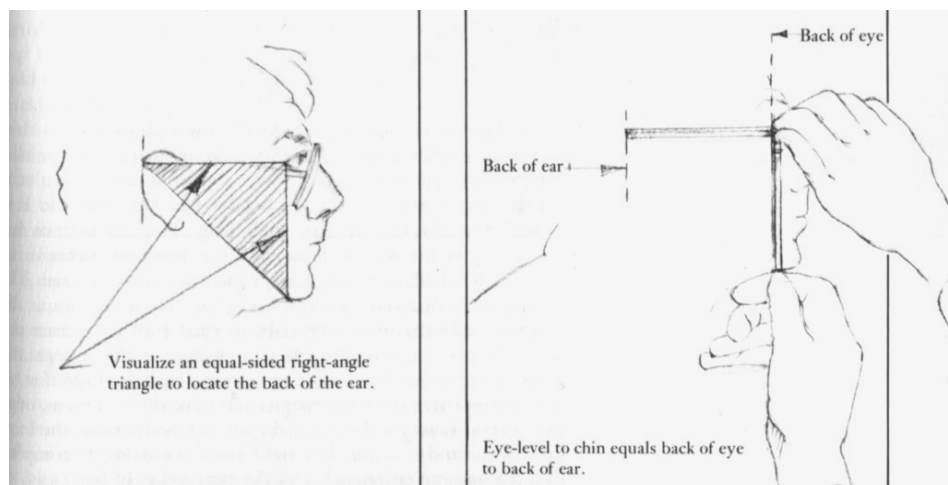


Fig. 57 – Betty Edwards, *Drawing on the Right Side of the Brain*, 2000, p. 160.



Fig. 58 – Charles Le Brun, *Amor*, lápis negro, 24,6x19,3cm, [s/data], Museu do Louvre.



Fig. 59 – Charles Le Brun, *Choro*, lápis negro, 20,15x21,2cm, [s/data], Museu do Louvre.



Fig. 60 – Charles Le Brun, *Admiração*, lápis negro, 25,3x19,6cm, [s/data], Museu do Louvre.



Fig. 61 – Charles Le Brun, *Movimentos de Olhos*, lápis negro sobre papel, 35,8x24,3cm, c1660-70, Museu do Louvre.



Fig. 62 – Charles Le Brun, *Olhos com Pupilas Levantadas, um Movimento particular do Homem*, lápis negro sobre papel, 24,3x22,6cm, c1660-70, Museu do Louvre.



Fig. 63 – Odd Nerdrum, *Mulher Gritando*, carvão sobre papel avermelhado, 50x65cm, 1973.



Fig. 64 – Henri Testelin, *Les Sentimens des Plus Habiles Peintres*, 1696, figura da Expressão.



Fig. 65 – G. B. Duchenne, *Mécanisme de la Physionomie Humaine*, 1862.



Fig. 66 - G. B. Duchenne, *Mécanisme de la Physionomie Humaine*, Album, 1862, fig. 6.



Fig. 67 – M. Duval, *Précis d'Anatomie*, 1881, p. 306.



Fig. 68 – M. Duval, *Précis d'Anatomie*, 1881, p. 307.

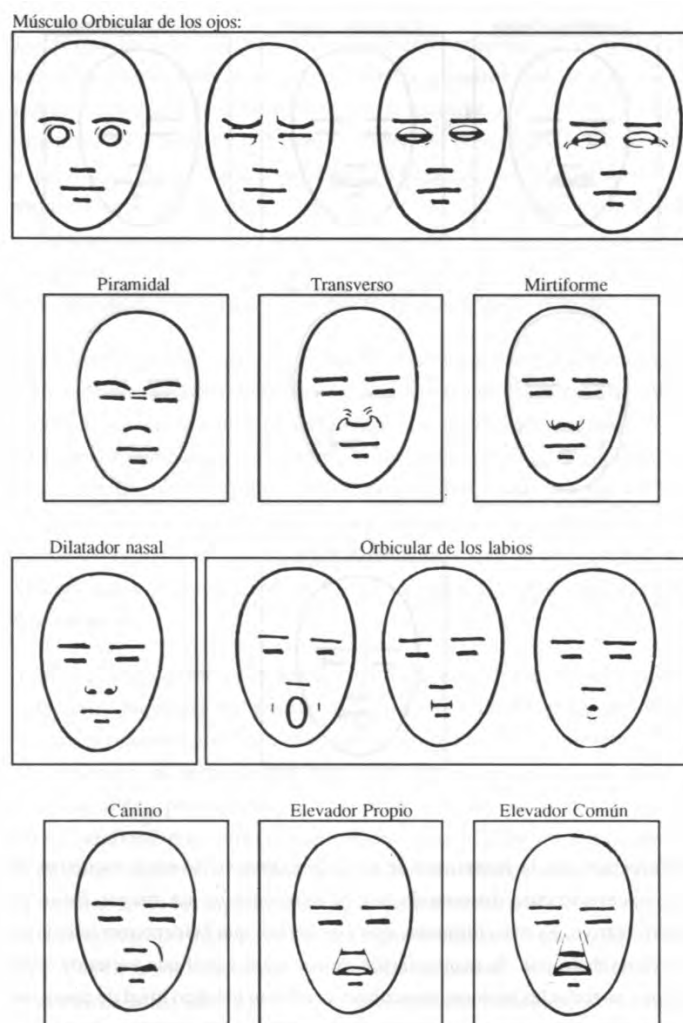


Fig. 69 – C. P. Climent, *El Rostro Humano*, 1993, p. 279.



Fig. 70 – Desenho do autor, *Retrato de Ruben*, grafite sobre papel, 29,7x21cm, 2007.



Fig. 71 – Ron Kitaj, *Yona em Paris*, carvão sobre papel, 57,2x39cm, 1982, Coleção do artista.

Fig. 72 – Gio. Bat. Della Porta, *Della Fisionomia dell'Uomo*, 1615, p. 36.Fig. 73 - Gio. Bat. Della Porta, *Della Fisionomia dell'Uomo*, 1615, p. 47.Fig. 74 - Gio. Bat. Della Porta, *Della Fisionomia dell'Uomo*, 1615, p. 74.Fig. 75 - Gio. Bat. Della Porta, *Della Fisionomia dell'Uomo*, 1615, p. 115.



Fig. 76 – Jean Gaspar Lavater, *Essai sur la Physiognomonie*, 1783, vol. II, p. 58.



Fig. 77 – Aplicação das teorias da proporções segundo Lavater no desenho de Leonardo da Vinci *Retrato de Giovane Donna*, ponta de metal em papel rosado, 32x20cm, c1490, Windsor Castle, Royal Library.

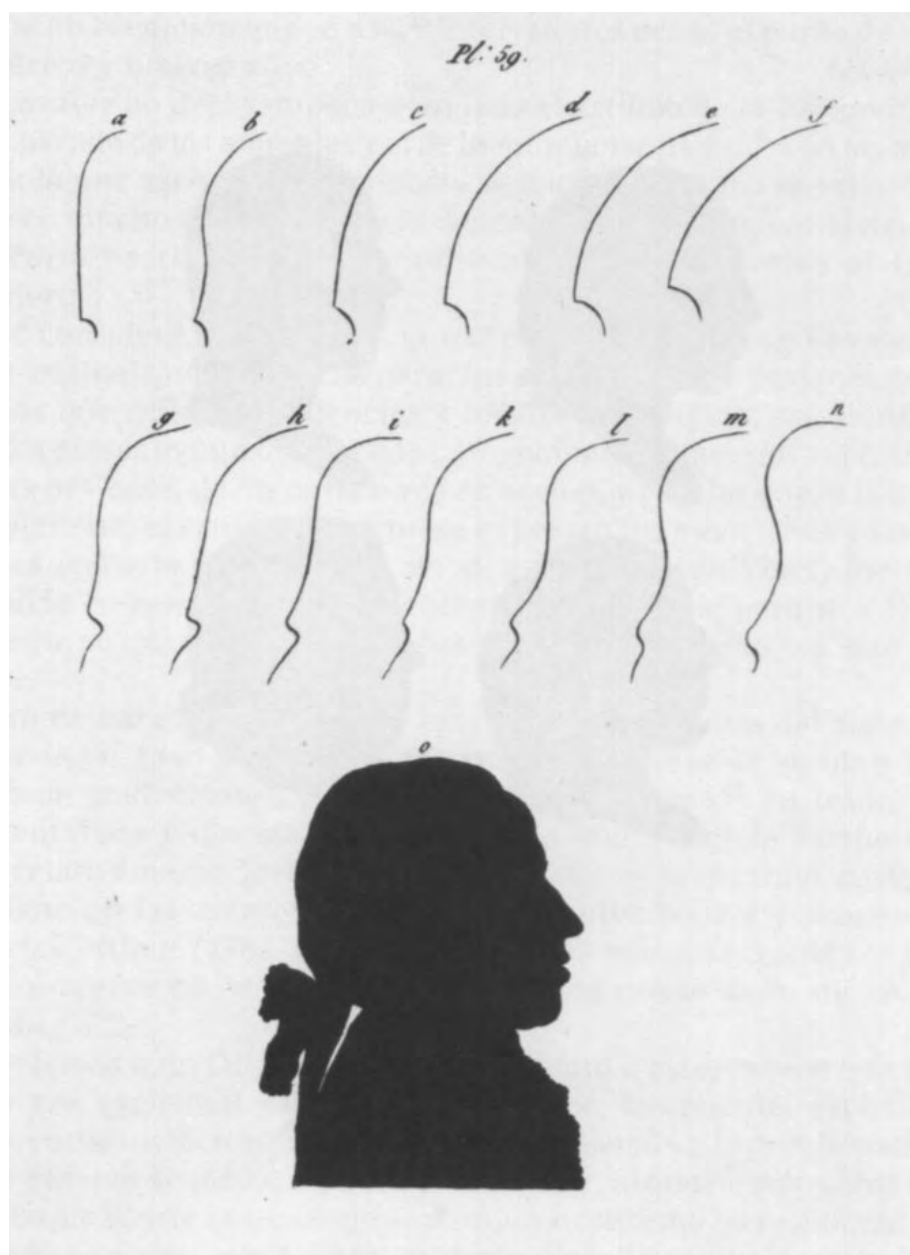


Fig. 78 - Jean Gaspar Lavater, *Essai sur la Physiognomonie*, 1783, vol. II, p. 213.

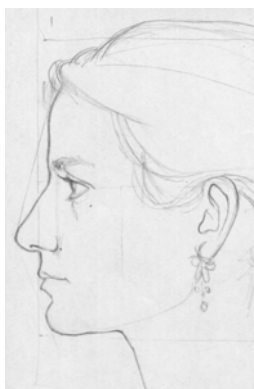


Fig. 79 – Desenho do autor, *Estudo de Perfil*, lápis sobre papel, 21x29cm, 2005.

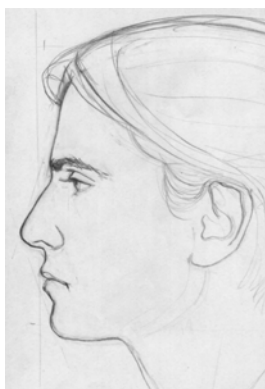


Fig. 80 - Desenho do autor, *Estudo de Perfil*, lápis sobre papel, 21x29cm, 2005.

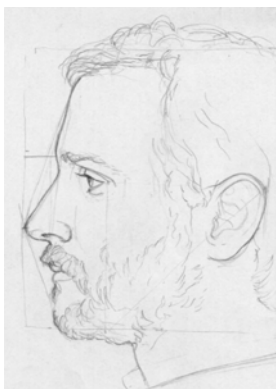


Fig. 81 - Desenho do autor, *Estudo de Perfil*, lápis sobre papel, 21x29cm, 2005.

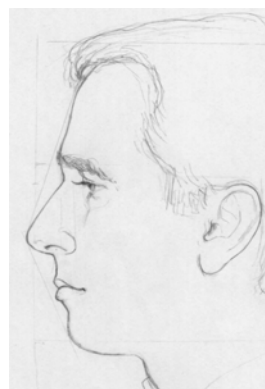


Fig. 82 - Desenho do autor, *Estudo de Perfil*, lápis sobre papel, 21x29cm, 2005.

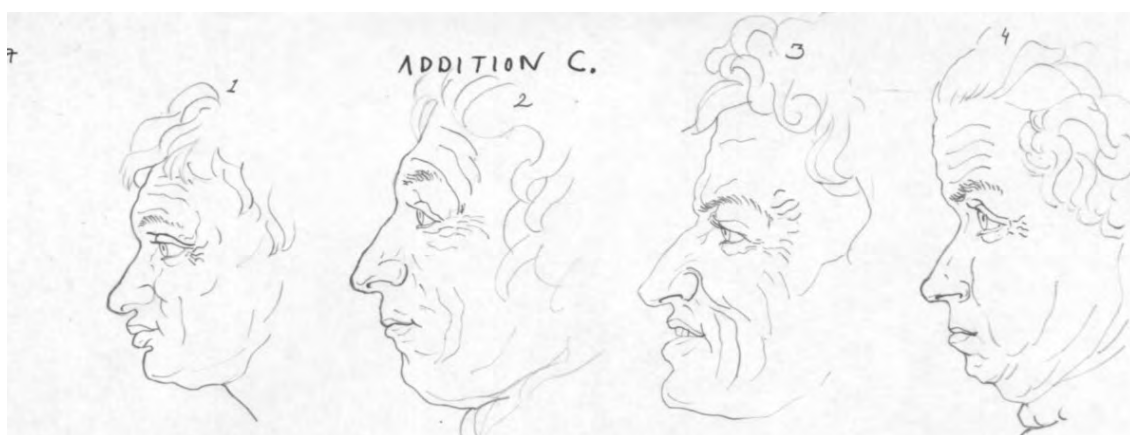


Fig. 83 - Desenho do autor segundo Lavater, *Essai sur la Physiognomonie*, 1803, vol. IV, Adição C, p. 7.

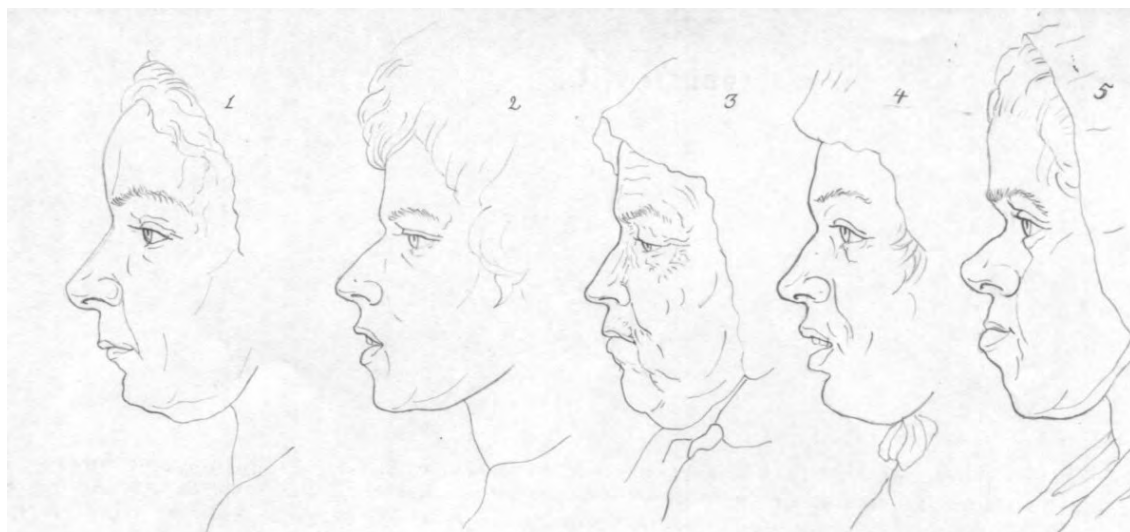


Fig. 84 - Desenho do autor segundo Lavater, *Essai sur la Physiognomonie*, 1803, vol. IV, Adição E, p. 9.

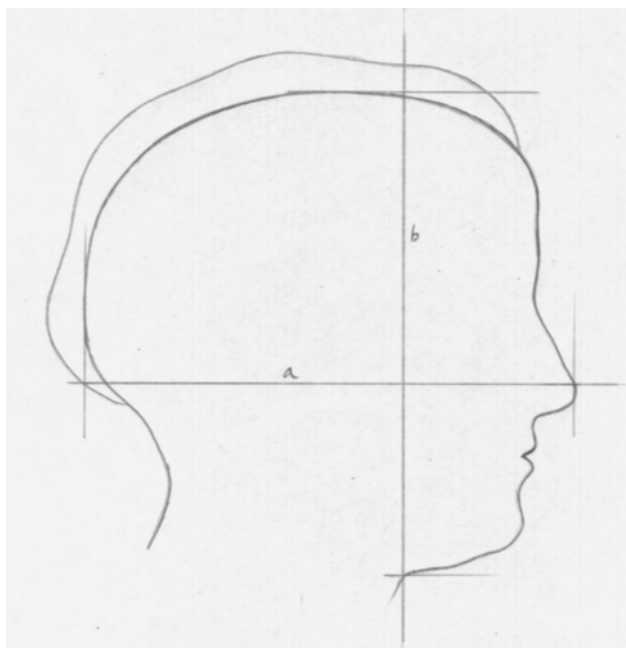


Fig. 85 – Desenho do autor, aplicação da proporção defendida por Lavater ao perfil de *Giovane Donna* de Leonardo da Vinci.

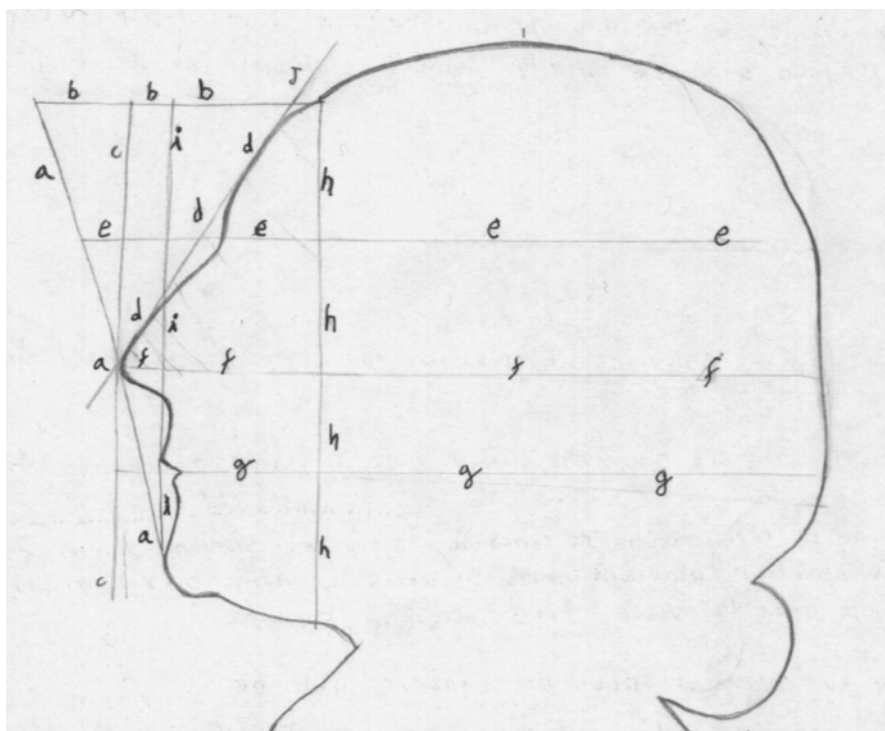


Fig. 86 - Desenho do autor segundo Lavater.

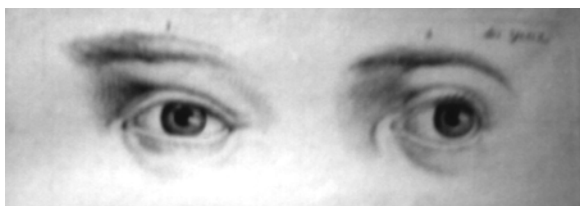


Fig. 87 - Jean Gaspar Lavater, *Essai sur la Physiognomonie*, 1786, vol. III, Adição F, p. 289.



Fig. 88 - Desenho do autor, registo linear dos olhos da figura 87.

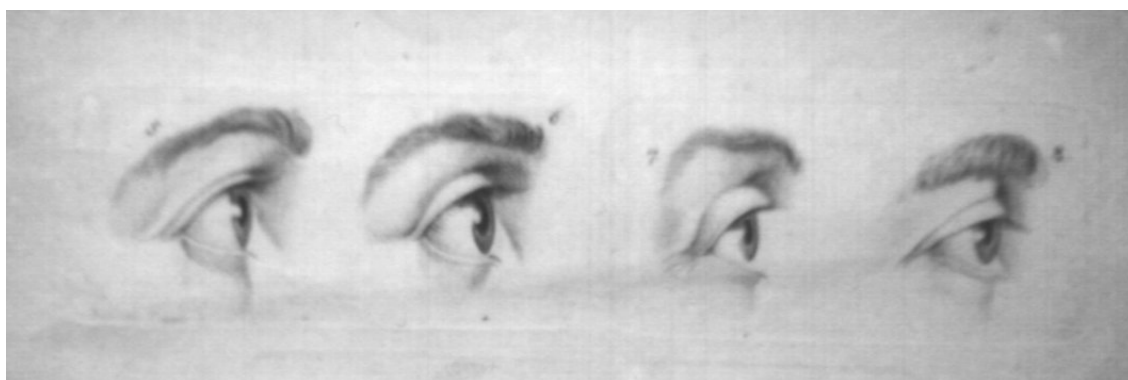


Fig. 89 - Jean Gaspar Lavater, *Essai sur la Physiognomonie*, 1786, vol. III, Adição H, p. 291.

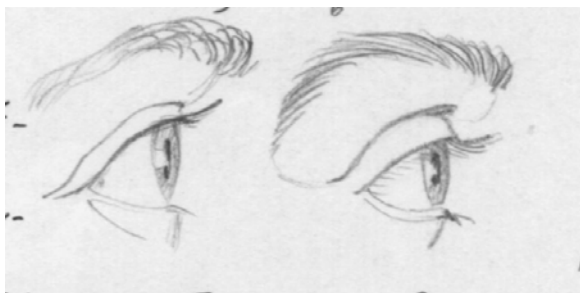


Fig. 90 - Desenho do autor, registo linear dos olhos da figura 89.

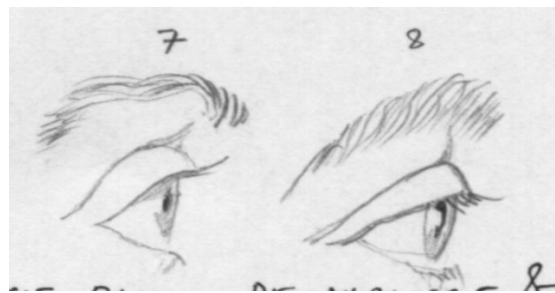


Fig. 91 - Desenho do autor, registo linear dos olhos da figura 89.

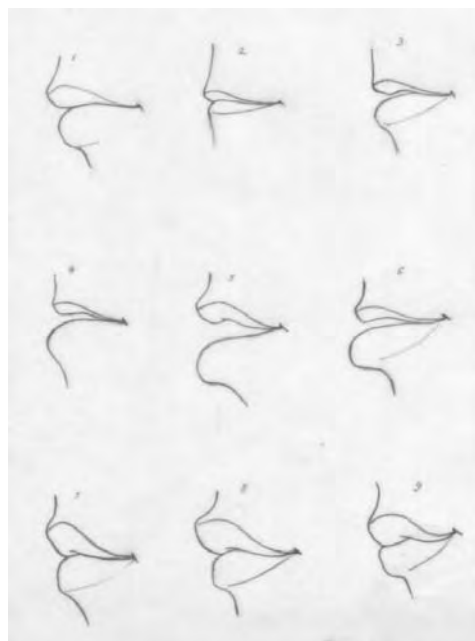
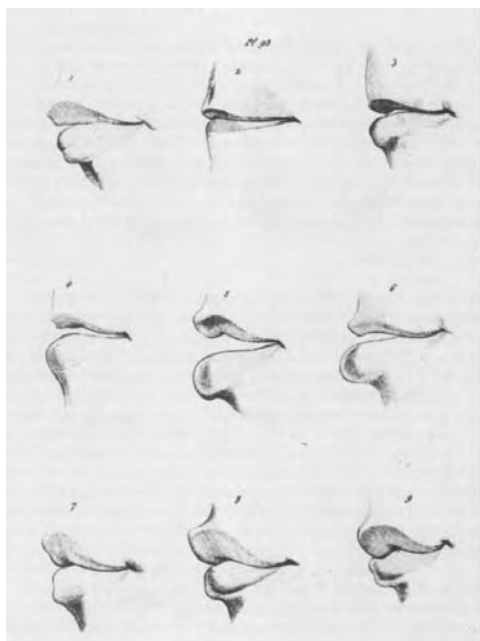


Fig. 92 - Jean Gaspar Lavater, *Essai sur la Physiognomonie*, 1786, vol. III, Adição F, p. 329.

Fig. 93 - Desenho do autor, registo linear dos lábios da figura 92.

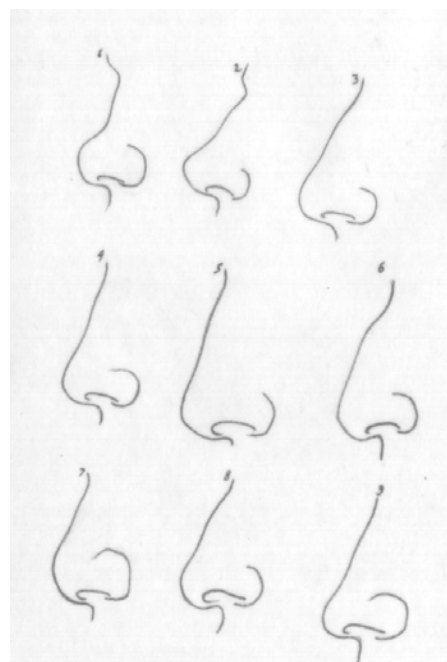


Fig. 94 - Jean Gaspar Lavater, *Essai sur la Physiognomonie*, 1786, vol. III, Adição D, p. 304.

Fig. 95 - Desenho do autor, registo linear dos olhos da figura 94.



Fig. 96 – J.-B. Delestre, *De la Physiognomonie*, 1865, figure 172, p. 132.



Fig. 97 – J.-B. Delestre, *De la Physiognomonie*, 1865, figure 170, p. 131.



Fig. 98 – J.-B. Delestre, *De la Physiognomonie*, 1865, figure 173, p. 133.



Fig. 99 – J.-B. Delestre, *De la Physiognomonie*, 1865, figure 171, p. 132.



Fig. 100 – J.-B. Delestre, *De la Physiognomonie*, 1865, figure 176, p. 136.



Fig. 101 – J.-B. Delestre, *De la Physiognomonie*, 1865, figure 177, p. 136.



Fig. 102 – J.-B. Delestre, *De la Physiognomonie*, 1865, figure 178, p. 137.



Fig. 103 – Hans Holbein o Jovem, *Retrato de Elizabeth, Lady Audley*, crayon negro e de cor, pena e tinta, ponta de metal sobre papel rosa, 29,7x20,7cm, c1538, The Royal Collection, Londres.



Fig. 104 – Hans Holbein o Jovem, *Retrato de Richard Southwell*, pedra negra e giz de cor, pena e pincel com tinta preta, ponta de metal sobre papel rosa, 36,6x27,7cm, c1536, The Royal Collection, Londres.



Fig. 105 - David Hockney, *Auto-retrato*, 2 Março, 2001, carvão sobre papel, 76,2x56,5cm, 2001, colecção privada.



Fig. 106 – David Hockney, *Auto-retrato*, 2 Março, 2001, carvão sobre papel, 76,2x56,5cm, 2001, Collection Centre Georges Pompidou, Paris.



Fig. 107 - Ambrosius Holbein, *Retrato de um Jovem*, crayon negro e de cor, pena e tinta, ponta de metal sobre papel rosa, 24x17cm, [s/data], Museu van Beuningen, Roterdão.



Fig. 108 – Giovanni Battista Piazzetta, *Auto-retrato*, carvão com realces de giz branco, 35x24,1cm, [s/data], Windsor Castle, Royal Library.



Fig. 109 – Benedetto Luti, *Auto-retrato*, pastel, 38,7x24,9cm, c1713, Museu do Louvre.



Fig. 110 – Andrea Solario (?), *Retrato de Homem*, lápis negro e sanguínea com toques de alvaiade, 42,1x27,0 cm, [s/data], colecção Woodner.



Fig. 111 – Rafael Sanzio, *Cabeça de Rapaz*, giz preto realçado a branco, 38,1x26,1cm, cerca 1504, Museu Ashmolean Oxford.



Fig. 112 – Hans Memling, *Retrato de um Homem com Moeda do Imperador Nero (Bernardo Bembo?)*, pintura sobre madeira, 31x23,2cm, 1473-1474, Koninklijk Mueum voor Schone Kunsten, Amberes.



Fig. 113 – Hans Memling, *Retrato de Willem Moreel*, pintura sobre madeira, 39,4x29cm, c.1480, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.



Fig. 114 – Joachim von Sandrart, *Zeuxis e as Mulheres de Crotona*, Gravura, 1683.



Fig. 115 – Jacopo Pontormo, *Estudo de Cabeça*, sanguínea, 17,7x10,9cm, cerca 1520, Uffizi.

Fig. 116 - Jacopo Pontormo, *Estudo de Cabeça de Criança*, sanguínea, 40,2x26,2cm, pormenor, cerca 1520, Uffizi.

Fig. 117 - Jacopo Pontormo, *Estudo para o Retrato de Ippolito de Medici*, lápis negro e branco sobre papel, 33,2x21,1cm, pormenor, 1518-1520, Uffizi.



Fig. 118 – Lucien Freud, *Kai*, Gravura, 69,5x54,5cm, 1991-92.

Fig. 119 - Lucien Freud, *Self Portrait: Reflection*, Gravura, 60x43,5cm, 1996.

Fig. 120 – Lucien Freud, *Cabeça de Ali*, Gravura, 60x43,2cm, 1999.



Fig. 121 - Albrecht Dürer, *Auto-retrato com Casaco de Peles*, pintura sobre madeira, 67x49cm, 1500, Alte Pinakotek, Munich.



Fig. 122 – Luigi Mirandori, *Retrato do Menino Sigismondo Ponzone*, óleo sobre tela, 100x80cm, 1646. Museu Civico de Cremona.



Fig. 123 – Luigi Mirandori, *Retrato do Menino Sigismondo Ponzone*, pormenor.



Fig. 124 – Joachim von Sandrart, *Os Macacos Retratisas*, Gravura, 1683.



Fig. 125 – Anónimo, *Máscara funerária de Laurent de Médicis*, 1492, gesso, Florença, Società Colombaria. Fig. 126 – Anónimo, *Georg Wilhelm von Kirchner*, (1670-1735), cera, Breitnfurt.



Fig. 127 - Anton Raphael Mengs, *Retrato de rapariga*, pastel e lápis sobre papel cinzento, 41,5x32cm, [s/data], Museu do Ermitage.

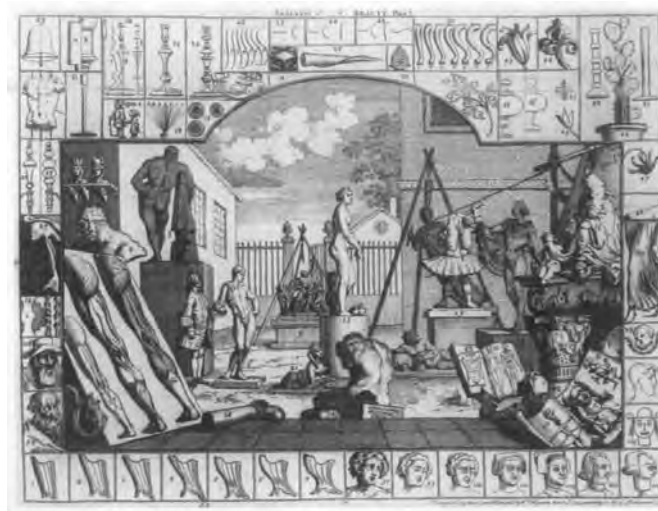


Fig. 128 – William Hogarth, *The Analyses of Beauty I*, gravura, 35x47,5cm, 1753.



Fig. 129 – William Hogarth, *The Analyses of Beauty II*, gravura, 35x47,5cm, 1753.



Fig. 130 – William Hogarth, *The Analyses of Beauty II*, figura 97, gravura, pormenor, 1753.



Fig. 131 – William Hogarth, *The Analyses of Beauty II*, figura 98, gravura, pormenor, 1753.



Fig. 132 – William Hogarth, *The Analyses of Beauty II*, figura 99, gravura, pormenor, 1753.

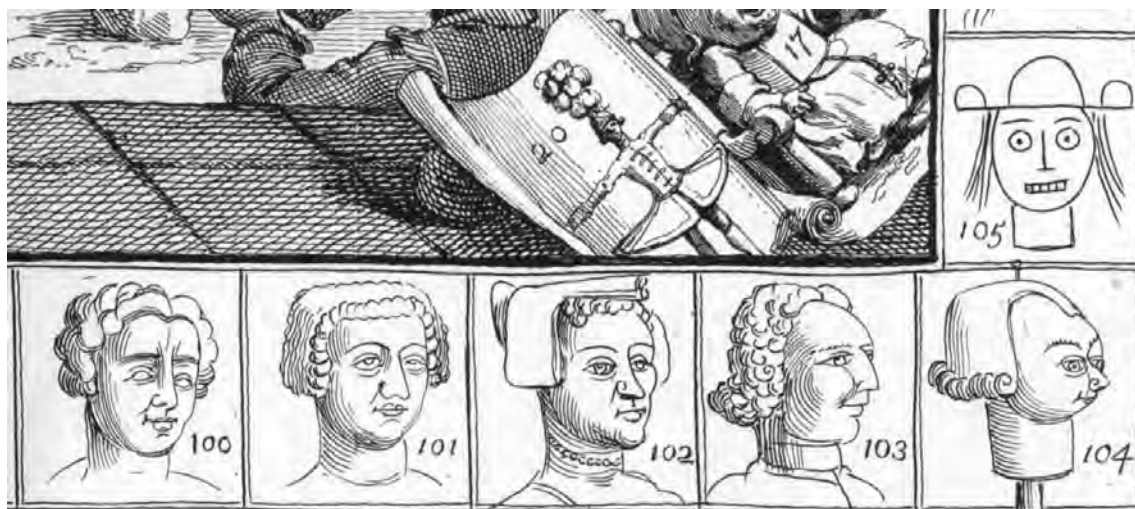


Fig. 133 – William Hogarth, *The Analysis of Beauty II*, figura 99-105, gravura, pormenor, 1753.

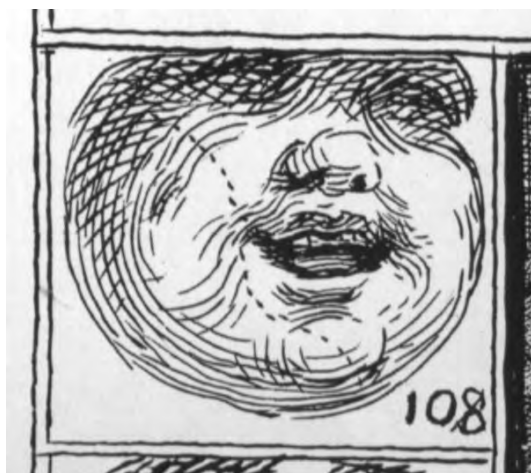


Fig. 134 – William Hogarth, *The Analysis of Beauty II*, figura 108, gravura, 1753.



Fig. 135 – William Hogarth, *The Analysis of Beauty II*, figura 109, gravura, 1753.



Fig. 136 – Prud'hon, *Retrato da Madame Péan de Saint-Gilles*, crayon preto e branco sobre papel azul, 16x12,8cm, 1822, Museu Bonnat.



Fig. 137 – Eduard Daege, *A Invenção da Pintura*, óleo sobre tela, 176x135,5cm, 1832, Nationalgalerie Berlim.

Fig. 138 – Joachim von Sandrart, *A Invenção da Pintura*, gravura, 1683, Nuremberga.



Fig. 139 – Desenho do autor, *Estudo de Olhos*, grafite e 1832, sobre papel, 5x20cm, 2006, colecção do autor.



Fig. 140 – Jean-Baptiste Greuze, *Cabeça de Mulher*, giz vermelho, 43x30cm, [s/data], National Museum, Stockholm.



Fig. 141 – Rembrandt, *Auto-retrato com Olhos Arregalados*, gravura, 5,1x4,6cm, 1630.



Fig. 142 – Lucien Freud, *A Mãe do Pintor*, gravura, 15,2x12,7cm, 1982.



Fig. 143 – Rembrandt, *Auto-retrato de Boca Aberta*, pena e tinta castanha, 12,7x9,5cm, c1629, British Museum.



Fig. 144 – Anthon van Dyck, *Retrato de Sebastian Vrancx*, giz preto, 25,7x18,8cm, [s/data] Malcolm Collection.



Fig. 145 – Antonio Canova, *Retrato de Isabella Albrizzi*, sanguínea, 24,1x18,2cm, 1816, Uffizi Florença.



Fig. 146 – Jacopo Bassano, *Cabeça de Mulher*, pincel e óleo, castanho cinzento vermelho e branco sobre papel acastanhado, 35,3x24,9cm, [s/data], Albertina.



Fig. 147 – Paula Rego, *Maria de São José (a Mãe da Artista)*, lápis sobre papel, 29,3x28cm, 1993, colecção da Pintora.



Fig. 148 – David Hockney, *Munir Benjenk*, tinta preta e vermelha sobre papel, 36,2x26cm, 2002, colecção do artista.



Fig. 149 – Hendrick Goltzius, *Auto-retrato*, ponta de prata em ‘vellum’ amarelo, 14,5x10,3cm, [s/data], Malcolm Collection.



Fig. 150 – Henri Fantin-Latour, *Auto-retrato*, carvão, 18,1x14,4cm, 1860, Museu do Louvre.



Fig. 151 – Avigdor Arikha, *Yona Fischer*, pincel e 'sumi' tinta sobre papel de algodão, 39,9x30cm, 1972.



Fig. 152 – Edward Hopper, *Auto-retrato*, lápis conté, 20x35cm, [s/data], National Portrait Gallery, Smithsonian Institution.



Fig. 153 – Prud'hon, *Retrato de Constance Mayer em Busto*, crayon negro e branco sobre papel azul, 48x36,5cm, c1805, Museu do Louvre.



Fig. 154 – Henri Fantin-Latour, *Auto-retrato*, carvão, 19,3x11,7cm, 19 Janeiro 1871, Museu do Louvre.



Fig. 155 – Henri Fantin-Latour, *Auto-retrato*, carvão, esfumino retocado a pincel, 14,2x10,2cm, 1860, Museu do Louvre.



Fig. 156 – Jean Gaspard Lavater, *Essais sur la Physiognomonie*, 1786, vol. III, p. 86.



Fig. 157 – Heinrich Füsseli, *Auto-retrato com Quarenta anos*, giz, 39x33cm, [1780], Victoria and Albert Museum, Londres.



Fig. 158 – Hans Baldung, *Cabeça de Saturno ou o Temperamento Melancólico*, giz negro sobre papel, 33,2x25,5cm, 1516, Albertina, Viena.



Fig. 159 – Gaspar David Friedrich, *Auto-retrato*, giz preto sobre papel, 22,9x18,2cm, 1810, Kupferstichkabinett, Berlim.



Fig. 160 – Albrecht Dürer, *Melencolia I*, gravura, 24.0x18,6cm, 1514.



Fig. 161 – Albrecht Dürer, *Auto-retrato sob os Traços de Homem Sofredor*, 40,8x29,0cm, 1522, Kunsthalle Bremen.



Fig. 162 – Sir Joshua Reynolds, *Auto-Retrato*, óleo sobre tela, 63x74cm, 1748-9, National Portrait Gallery, London.



Fig. 163 – Avigdor Arikha, *Auto-retrato com Gabardina*, pastel sobre papel esmeril, 70,5x55,5cm, 11 de Novembro de 1988, Gilbert de Botton, Saint-Moritz.



Fig. 164 – Jacques-Louis David, *Auto-Retrato*, óleo sobre tela, 81x64cm, 1794, Museu do Louvre, Paris.



Fig. 165 – A.-L. Girodet-Trioson, *Auto-retrato*, óleo sobre tela, 78x65cm, Museu Magnin, Dijon.



Fig. 166 – A.-L. Girodet-Trioson, *Auto-retrato em Busto de Perfil Esquerdo*, carvão e esfumino sobre papel, 25x20cm, Museu do Louvre.

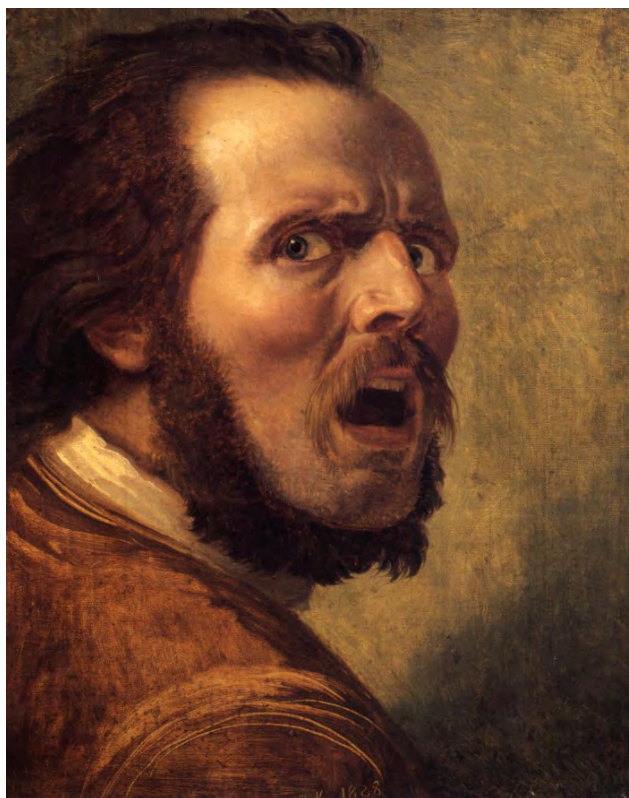


Fig. 167 – Wilhelm von Kaulbach, *Auto-retrato Expressivo*, óleo sobre tela, 51x45cm, 1828, Museum Bad Arolsen.

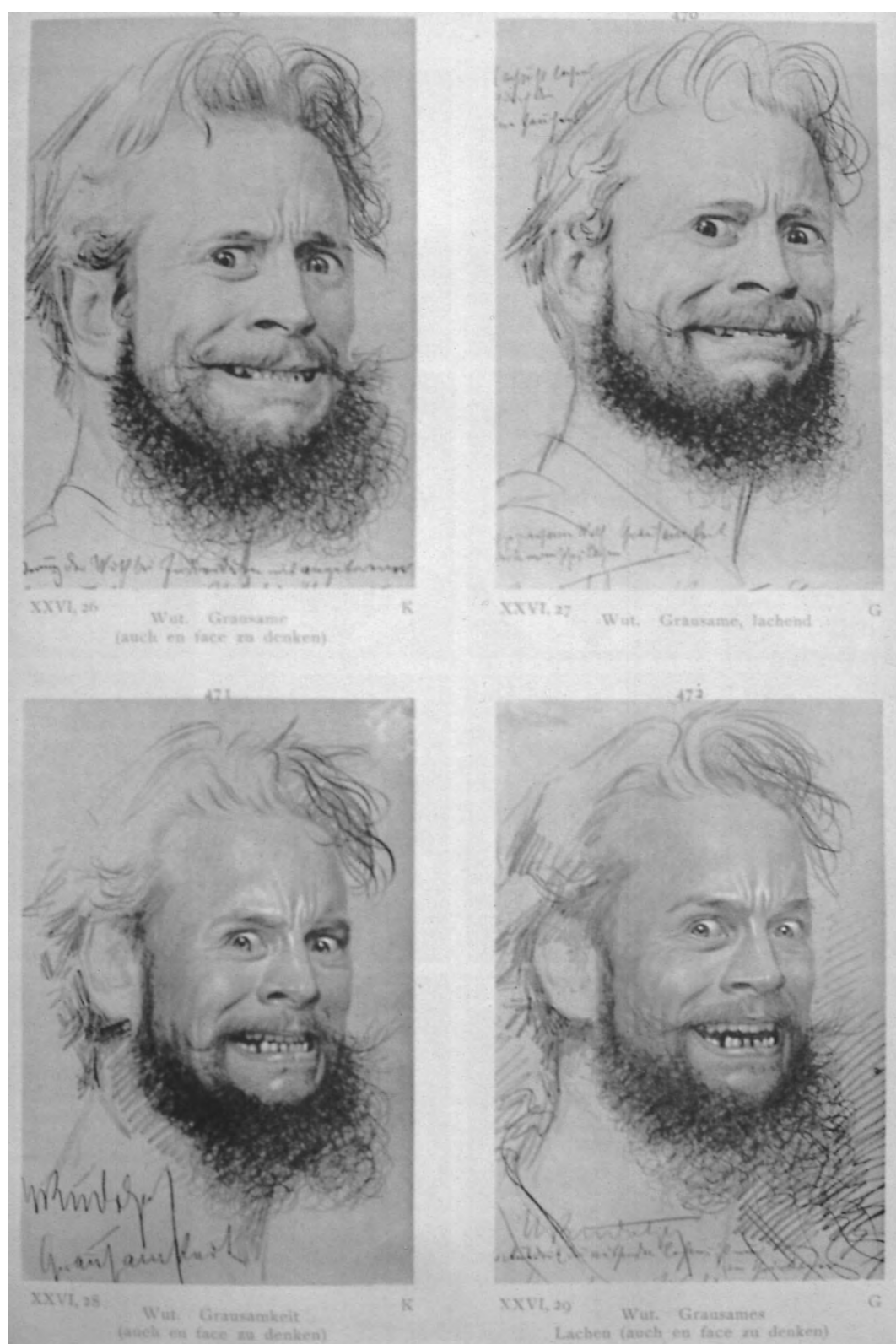


Fig. 168 – Heinrich Rudolph, *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen des Menschen Dargestellt und Erklärt auf grund der Urformen und der Gesetze des Ausdrucks und der Erregungen* von – Atlas, Dresden, 1903.



Fig. 169 – Odd Nerdrum, *Auto-Retrato com o Nariz a Sangrar*, óleo sobre tela, 57,5x45cm, 1999.



Fig. 170 – David Hockney, *Auto-Retrato*, carvão sobre papel, 76,2x56,5cm, 2001, coleção do artista.



Fig. 171 – Lucien Freud, *A Mãe do Pintor Morta*, carvão, 33,4x24,4cm, 1989, The Cleveland Museum of Art.



Fig. 172 – Desenho do autor, *Auto-retrato com tricórnio*, lápis sobre papel, 65x55cm, pormenor, 1988, colecção particular.

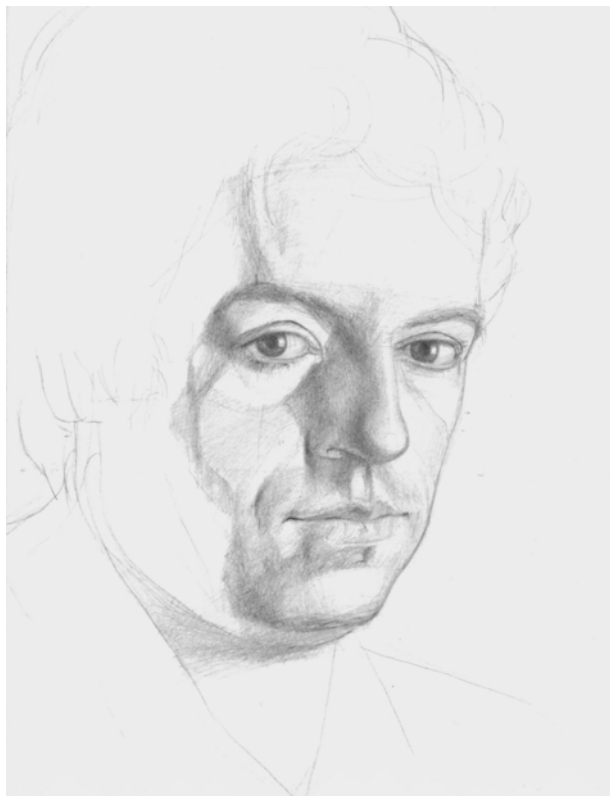


Fig. 173 – Desenho do autor, *Auto-retrato com Cabeça Inclinada*, lápis sobre papel, 21x30cm, 24 de Maio de 1997, colecção particular.

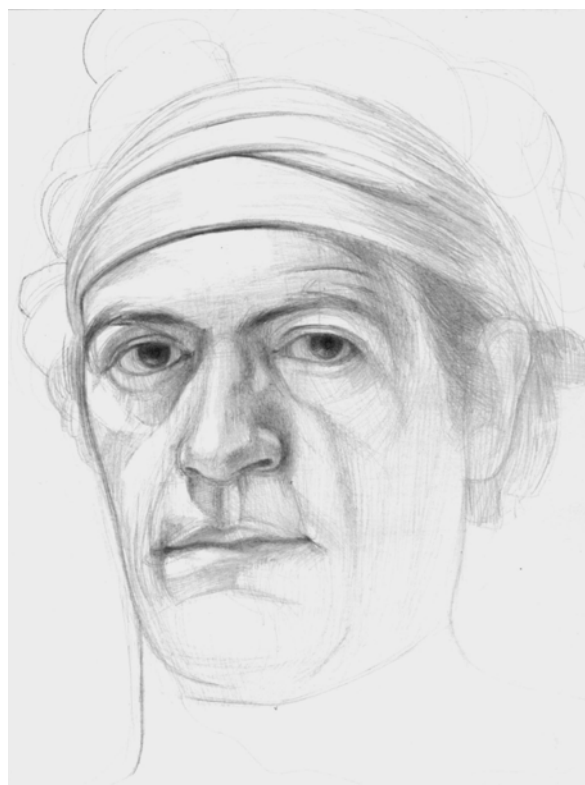


Fig. 174 – Desenho do autor, *Auto-retrato com Fita*, lápis sobre papel, 21x30cm, 4 de Agosto de 2002, colecção particular.



Fig. 175 – David Hockney, *Henry*, lápis sobre papel, 43x35,5cm, 1968, coleção do artista.



Fig. 176 – David Hockney, *Henry, Seventh Avenue*, lápis de cor, 43x35,5cm, 1972, coleção do artista.



Fig. 177 – David Hockney, *Henry in Candlelight*, crayon sobre papel, 43x35,5cm, 1975, coleção particular, França.



Fig. 178 – David Hockney, *Henry Geldzahler*, lápis sobre papel, 32,6x52cm, 1994, Long Island Sketchbook.



Fig. 179 – Desenho do autor, *A Rita a Adormecer na Praia*, lápis sobre papel, 10 de Setembro de 2000, colecção particular.

Terceira Parte

O Retrato do Natural, a Experiência da Presença

Capítulo I

O Desenho do Olhar

O rosto humano, apesar de ser constituído por diversos elementos, parece concentrar nos olhos toda a sua importância e identidade¹. Em qualquer expressão que o rosto adquira momentaneamente os olhos nunca estão dispensados do seu papel motor. E mais do que em qualquer outro elemento do rosto é nos olhos que as paixões da alma, sejam elas simples ou profundas, se manifestam². Este protagonismo característico dos olhos é também evidente nos momentos de repouso onde, em princípio, o rosto está livre da expressão das paixões. Um testemunho exemplar desta importância encontra-se nas máscaras mortuárias³, nos gessos conseguidos por molde directo, e que servem eventualmente de modelo, como são exemplos os desenhos apresentados por Delestre no seu *De la Physiognomonie*⁴. Aqui o olhar é completamente alheio à leitura expressiva do rosto e desde logo se sente uma ausência. A importância dos olhos e do olhar na imagem do rosto está também demonstrada nos casos onde eles são escondidos e tapados para manter o anonimato, como hoje vulgarmente acontece nos meios de comunicação. A explicação para a diferença sentida nos dois casos não reside nos olhos em si mas antes no olhar, pois quando os olhos estão fechados o olhar não se revela e por conseguinte tudo aquilo que ele pode despertar mantém-se adormecido.

Os olhos por si não nos dizem nada, pois é através do seu olhar que eles adquirem presença e ganham um peso que se pode tornar insuportável. O modo como o olhar é enviado perde-se num largo leque de intensidades que vai do mais doce ao mais aterrador. Alguns mitos da antiguidade clássica demonstram bem todo o poderio que o simples olhar pode transportar. Pedro Azara, no seu livro *El Ojo y la Sombra*, reflecte a relação do poder do olhar no retrato estabelecida pelo mundo Ocidental⁵ e define o retrato como uma ‘arte de olhares’. Da tensão dessa troca de olhares nasce a ideia de que é pelo próprio olhar que a presença se faz sentir. Por outro lado, esta noção é responsável por se considerar os olhos como «...a imagem e o espelho mais enérgico e expressivo da alma.»⁶ De facto, a atribuição deste valor aos olhos é praticamente comum a todos os autores que desde sempre se dedicaram ao estudo do rosto. Por exemplo, Lodovico Dolce o Arretino citava Petrarca para que não houvesse dúvidas de que os olhos são as janelas da alma⁷.

Interessa-nos saber o que distingue os olhos do olhar, ou o que distinguimos quando falamos em olhar profundo, doce ou misterioso. No estudo do olhar a tentativa de o reduzir a um pequeno conjunto de tipos ou géneros é uma tarefa praticamente impossível perante, não tanto a infinita diversidade fisionómica, mas pela imprecisão que tal caracterização pressupõe. De qualquer modo é sempre possível encontrar tentativas de descrever alguns desses tipos. A propósito de um autor que estabelece apenas quatro tipos principais de olhar considerados muito diferentes uns dos outros, o olhar vivo, entorpecido, fixo ou vago, Lavater contesta contrapondo uma lista inumerável de possíveis tipos de olhar. Assim como exemplo, classifica-os em «...activos, passivos, intensivos e extensivos, atractivos, repulsivos, indiferentes, tensos, relaxados, forçados, expressivos, inexpressivos, tranquilos, permanentes, indolentes, abertos, reservados, simples, compostos, frontais, perdidos, frios, amorosos, fechados, insolentes, sinceros e etc.»⁸ Estas classificações levam-nos a descobrir que o estudo do olhar é muito mais complexo do que o estudo da forma dos olhos. De facto, se para o desenho de retrato estas classificações não possuem grande interesse, o mesmo não se pode dizer da descrição da forma dos olhos perante as alterações que os vários tipos de olhares impõem. A particularidade destas alterações reside na subtilidade com que elas se dão a ver, o que complica a sua observação ou detecção. Contudo, se queremos perceber como nasce o olhar dos olhos, acreditamos poder encontrar no desenho o melhor caminho para o estudar. Como veremos, o que muda no olhar é fundamentalmente a configuração da forma dos olhos e de alguns dos seus elementos. Estas mudanças apesar de serem muito suaves são determinantes para a sua construção. Por exemplo, a observância da simetria das íris e pupilas de ambos os olhos é fundamental para a convergência do olhar.

Ora, já vimos que a forma dos olhos pela natureza da sua definição proporciona ao desenho, mais do que aos outros elementos do rosto, um traçado que em certa medida podemos considerar simples ou directo. Para além desta coincidência, o desenho pelo tempo de observação que envolve, permite-nos observar como se processa qualquer alteração nos olhos e perceber como podemos, na medida do possível, trabalhar o olhar. Vamos assim abordar em primeiro lugar as mudanças que ocorrem na forma do olho e que definem de um modo geral o olhar. Em segundo lugar tentamos perceber quais são as repercussões no contexto fisionómico para compreender qual é a resposta que está ao alcance do desenho. Por fim comparamos o poder do olhar e a sua

importância na representação do olhar no retrato enquanto ponto centrífugador da composição do próprio desenho.

- a forma do olhar

Anteriormente apresentámos os elementos anatómicos que formam o olho humano, descrevemos os seus aspectos formais e as suas posições relativas⁹. Considerámos no olho as pálpebras, as pestanas, o globo, a íris, a pupila e até a sobrancelha. Vamos agora tentar perceber como todos estes elementos se organizam para formar o olhar em relação a um observador. O primeiro passo começa por identificar a posição que o globo ocular ocupa na cavidade orbital, pois dele depende a visibilidade da pálpebra superior e da abertura do orifício palpebral¹⁰.

O olhar distingue-se fundamentalmente pelo movimento e abertura das pálpebras, pelo movimento do globo, pela posição e tamanho da pupila, pelo brilho, pela cor e pela posição relativa da cabeça em relação aos próprios olhos ou em relação ao observador¹¹. Para estudarmos o olhar temos que definir primeiro as posições mais simples que a sua direcção pode tomar, para depois associarmos a outros movimentos que geram o olhar mais composto, expressivo e passível de caracterizações reveladoras de estados emocionais ou de estados de alma.

No primeiro passo encontramos no estudo de Fritz Lange, *El Lenguaje del Rostro*, expostas com grande detalhe as modificações da forma do olho, e em particular do orifício palpebral, de acordo com a direcção do olhar. Estas alterações apesar de serem aparentemente mínimas são determinantes para o desenho do olhar. Porém como Lang escreve, estas modificações «...passam inadvertidas para a maioria das pessoas, as quais apenas reconhecem pela posição da íris e da córnea a direcção que toma o olhar sem atender às modificações que podem ocorrer no orifício palpebral.»¹² Na escultura, o problema dos olhos coloca-se exactamente na medida em que apenas se tropeça no problema da representação ou não da íris e da pupila, sem pensar na forma do orifício palpebral¹³.

A forma do orifício palpebral muda conforme a direcção do olhar, assim quando o olhar se faz para a frente, denominada posição média, o orifício palpebral assume a forma de uma folha de mirto. Se por meio de uma linha, explica Lange, «...unirmos os ângulos interno e externo do olho a abertura palpebral ficará dividida em duas partes, uma superior um pouco maior e uma inferior mais pequena. Os bordos das pálpebras desenvolvem-se formando um arco suave, cuja linha é quase igual em ambos.»¹⁴ Esta

regularidade que a forma da fenda palpebral apresenta perde-se ligeiramente com uma simples mudança de direcção do olhar.

Quando o olho se dirige um pouco para cima a linha do bordo da pálpebra superior apresenta uma curva ainda mais pronunciada e nota-se já o efeito produzido pela saliência da córnea. Na pálpebra inferior não existe nenhuma alteração. Como resultado a altura do orifício palpebral aumenta de diâmetro. Se continuarmos este olhar ainda mais para cima, a abertura palpebral torna-se mais discrepante em relação à posição média, pois a linha que une os dois cantos do olho passa a dividir o orifício em duas partes ainda mais desiguais, onde a superior é muito maior do que a inferior. A curvatura da linha do bordo da pálpebra superior já não descreve um arco tão uniforme pois a córnea produz uma saliência ainda mais localizada. O bordo livre da pálpebra superior torna-se agora mais visível do que o da pálpebra inferior que agora se apresenta mais plano ou horizontal. Este olhar para o alto é estudado no âmbito da expressão de êxtase ou de contemplação mística. No livro de *El Ojo Místico* de Victor Stoichita, encontramos uma abordagem de como o corpo e em particular os olhos representam este estado espiritual onde se afirmam como os órgãos mais assexuados¹⁵. Francisco de Holanda no seu *Da Pintura Antiga* fala a propósito da representação dos «...espíritos angélicos [de uns] olhos enlevados e esquecidos em sua contemplação,» para caracterizar este olhar visionário que já só vê o invisível¹⁶.

Por outro lado, quando o olhar se dirige para baixo, a pálpebra cai e a saliência da córnea empurra um pouco o bordo da pálpebra inferior contribuindo para ampliar o campo de visão¹⁷. Neste caso a saliência da córnea produz algo análogo mas inverso ao do olhar para cima. Agora a linha do bordo da pálpebra superior torna-se mais horizontal embora possa, em alguns casos, desenhar a saliência da córnea através de uma certa sinuosidade. A linha do bordo da pálpebra inferior apresenta uma maior curvatura no ponto de contacto com a córnea. Quando se olha para baixo o orifício palpebral diminui quase metade a sua abertura.

Quando o olhar é lateral, de lado, de soslaio, de través, de esguelha, de viés ou oblíquo, a forma do orifício torna-se mais complexa onde não basta reparar na sua forma, pois temos de ter sempre presente a proeminência da córnea que afasta os bordos onde toca. A simetria que encontramos na forma dos olhos nos casos anteriores perde-se no olhar de lado tornando a forma destes ainda mais complexa¹⁸. Assim, para o lado onde a córnea está virada e por conseguinte alojada, o ângulo da abertura palpebral fica mais dilatado numa área que corresponde aproximadamente a um terço. O canto oposto

ao do alojamento da córnea tende a ficar algo estreitado independentemente de se tratar de um ângulo interno ou externo. A partir destas diferenças é possível determinar, como Lang observa, a direcção do olhar sem recorremos à posição da íris.

A modificação da própria pálpebra superior segundo a direcção do olhar é suficiente para, sem recorrer à íris, determinar a direcção do olhar. Por exemplo, no olhar para o lado esquerdo, no ângulo interno do olho direito o bordo da pálpebra superior sofre, pela proeminência da córnea, uma elevação que empurra o tarso ligeiramente para trás, de tal modo que não fica visível mais do que dois ou três milímetros. No ângulo externo ocorre o contrário, ou seja fica visível uma grande superfície do tarso. Entretanto no olho esquerdo acontece o mesmo desde que troquemos os ângulos. No ângulo externo o bordo da pálpebra superior apresenta-se reduzido pelas mesmas razões, enquanto que no interno a zona cartilaginosa da pálpebra é consideravelmente mais visível¹⁹.

A possibilidade de descobrir a direcção do olhar através da forma das pálpebras reforça a importância que o seu desenho possui no olhar. Por outro lado, não significa que exclui a importância do papel desempenhado pela íris. Como acontece na escultura, e em particular na greco-romana, a ausência da íris e pupila retira ao rosto, segundo Hegel, a vida anímica e a força dos sentimentos, ou seja toda a subjectividade interior²⁰.

Para além da direcção, a profundidade surge como outro atributo definidor do olhar. A profundidade do olhar, ou até onde é dirigida a sua direcção, é para além da forma e amplitude da abertura do orifício palpebral, dada também pela convergência ou separação das córneas. O cálculo da profundidade do olhar é, como Lange refere, o mais difícil e esquivo de determinar. Se dirigirmos o nosso olhar sobre um objecto próximo ou sobre outro mais afastado ocorrem alterações muito ligeiras e difíceis de determinar. Quando olhamos para um objecto próximo é natural que o olhar seja dirigido para baixo. Em contrapartida quando olhamos para longe o olhar é dirigido para cima. A convergência dos olhos permite também só por si a determinação da distância do olhar. O ângulo de convergência depende da posição da íris no globo ocular e da forma mais elíptica ou circular da íris e pupila.

Porém, no olhar distante, no olhar perdido, vago ou ‘para o passado’ a convergência pode não ser significativa e a abertura do orifício palpebral pode apresentar uma amplitude exagerada acompanhada por uma ligeira alteração do sobrolho. Como veremos nos retratos melancólicos, esta propriedade do olhar está presente e manifesta-se de modos distintos.

Em todas estas variações considerámos apenas o olhar em frente ou a posição média frente ao observador. Um estudo mais completo contemplaria não só as alterações que ocorrem ao longo da vida, como as alterações detectadas segundo a posição do observador, que pode ocupar um plano superior, inferior, a três-quartos ou de perfil. Porém, os casos em que o observador ocupa uma posição ligeiramente de lado e o retratado tem que rodar a cabeça para cruzar o olhar, merecem aqui uma atenção especial, pois são as poses que encontramos com mais frequência no retrato.

No retrato todas as alterações que ocorrem nos diversos elementos que compõem o olhar são caracterizadoras e perfeitamente presenciáveis durante uma sessão de pose, embora nem sempre sejam «...reconhecidas com facilidade nem interpretadas com exactidão.»²¹ Assim, estas alterações da forma dos olhos nem sempre são, como Lange adverte, verificáveis no retrato. Este obstáculo ao estudo fisionómico reflecte ou corrobora muitas observações avançadas por Lavater acerca de certos retratos que não evidenciam essas alterações por diversas razões, das quais destacamos os critérios de idealização²².

- a natureza do olhar

Ao contrário dos restantes elementos do rosto, que são fixos e passivos, o grau de alteração formal que encontramos nos olhos só encontra paralelo com a mobilidade da boca. Porém aquilo que emana dos olhos, o olhar, já não tem para o desenho paralelo com o significado que podemos extrair da forma dos lábios.

Dos olhos emana o olhar ou o golpe de vista, '*coup-d'oeil*', como se de raios se tratasse em direcção a um objecto presente, longínquo ou até ausente. Pernety, na sua obra *La Connaissance de l'Homme*²³, explica que «...estes raios têm a sua força e o seu princípio na paixão que agita a alma no momento, relativamente à maneira agradável ou desagradável com que é afectada pelo objecto. [Aqui a capacidade de manifestar ou exprimir as paixões ou os estados de alma é natural pois a] ...natureza formou o olhar para esse fim.»²⁴ Simultaneamente a este movimento para o exterior que por vezes nos atinge e derruba, existe o sentido oposto pelo qual penetramos no mais íntimo do outro, naquele ponto escuro que parece não ter fundo²⁵. Pois é nesse recontro, na vertigem desse poço que, como Pernety escreve, os «...raios do olhar de duas pessoas se encontram, e se penetram até ao centro das suas almas.»²⁶

Para estudar o olhar, Pernety considera-o primeiro em função da abertura dos olhos isto é, da fenda palpebral, e em segundo em função da direcção do próprio olhar.

Na diversidade do olhar, abrimos mais ou menos as pálpebras de modo onde cada maneira de as abrir «, fechar ou de as manter fixas exprime uma paixão afecção ou desejo.»²⁷ O nível de abertura das pálpebras ou do orifício palpebral, pode definir em grande parte os tipos de olhar que Pernety procura designar do seguinte modo. Por exemplo, no olhar colérico, mas também naquele olhar que reflecte curiosidade ou satisfação, os olhos apresentam-se muito abertos e luminosos, de modo que o autor designa-o de *regard pressant, aspectus instans*. Quando a pálpebra cai, se abaixa ou se fecha ligeiramente, «como para concentrar os raios no próprio olho e os manter ocultados é o olhar reservado [retido ou circumspecto] e constrangido [contrafeito, forçado ou afectado que se pode designar por] *aspectus contractus*.»²⁸ Este olhar é observado na modéstia, no pudor, no respeito mas também na humilhação. Muitas vezes, observa Pernety, o olhar fica condicionado por duas afecções que produzem dois efeitos contrários quase em simultâneo, fazendo com que os olhos não se assumam por inteiro, o que produz uma perturbação ou turvação no olhar que se pode denominar por *regard embarrassé*²⁹. Se os olhos mantêm uma abertura considerável e permanente na alegria e na vivacidade apresentam um brilho que segundo Pernety, Quintiliano define como *hilariate enitescit*.

Ao considerar-se o olhar em função da sua direcção podemos distinguir o olhar frontal do oblíquo ou de lado. O olhar em frente, frontal ou direito é o mais simples e natural com o qual se observa qualquer coisa. O oblíquo é sempre composto e tanto pode nascer do desejo de possuir um objecto como do receio de vir a perder o seu usufruto. As olhadelas, os olhares de relance que se escapam, reflectem a primeira dessas intenções³⁰. Mas o olhar de lado, *regarder de travers*, pode também ser usado para mostrar inimizade, desprezo ou desaprovação. A diferença entre estas duas paixões depende, no que diz respeito aos olhos, do brilho e da tensão muscular. O brilho depende do grau de humidade ou de secura, enquanto que o grau de contracção muscular reflecte-se na porção de íris que a pálpebra superior coloca visível³¹. Podemos assim falar por exemplo, de um olhar terrível, *torvus aspectus*, de um olhar doce, *limus oculus*, de um olhar fixo, *oculus fixus*, de um olhar demasiado fixo, *defixi & intenti oculi*, de um olhar incerto, *oculus versatilis*. Percebemos que a forma dos olhos é, de todos os elementos do rosto, aquela que é susceptível de maiores transformações. Para além das situações físicas do ambiente, como o excesso de luz e o próprio cansaço do

corpo, a forma dos olhos é também reveladora do estado emocional. Mas, alternando com os estados emocionais momentâneos, a forma dos olhos cede perante o estado emocional mais habitual ou permanente. Por exemplo, um indivíduo alegre por natureza tem tendência a mostrar um olhar vivo, mesmo no seu estado de repouso.

Para Lange, as modificações momentâneas dos olhos que produzem os distintos olhares, cedem por sua vez à tendência que muitas pessoas adquirem de olhar numa só direcção, o que acaba por moldar a forma do orifício palpebral. Assim, para este autor a direcção e a natureza habitual do olhar depende em grande parte da ocupação ou profissão do indivíduo³². Então os olhos podem ser, por exemplo, mais ou menos fechados, severos, bondosos, penetrantes, o olhar pode ser distante, fugidio, fixo ou próximo. Se estas observações são aceitáveis, mais controversas são aquelas considerações de carácter fisionomónico feitas a partir do grau de superficialidade dos olhos. O grau de superficialidade ou profundidade dos olhos não é comum ser considerado nos autores, como Pernetty ou Lavater. Porém, Lange observa que muitas vezes a superficialidade do olho pode ser, ao contrário do olho afundado ou encovado, um sinónimo da superficialidade de espírito. Por outro lado, o olho profundo pode ser usado para expressar não só sentimentos ou emoções, como também meditação, inteligência ou mistério³³. Segundo Lange, podemos observar durante o período arcaico da arte grega uma representação de olhos com grandes dimensões e de um modo tão superficial que a prega da pálpebra superior desaparece praticamente. Em algumas cabeças de Policeto os olhos aparecem já a uma profundidade média. A partir de Escopas o olho enterrado torna-se norma geral, pois parece adequar-se mais ao olhar grave e profundo³⁴. A explicação para esta opção reside em parte na sombra causada pela cavidade em que os olhos ficam remetidos para depois, a partir dela, lançarem o seu olhar brilhante e tão penetrante quanto profundo estavam os seus olhos³⁵.

- o poder do olhar

O olhar tem sido estudado e abordado segundo vários domínios do conhecimento desde a antiguidade³⁶. Nele é encontrada desde a filosofia às artes, passando pelas ciências ligadas à evolução das espécies, não só o elo de ligação à alma, ao interior e ao eu, como também ao mundo exterior naquilo que ele tem de físico e metafísico. O papel preponderante que o olhar assume em alguns mitos da nossa cultura revela a sua versatilidade que chega a tocar os extremos entre o amor, ódio, a vida e a

morte. Pelo olhar chega-se à perda de si mesmo como aconteceu com Narciso, à perda da pessoa amada, como aconteceu com Orfeu e Eurídice, à morte como aconteceu com Medusa e à eterna recusa de se ver, como aconteceu com Édipo.

Desde a natureza até à cultura, o olhar ocupa um lugar primordial na relação e no entendimento entre os homens, os animais e entre estes e o mundo. Na sua obra *About Face*, Jonathan Cole, escreve a propósito dos gorilas que: «A parte do rosto mais expressiva dos gorilas é a frente em conjunto com o olhar. Olham-se de soslaio para evitar o olhar directo que traz consigo a ameaça.»³⁷. A barreira que o olhar coloca nas relações humanas é também a consciência da nossa liberdade, quer seja no sentido da nossa incondicional limitação, como no reconhecimento da presença do outro. Neste sentido, o olhar está presente nas nossas vidas tão veemente que lhe concedemos o estatuto de uma autêntica linguagem. No entanto, é pelo olhar que o nosso íntimo se pode revelar e expor tanto as fraquezas como as qualidades, pois como Descartes defende na sua obra, *Les Passions de l'Âme*, não há nenhuma paixão que não seja denunciada pelo olhar³⁸. Mas estas paixões que são reveladas pelo rosto, também podem ser dissimuladas por ele e em particular pelo olhar. Neste sentido, como Jonathan Cole explica «...o rosto e a expressão facial definem a nossa unicidade e a nossa individualidade [mas também] ocultam tanto quanto revelam.»³⁹ De facto, os seres humanos distinguem-se das outras espécies por terem um rosto muito desenvolvido, de tal modo que parecem ser capazes de, ao olhar bem nos olhos, penetrar na mente do outro⁴⁰. Através dos olhos conseguimos ler o pensamento ou o sentimento, pelo menos num pequeno grau. Esta possibilidade alimentou a conhecida metáfora que faz dos olhos o espelho ou a janela da alma. O espelho pressupõe que se vê o que alma dá a ver com naturalidade e inocência, enquanto que a janela já abre o caminho para a dissimulação e distância.

É assim que em relação aos outros sentidos o olhar evidencia a profundidade espiritual da sua natureza. De facto, no confronto do quotidiano o olhar despoleta, pelo seu poder, outros sentidos para além dos conhecidos. Falamos por exemplo de mau-olhado ou amor à primeira vista. Somos aterrorizados ou seduzidos por algo que escapa à nossa compreensão. O olhar não só vê o que quer ver segundo as ordens do coração, como S. Tomás de Aquino explica a propósito da contemplação⁴¹, como nos impede de

violentar ou matar o outro ao trazer em si uma humanidade consagrada⁴². Em ambos os casos o olhar coloca-nos perante aquilo que no homem é mais profundo e sagrado.

A propósito do pintor, Merleau-Ponty explica citando Malebranche que «...o espírito sai pelos olhos para ir passear pelas coisas, uma vez que não deixa de ajustar nelas a sua vidência.»⁴³ O poder do olhar permite-lhe simultaneamente sair de si, estar ausente e entrar em si, a uma velocidade vertiginosa de tal modo que concentra em si uma pequena parcela do mundo. De facto, o olhar ladeia as coisas, contornando as suas superfícies para morar nas suas tangibilidades, pois: «Tudo o que vejo está, por princípio, ao meu alcance, pelo menos ao alcance do meu olhar.»⁴⁴

Nesta dinâmica percebemos como «ver é *ter à distância*»⁴⁵ e ter é conhecer. Graças ao olhar, o desenhador sai de si para passear pelos traços do rosto do retratado. Segue a direcção dos traços que conhece para descobrir novos trajectos, pontualidades e distâncias. Visualiza mentalmente esse trajecto com o qual compromete o gesto do seu traçar. E simultaneamente pelo desenho executa novos sentidos que são dados aos espaços mais recônditos que os seus olhos julgam poder habitar.

O olhar abraça tão velozmente o mundo que o atinge com tanta eficácia como se a materialidade do nosso corpo fosse etérea. Esta rapidez demonstra como o olhar é, de todos os sentidos, o mais espiritual porque consegue atingir repentinamente em todo o horizonte visível os seus espaços mais remotos e longínquos, num instante tão veloz que o tempo deixa de ter sentido.⁴⁶ Assim, percebemos as teorias que explicam como o olhar é feito de luz⁴⁷. A metáfora que faz da luz o conhecimento e a fonte da vida, entre o ver e o conhecer, acompanha toda a cultura ocidental como uma autêntica força ou graça divina⁴⁸. Compreendemos então como tão bem a vivacidade do olhar se adequa ao brilho que emana dos olhos. Como na realidade o retrato não deixa de depositar em cada olho, como se de duas faíscas se tratassem, dois toques de luz perfeitamente simétricos. Estes pontos de luz conhecidos por realces, luzes ou brilhos, funcionam como testemunho de vivacidade, não só no seu sentido literal como espiritual⁴⁹.

- o olhar no retrato

Hegel de um modo inequívoco afirma que, de todos os órgãos que constituem o corpo humano, a alma enquanto alma, só se revela através dos olhos e do olhar⁵⁰. Por conseguinte, o retrato deve revelar o interior do homem, as «pulsações do seu coração»

de tal modo que «... em todos os pontos da sua superfície o fenomenal seja o olhar, sede da alma que torna visível o espírito.»⁵¹ A importância do olhar está aqui reconhecida e reforçada quando, para atingir as propriedades espirituais permanentes, o retrato, como Hegel sublinha, deve pôr de lado todas as particularidades exteriores do rosto e da expressão, da forma, da cor, dos traços fisionómicos, todo aspecto natural da existência limitada, como os poros, cicatrizes, sinais da pele, para só reproduzir o carácter geral do retratado que se manifesta pelo olhar. Neste sentido, percebemos melhor as teorias sobre o retrato defendidas por Sir Joshua Reynolds e acima expostas⁵² que subordinam todos os elementos desnecessários do rosto a um centro que se produz nos olhos ou no olhar.

A esta espiritualidade que é tradicionalmente conferida ao olhar podemos ainda, no âmbito do retrato, aumentar ou reforçá-la através da acção que o olhar de um rosto exerce sobre nós. Aqui, onde o observador é agora o observado, o poder do olhar do retratado consubstancia-se metaforicamente. Falamos na metáfora do olhar que Nicolau de Cusa introduz na sua obra, *De Visione Dei*, para percebermos como pode o olhar ser tão importante para o retrato. Esta importância desdobra-se segundo duas vertentes uma das quais convoca em si as forças de um plano quase sagrado ou divino e a outra acentua até onde pode ir o limite do próprio poder de representação no retrato. No prefácio da sua obra Nicolau de Cusa toma como um exemplo uma pintura que é possivelmente um auto-retrato perdido de Roger Van Der Weyden para explicar o olhar de Deus. Neste retrato o olhar devia estar dirigido para o observador, pois Nicolau de Cusa fala de uma figura que olha tudo em redor ou de alguém que tudo vê, razão pela qual lhe dá o nome de ícone de Deus. Para explicar a capacidade de uma simples figura poder, a partir de um ponto, olhar tudo em redor, o autor propõe-nos uma experiência simples que podemos repetir recorrendo a uma obra semelhante. Assim, coloca o retrato numa parede do lado norte e escreve o seguinte: «...colocai-vos, irmãos, à sua volta, à mesma distância dele, olhai-o e cada um de vós experienciará, seja qual for o lugar a partir do qual o contemple, que é o único a ser olhado por ele. Ao irmão que se encontra a oriente parecerá que aquele rosto olha na direcção de oriente, ao que se encontra a sul que ele olha na direcção sul e ao que se encontra a ocidente que ele olha na direcção de ocidente.»⁵³ Fica deste modo confirmado que o olhar da figura está dirigido para o observador e a pose deverá ser frontal. De onde se segue que, escreve o autor, «...admirar-nos-emos em primeiro lugar de como é possível que olhe, ao mesmo tempo, todos e cada um. Pois a imaginação do que está a oriente de modo algum consegue

compreender que o olhar do ícone se dirija para outro ponto, seja para ocidente, seja para sul.»⁵⁴ A partir desta constatação Nicolau de Cusa fundamenta a possibilidade de o olhar do próprio retrato nos acompanhar perante o nosso próprio movimento e em simultâneo com o de outros observadores, mesmo que estes descrevam percursos cruzados. «Por isso, o irmão que estava a oriente desloca-se para ocidente e experiencia que o olhar se fixa nele a ocidente como antes se fixava a oriente. E porque sabe que o ícone está fixo e sem se mover, admirar-se-á com a mudança do olhar imóvel.»⁵⁵ Por conseguinte, o olhar segue o observador para onde quer que este vá mas sem se mover, ou por outras palavras, o olhar do retrato move-se permanecendo imóvel⁵⁶. Podemos então perceber que num desenho ou pintura, excluímos intencionalmente a escultura, existem condições para se sentir essa ilusão. Talvez seja a natureza dessa ilusão, que se fundamenta no poder do olhar de nos atingir silenciosamente e à distância, que nos leva a acreditar, como Pedro Azara afirma, que os retratos podem ter vida pois guardam «...algo mais que a recordação evanescente do modelo. De algum modo, os retratos mantêm viva a sua presença; guardam e protegem a sua presença viva que se vislumbra sempre através do seu olhar luminoso.»⁵⁷ O olhar que o retrato preserva não é portanto totalmente inerte, pois como Nicolau de Cusa conclui, embora o rosto do retrato se mantenha imóvel o olhar move-se «...simultaneamente tanto para oriente como para ocidente, tanto para o norte como para o sul; e que olha tanto para um lugar como para todos ao mesmo tempo e tanto para um movimento como simultaneamente para todos.» Este poder fora do limite metafórico de Cusa, convoca certamente outras crenças e questões. Seja o olhar que tudo vê ou que nos expia, existe nele um motivo, como Azara observa, pelo qual nem sempre aguentamos o peso de um olhar insistente ou frontal de uma imagem próxima e colocada no alto de uma parede. Esta explicação é reforçada pela perda da aposta daquele jornalista que jurou um dia ser capaz de passar uma noite no Museu de Cera de Londres⁵⁸. De facto, é através do olhar que nos habituámos a atribuir vida ao retrato apesar deste ser um objecto que não tem, nem corpo, nem vida nem alma.

Como exemplo da ideia que a metáfora do olhar de Cusa ilumina, encontramos uma velha tradição chinesa segundo a qual os pintores evitam pintar os olhos para impedir que as figuras escapem ao seu controlo. A corroborar esta crença, Ron Mueck confirma que as suas esculturas só parecem ganhar vida quando acaba os seus olhos vítreos, tarefa dada como acabamento e por isso deixada para o fim⁵⁹. Apesar destas opções os olhos são na realidade o centro do retrato em termos de composição. Se são

acabados no fim ou no princípio pouco importa, pois para o retrato tudo o que envolve os olhos interfere ou é interferido com o olhar.

A propósito da composição Richardson escreve no seu *Traité de la Peinture*, que em cada figura ou em cada parte desta, como nos olhos, deve haver uma parte que domine e que prenda a atenção do observador⁶⁰. Esta ideia ganha consistência quando nos dicionários e enciclopédias esta questão passa a ser abordada quase como lei. Por exemplo, Lévêque num artigo da *Encyclopédie Méthodique*, lembra que deve existir em cada obra um objecto ou ponto principal do qual tudo parte e emana como se fossem raios⁶¹. No retrato esse objecto principal tende a estar no olhar e podemos mesmo afirmar que é um princípio de composição que se consolidou na nossa civilização. Deste princípio depende a ideia de retrato que quanto mais assumido o princípio estiver, mais probabilidades existem de o desenho funcionar como retrato. A concentração do ponto da atenção no olhar e em especial num só olho pode, como Jacques Derrida demonstra em *Mémoires d'Aveugle* a propósito de alguns auto-retratos de Fantin-Latour, suscitar sentidos porventura mais perturbadores. Assim, Derrida vê uma espécie de «fixidez monocular de um Cyclope narcisso»⁶², como se se tratasse do olho do caçador que mira a presa para a qual ele, o auto-retratado, é o próprio engodo (fig. 154 e 155).

Num rosto a três-quartos o olho mais próximo tende a tornar-se no ponto principal da composição ou do retrato, sobretudo quando nos devolve o olhar. De facto, por uma questão de perspectiva é natural que o olho mais próximo seja visto com maior dimensão, detalhe, contraste e cor, enquanto que o que está mais afastado se apresente mais pequeno, menos nítido, menos visível, ou mesmo na total escuridão⁶³. Quanto mais de perfil a cabeça se encontra, mais os ossos próprios do nariz obstruem a visão e por conseguinte menos porção do olho mais afastado fica visível. Geralmente basta uma pequena rotação da cabeça para se deixar de ver o canto interno do olho mais afastado. Continuando essa rotação vamos gradualmente deixando de ver o olho mais afastado até que, antes de desaparecer, fica apenas visível um pouco da íris, da esclerótica e do arco envolvente da pálpebra superior. Portanto, o olho mais afastado perde dimensão, definição, detalhe, brilho, contraste e a vivacidade da cor.

Na cabeça quase de perfil o olho mais próximo centraliza sobre si quase todo o olhar. Sobre esse olho todos os restantes elementos orbitam e são remetidos para um segundo plano onde não há lugar para o detalhe senão aquele exclusivamente necessário. Quando a cabeça está de perfil, o olhar raramente é lateral e quase impossível de se cruzar com o do observador. Neste caso o retrato fica quase privado de olhar, pois como

não o consegue cruzar, parece que estamos perante alguém que não sente a nossa presença. Esta ausência do olhar no retrato de perfil justifica as palavras de Pontévia, em *Ogni Dipintore Dipinge Sè*, quando escreve que, «o sujeito é ausente. Não existe olhar, senão esse olhar fixo, olhando para o longe que está diante de si, que toma também a significação de um olhar voltado para o destino.»⁶⁴ Assim, segundo este autor, o retrato de perfil não tem tanta vida como o retrato visto mais de frente pois o retrato de face, como ele designa, é essencialmente um olhar⁶⁵.

A significação espiritual do homem está primordialmente expressa no olhar. Se se aspira a um retrato que reflecta o conteúdo espiritual do modelo não se deve, como Lange adverte, prescindir da íris e da pupila, mas sim procurar fazer com que ambos apareçam clara e nitidamente desenhados⁶⁶. No entanto, o olhar não depende apenas do desenho dos olhos mas, como Georg Simmel afirma no seu ensaio *La Signification Esthétique du Visage*, de todos os elementos contidos no conjunto ou espaço que os rodeia. Simmel atribui ao olho ou aos olhos o ponto do retrato sobre o qual recai a máxima da atenção. Porém, no retrato o olhar não se cinge ao desenho dos olhos pois nasce também da relação com os restantes traços do rosto e do fundo que o circunda. O olhar emerge de um fundo ou de tudo o que o envolve contaminando-se com ele e simultaneamente humanizando-o. Neste sentido, Simmel escreve que «...é preciso estudar como os artistas se servem da direcção, da intensidade, de toda a determinação formal do olhar para repartir o espaço do quadro tornando-o inteligível.»⁶⁷ Pois o olhar, apesar de se dar a ver exclusivamente pelos olhos, parece igualmente irradiar ou produzir-se à volta destes. O olhar «...atravessa, volta a si, envolve um espaço, erra, parece passar por detrás de um objecto cobiçado para o atirar contra ele.»⁶⁸ Por conseguinte, o olhar de um retrato parte do mais fundo deste e, acompanhado por tudo o que o rodeia, evade-se para nos penetrar, evocar e animar com a presença do retratado.

A importância do olhar numa figura ou num rosto está tão presente no retrato como na própria vida, por isso o principal elo de ligação entre a imagem que o retrato envolve e a vida a que nos remete, reside precisamente no olhar.

Ao desenharmos os olhos desenhamos também o olhar, porém de todos os elementos do rosto são aqueles que menos admitem a mínima correcção.

Na construção do olhar a hora do dia, a iluminação, o grau de fadiga do retratado e o seu estado de espírito, são factores activos que determinam a forma dos olhos nesse momento. Se acreditarmos nos pressupostos fisiognomónicos, o conhecimento prévio

do indivíduo pode ajudar a perceber que tipo de olhar está presente, a que alteração está ele mais sujeito, de que formas ele depende e qual é o olhar que melhor o define. A variação formal que os olhos podem apresentar durante a sessão de pose é tão grande que, de todos os elementos do rosto, são eles que exigem mais atenção. Porque se a variação formal e o tipo de olhar é tão diversa, é no entanto conseguida através de um mínimo movimento como Georg Simmel explica, ao constatar que são os olhos que detêm a «...capacidade de exprimir os movimentos de extrema emoção por um mínimo de movimento próprio...»⁶⁹. E mais do que qualquer elemento do rosto, o olhar resulta de uma média, digamos assim, conseguida ou escolhida durante a sessão. Por outro lado o olhar, como o próprio rosto, apresenta mesmo no seu estado de repouso uma sequência ininterrupta de movimentos sobre os quais parecem convergir tanto os instantes passados como os futuros⁷⁰. Por isso a sessão constitui uma oportunidade e um desafio de poder detectar o olhar que é verdadeiramente característico do indivíduo que posa para ser retratado.

¹ A importância deste órgão é francamente assinalada na seguinte frase: «Até o cão coloca o “posto (Sitz) da alma” na cabeça, sabe que só a cabeça é o homem. Quando o cão salta até ti para te cumprimentar, para te honrar, não está certo de que as suas carícias não serão recebidas e aceites antes de virares a cabeça, de assegurares, olhos nos olhos, que sabes que ele não quer morder uma parte de ti destituída de cabeça e de sentido.» Karl Grün, L., *Feuerbach in seinem Briefwechsel und Nachlass sowie in Philosophischen Charakterentwicklung*, 1874, vol. II, p. 331.

² A propósito da manifestação das paixões, Buffon, na *Histoire Naturelle de l’Homme*, de 1750, escreve: «C’est fur-tout dans les yeux qu’elles se peignent & qu’on peut les reconnoître ; l’œil appartient à l’ame plus qu’aucun autre, il femble y toucher & participer à tous ses mouvemens, il en exprime les passions les plus vives & les émotions les plus tumultueuses, comme les mouvemens les plus doux & les sentimens les plus délicats ; il les rend dans toute leur force, dans toute leur pureté tels qu’ils viennent de naître, il les tranfmet par des traits rapides qui portent dans une autre ame le feu, l’action, l’image de celle dont ils partent, l’œil reçoit & réfléchit en même temps la lumière de la pensée & la chaleur du sentiment, c’est le fens de l’esprit & la langue de l’intelligence.» pp. 519-520.

³ Desde o desejo de guardar a memória de um ente próximo até à necessidade de registar a fisionomia de um desconhecido, ou para meros fins criminais, durante várias épocas utilizou-se o molde directo que é substituído posteriormente pela fotografia. Muitos desenhos sobre fisionomia recorrem a estes moldes para analisarem apenas os aspectos fixos do rosto, nomeadamente os ossos, pois os restantes e em particular os olhos, deixaram de ter a relevância habitual pois ela desapareceu de um modo tão dramático como a própria vida.

⁴ Deleste, J., B., *De la Physiognomie*, 1866.

⁵ Este estudo recente, reflecte o crescente interesse que a arte do retrato tem vindo a suscitar um pouco por todo o lado. A propósito do olhar o autor lembra que «La mirada de los dioses era terrible. Al igual que los dioses de la actualidad, no se les podía mirar directa y francamente a los ojos. De los ojos emanaba fuego o luz que cegaba a quien trataba de contemplar el rostro o el cuerpo resplandeciente de la divinidad. La luz era el arma poderosa con la que los ojos de los dioses reducían a cenizas a los hombres que se habían perdido sin querer en la morada de los dioses o que eran unos ‘perdidos’. Los seres humanos estaban perdidos en cuanto la divinidad les echaba el ojo (en el sentido popular de la expresión).» Azara, Pedro, *El Ojo y la Sombra*, 2002, p. 80.

⁶ Cfr., Pernety, Antoine-Joseph, *La Connaissance de l'Homme Moral par celle de l'Homme Physique*, 1777, primeira parte, p. 110.

⁷ Cfr., Dolce, Lodovico, intitolato L'Aretino, *Dialogo della Pittura*, 1735, p. 111.

⁸ Lavater, *Essai sur Physiognomonie*, 1786, vol. III, pp. 81-82.

⁹ Cfr., *supra* Primeira Parte, Capítulo II.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Podíamos incluir outros elementos tais como as pestanas, a cor dos olhos ou das pálpebras. No entanto, como o domínio do nosso estudo se cinge ao desenho, entendemos que certos pormenores, pela sua natureza, são remetidos para um plano de fundo menos essencial. De resto outros elementos vizinhos do olho, como o sobrolho, são fundamentais para caracterizar o olhar, como aliás já aqui foi afirmado. Porém, por questões metodológicas, é necessário separar os elementos para que a seu tempo o seu estudo seja claro e possível.

¹² Lange, Fritz, *El Lenguaje del Rostro*, 1942, p. 141.

¹³ No capítulo *Es Justo que el Escultor Eluda la Reproducción de la Pupila y del Iris?*, são expostos diversos argumentos sobre este problema. A conclusão refere a importância que, tanto a forma dos bordos das pálpebras, como a presença da íris e pupila, possuem na caracterização espiritual do modelo. Cfr., Lange, Fritz, *op., cit.*, 1942, pp. 147-153.

¹⁴ *Idem*, pp. 142-143

¹⁵ Stoichita, Victor I., *El Ojo Místico, Pintura y Visión Religiosa en el Siglo de Oro Español*, 1996, p. 154,

¹⁶ Holanda, Francisco de, *Da Pintura Antiga*, 1984, p. 64.

¹⁷ A elevação da pálpebra superior, como Lange explica, resulta da contracção do músculo elevador da pálpebra superior. Quando este se relaxa a pálpebra desce e quando associado ao relaxamento do músculo orbicular das pálpebras é possível a dilatação da abertura através da saliência da córnea. Esta dilatação da abertura não é nestes casos maior, pois não existe na pálpebra inferior um músculo antagonista ao elevador da pálpebra superior. Cfr., Lange, Fritz, *op., cit.*, 1942, p. 143.

¹⁸ A simetria do rosto é quebrada principalmente com os movimentos da boca e dos olhos. Porém, é nos olhos, quando o olhar é dirigido para o lado que essa quebra é mais evidente. Sabemos que o corpo humano apesar de ser simétrico apresenta pequenas diferenças que podem ou não ser corrigidas ou até acentuadas, como acontece em alguns retratos de Dürer. A assimetria que se dá no olhar é talvez a única que não oferece tanta margem para correcção.

¹⁹ Cfr., Lange, Fritz, *op., cit.*, 1942, p. 144.

²⁰ «...a figura privada de olhar da escultura é incapaz de as exprimir, tal como é incapaz de exprimir os impulsos espirituais de nos mostrar o limite que separa o interior do exterior.» Hegel, *Estética*, 1995, p. 445.

²¹ Cfr., Lange, Fritz, *op., cit.*, 1942, p. 147.

²² A este propósito Lange escreve que: «Muchos sinsabores ofrece la investigación en los cuadros. Y no a causa de la persona representada, sino por culpa do pintor. Cuando se está habituado a ver en el semblante humano un reflejo del carácter y de la experiencia vivida, se contempla con pena el trato que dan algunos artistas al rostro del hombre. Muchos pintores proceden como los fotógrafos malos, haciendo desaparecer las arrugas mediante un 'retocado', con objeto de obtener una cara lisa, linda e inexpresiva. Nada saben de la santidad del rostro humano los tales artistas, y es natural que esté ausente en ellos la preocupación de estudiar y reproducir las modificaciones experimentadas por el orificio palpebral bajo la influencia de la dirección da la mirada. Los buenos pintores, no obstante, reproducen con toda exactitud las diversas modificaciones de los párpados. La más perfecta reproducción de éstos y de la abertura palpebral he podido observarla en Holbein y el Ticiano.» Lange, Fritz, *op., cit.*, 1942, p. 146.

²³ Esta obra de carácter exclusivamente fisiognomónico data de 1777. O seu título completo é *La Connaissance de l'Homme Moral par celle de l'Homme Physique*, e integra-se como muitas obras deste género, das quais já destacámos a de Lavater, no espírito das luzes desse século. Esta obra composta por duas partes ou dois volumes, é precedida por um prefácio e três extensos discursos que visam a sua justificação. Estes discursos que têm como título *Discours sur la Physionomie, et les Avantages des Connaissances Physionomiques*, reflectem a consciência da polémica que o estudo fisionómico envolve.

²⁴ *Idem*, p. 111.

²⁵ Cfr., Nancy, Jean-Luc, *Le Regard du Portrait*, 2000, pp. 75-76.

²⁶ Pernety, *op., cit.*, 1777, p. 111.

²⁷ Como complemento à acção dos músculos estudada no âmbito das paixões, juntamos agora como exemplo algumas das observações de Pernety sobre a forma dos olhos e as paixões. «La paupiere eft affez ouverte dans l'accès de la colere, & dans la joie ; mais dans la colere, le trouble de l'efprit fe manifeste dans celui des humeurs de l'œil, où l'on voit clairement l'agitation & l'ardeur du feu qui les anime. Ce trouble eft encore plus fenfible dans la fureur : la curiosité, la fatisfaction, l'inquiétude avec laquelle on

cherche quelque chose, tiennent les paupieres ouvertes à peu près de la même manière.» Pernety, *op., cit.*, 1777, p. 112.

²⁸ *Idem.*

²⁹ Pernety apresenta para este tipo de olhar dois exemplos descritos minuciosamente do seguinte modo: «un jeune homme qui aime ardemment & qui a de la retenue & de la pudeur, a le regard troublé; parce que l'amour fait élever la paupiere, afin de donner un libre passage aux rayons qui partent de l'oeil pour se porter vers l'objet aimé; mais la pudeur & la retenue abaissent la paupiere: de ce combat naît le trouble dans l'œil, & l'ouverture de l'œil participant des deux impulsions contraires, forme le regard amoureux respectueux. D'autres fois les passions qui tourmentent l'aine, ne peuvent guère agir de concert, & ne pouvant se montrer en même temps, elles se succèdent si promptement dans leurs effets, qu'il est aisé de les confondre. [...] La haine qu'elle avoit pour lui la tourmentoit fortement, mais elle vouloit la diffimuler; elle affectoit un air de douleur, & un triste regard, pour lui faire prendre le change. Un amant timide est agité de ces deux passions, qui se succèdent: il ouvre des yeux ardents pour manifester le feu qui le dévore; il baïsse aussitôt les yeux par la crainte de déplaire. Il les ouvre de nouveau; il les baïsse encore; & continue ce jeu jusqu'à ce que son âme agitée ait trouvé un peu de repos, ou de satisfaction.» Pernety, *op., cit.*, 1777, pp. 112-113.

³⁰ «Un cœur épris d'amour n'ose déclarer par pudeur ou par la crainte de déplaire, ou par celle de n'être pas écouté. Il laisse échapper des œillades vives, tantôt directes, tantôt de côté, mais surtout ces dernières; & ce sont celles que les femmes lancent adroitement pour se faire des amoureux, ou pour les retenir dans les chaînes dont elles les ont liés.» Pernety, *op., cit.*, 1777, p. 114.

³¹ Se a secura ou a humidade são para a fisionomia indícios a não desprezar como Pernety defende, para o retrato são determinantes para definir a intensidade e quantidade de pontos de brilho.

³² «El predicador mira, en el templo, generalmente hacia arriba y al infinito; el médico mira, por el contrario, hacia abajo, en dirección al lecho en que yace el enfermo. El marinero, y también el aviador, suelen ofrecer el párpado entornado para que el sol no les deslumbre. El campesino acostumbra mirar en lontananza, hacia sus campos, a menudo con aire ensoñador. En cambio, el mecánico mira a las cercanías, al torno en que se halla sujeta la pieza que elabora. Todo aquel que mantiene su mirada continuamente fija en cualquiera de las referidas direcciones, termina por acomodar sus párpados en una posición habitual, surgiendo de este modo un tipo de orificio palpebral que puede considerarse como característico de cada profesión, hecho que intuyen incluso las personas más profanas.» Lange, Fritz, *op., cit.*, 1942, p. 155.

³³ Lange alerta-nos para a importância relativa da superficialidade dos olhos no juízo fisionómico ao afirmar que: «el observador ingenuo se inclinará a deducir de unos ojos superficiales una superficialidad de espíritu, y ante unos alojados en la profundidad de la órbita deducirá, por lo mismo, una mentalidad profunda y un espíritu pleno de misterio. Pero el investigador no puede por menos de rechazar semejante interpretación. De la posición del globo ocular no es, por desgracia, posible extraer conclusión alguna relativa a la condición espiritual.» Lange, Fritz, *op., cit.*, 1942, p. 166.

³⁴ Incrustar os olhos com grande profundidade é uma opção idealizadora que procura conferir ao rosto um carácter também profundo que desde sempre está presente na arte. «Es indudable [escreve Lange] que los escultores griegos encontraron que el ojo hundido serviría óptimamente a la expresión de la pasión y el pathos que ellos trataban de plasmar. Le cabe aquí al artista toda la razón; gracias al ojo hundido logra dar a su obra una impresión mucho más profunda que la que obtendría por medio del ojo superficial.» Lange, Fritz, *op., cit.*, 1942, p. 167.

³⁵ «Incluso hoy día, en el mundo teatral, goza de preeminencia el ojo hundido, y cuando la Naturaleza no se lo ha proporcionado, los actores procuran simularlo pintando los párpados superior e inferior de color azul oscuro. Algunos actores se valen de unas pobladas cejas postizas para ofrecer la impresión de que el globo ocular se halla situado más profundamente;» Lange, Fritz, *op., cit.*, 1942, p. 168.

³⁶ Cfr., Chauí, Marilena, *O Olhar*, 1998.

³⁷ Cole, Jonathan, *Del Rostro*, 1999, p. 121.

³⁸ «Não há nenhuma paixão que não se denuncie por qualquer movimento particular dos olhos; e isso é tão manifesto em algumas que mesmo os criados mais estúpidos podem notar nos olhos do seu patrão se está ou não zangado com eles. Mas, ainda que esses movimentos dos olhos se apercebiam facilmente e se saiba o que significam, não é fácil, apesar disso, descrevê-los, porque cada um é constituído por muitas alterações no movimento e na forma dos olhos, alterações tão particulares e tão pequenas que cada uma não pode ser apercebida isoladamente, embora seja mais fácil de notar o que resulta do seu conjunto.»

Descartes, *Les Passions de l'Âme*, AT, vol. XI, p. 412, artigo 113.

³⁹ Cole, Jonathan, *Del Rostro*, 1999, p. 350.

⁴⁰ *Idem*, pp. 22-23.

⁴¹ «A vontade leva a olhar para uma coisa, pelos olhos ou pelo espírito, ora por amor pelo objecto contemplado, e é nesse sentido que S. Mateus diz: “O sítio onde está o tesouro é onde está o teu coração”; ora por amor do conhecimento que esse olhar procura, e é nesse sentido que, segundo S. Gregório, a vida contemplativa consiste na caridade para Deus, pois o amor de Deus inflama o desejo de ver a sua beleza. E como todos gozam quando tomam posse daquilo que amam, a vida contemplativa culmina na alegria, isto é no coração, donde brota o amor. (*Suma teológica*, II.II, q. 180, a.1.)» Rassam, Joseph, *Thomas d’Aquino*, (1969), trad. Isabel Braga, *Tomás de Aquino*, Edições 70, Lisboa, 1980, p. 95.

⁴² Cfr., Levinas, Emmanuel, *Ética e Infinito*, 1988.

⁴³ Merleau-Ponty, *L’Oeil et L’Esprit*, 1964, p. 28.

⁴⁴ *Idem*, p. 17.

⁴⁵ *Idem*, p. 27.

⁴⁶ Cfr., Buno, Giordano, *De Gli Eroici Furori*, in *Opere Italiane*, 1908, vol.II, p. 429.

⁴⁷ Para Demócrito, os olhos são feitos de átomos de água, são espelhos onde se reflectem átomos de fogo, fontes de luz, que se desprendem das coisas luminosas ou iluminadas, espalhando-se pelo ar e alcançando os olhos, onde se espelham. Para Epicuro e Lucrécio os olhos aprisionam os pequenos simulacros voadores, os *eidola* que enviados pelas coisas conservam a sua aparência. Lucrécio, explica no *De Naturae Rerum* «... que são emitidas da superfície das coisas, efígies e representações dessas mesmas coisas que voam pelos ares. Dever-se-ia dar-lhes o nome de películas ou cascas, pois têm a forma e o aspecto do corpo de que são imagens e do qual emanam para errarem pelo espaço [...] Existem, portanto, imagens fiéis das coisas que voam de um lado para o outro, formadas que são de subtil material e que não podem ser tomadas em separado.», IV, 46-50.

⁴⁸ «O laço interno entre ver e conhecer transparece no surgimento da expressão *lumen naturale* com que o cristianismo designa a razão humana: Deus é *lux*, a luz dos homens, a luz que brilha nas trevas, a luz verdadeira que ilumina todo o homem que vem a este mundo, como dita o prólogo do Evangelho segundo S. João. O espírito humano é receptáculo de luz, e enquanto actividade pura e fonte viva de toda a luminosidade é iluminado pela luz da verdade.

A luz e o olhar não têm apenas um significado gnoseológico, mas também ontológico. A luz é o princípio primordial, o mundo como obra de luz, e a verdade como visão de Deus. Ver as coisas é lançar luz sobre elas e é compreendê-las melhor. Quando se conhece as propriedades formais de um objecto não se hesita em representá-lo pleno de luz.» Ramos, José Artur, *O Auto-Retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, 2001, capítulo IV.

⁴⁹ Cfr., *Supra*, Segunda Parte, capítulo III.

⁵⁰ Hegel, no capítulo terceiro da *Estética* escreve que «logo pensamos que é nos olhos, porque no olhar a alma se concentra; ela não vê através do olhar como também no olhar se deixa por sua vez ver.» Hegel, *Estética*, 1993, p. 93.

⁵¹ *Idem*.

⁵² Cfr., *Supra*, Segunda Parte, Capítulo IV.

⁵³ Cusa, Nicolau de, *De Visione Dei*, 1988, pp. 136-137.

⁵⁴ *Idem*, p. 136.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ «E ainda que, mantendo fixo o olhar no ícone, se desloque do ocidente para o oriente, descobre que o olhar do ícone continua sempre com ele sem o abandonar de igual modo, mesmo que regresse de oriente a ocidente. E admirar-se-á com o facto de ele se mover permanecendo imóvel, não podendo também a sua imaginação compreender como se move de modo semelhante com um outro que caminha ao seu encontro numa direcção contrária.» Cusa, Nicolau de, *op.*, *cit.*, 1988, p. 136.

⁵⁷ Azara, Pedro, *op.*, *cit.*, 2002, pp. 13-14.

⁵⁸ Azara no início do capítulo *Los Poderes del Retrato*, da sua obra já citada, conta-nos uma história encontrada num artigo escrito por Sylvia Martin, e intitulado *Wax Celebrities*, publicado na *American Weekly*, de 1964. A autora descreve como «...a mediados de los años cincuenta, un locutor de radio aceptó un desafío que, durante años, nadie se había atrevido a encarar. Se trataba simplemente de pasar toda una noche encerrado a solas en el Museo de Cera de Londres. El hombre, sonriente y relajado, anunció que, a medianoche, radiaría sus primeras impresiones. Apenas dieron las once, los oyentes quedaron helados: el locutor enloquecido suplicaba que le sacasen cuanto antes del local, y le librasen de la compañía de aquellas espeluznantes figuras inertes.» Azara, Pedro, *op.*, *cit.*, 2002, p. 14.

⁵⁹ Cfr., Bastian, Heiner, *Ron Mueck*, 2003, p. 31.

⁶⁰ Richardson, *Traité de la Peinture*, 1728, p. 101.

⁶¹ *Encyclopédie Méthodique*, 1791, p. 215.

⁶² Derrida, Jacques, *Mémoires d’Aveugle L’Autoportrait et Autres Ruines*, 1990, p. 61.

⁶³ A propósito do olho mais afastado, aquele que não aparece, no auto-retrato de Fantin-Latour, Derrida escreve: «*D'autre part*, et ce serait comme la vérité nocturne de l'oeil, l'autre oeil s'enfonce déjà dans la nuit, ici légèrement caché, voilé, en retrait, là totalement indiscernable et fondu dans une tache, ailleurs absorbé par l'ombre que lui fait un haut-de-forme en abat-jour.» Derrida, *op., cit.*, 1990, p. 61.

⁶⁴ Pontévia, Jean-Marie, '*Ogni Dipintore Dipinge Sè*' *Écrits su l'Art et Pensées Détachées*, 1986, vol., III, p. 29.

⁶⁵ «C'est ce qui explique que le portrait de profil ne dure pas. Ne peut pas résister aux séductions du portrait de face, parce que celui-ci est essentiellement un regard...» Pontévia, Jean-Marie, *op., cit.*, 1986, p. 29.

⁶⁶ Lange, Fritz, *op., cit.*, 1942, p. 154.

⁶⁷ Simmel, Georg, *La Tragédie de la Culture et Autres Essais*, 1988, p. 146.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ A propósito do poder do rosto Simmel escreve, que «...il y a aussi une quantité maximum de mouvements investis dans son état de repos, ou encore que le repos n'est que cet instant, dépourvu de durée, dans lequel ont convergé d'innombrables mouvements, duquel d'innombrables mouvements vont partir.» Simmel, Georg, *op., cit.*, 1988, p. 145.

Capítulo II

O Rosto Sereno e a Melancolia da Alma

A expressão que um rosto pode apresentar num desenho tirado do natural dificilmente ou raramente se refere a um estado emocional intenso ou violento. Aqueles retratos, onde o indivíduo representado não é apanhado em nenhuma acção nem mostra alguma expressão reveladora da sua própria personalidade, são enquadrados na categoria de *portrait autonome*¹. Mas é certo que em condições normais o estado que o retratado acaba por revelar com toda a naturalidade durante a sessão coincide com uma certa expressão de serenidade ou de calma, da qual podemos apenas retirar um leve sorriso². Digamos que é uma expressão alheada de acontecimentos externos ou de emoções, onde o rosto relaxado e distraído se torna neutro³. A sustentação dessa expressão não é contudo fácil, pois certas paixões embora ligeiras podem aparecer momentaneamente⁴. E nesse caso, mesmo quando se trata por exemplo de um sorriso, o risco da expressão se tornar forçada é mais evidente, sobretudo quando se tenta mantê-lo num período de tempo considerável. Esta ideia aparece cristalizada nalguns escritos de Diderot. De facto, esta ‘calma de mar’, como Winkelmann diria⁵, é a expressão mais adequada ao retrato e é preterida em relação a outra paixão mais momentânea e dinâmica, pois é o resultado de um estado permanente. Por outro lado diz Diderot, «...um retrato que ri carece de nobreza, de carácter, e às vezes inclusivamente de verdade e consequentemente é uma estupidez. O riso é passageiro. Rimos por um motivo; mas não somos risonhos por natureza.»⁶ Estes estados que são passageiros ou efémeros e difíceis de imitar ou recriar, não são por isso muito comuns no retrato do natural.

No entanto, se existe no indivíduo a predisposição para uma determinada paixão esta pode eventualmente emergir através de certos traços do rosto, mesmo quando este permanece num estado emocional estável. A vantagem que o conhecimento das paixões, dos temperamentos ou do carácter pode constituir sobre a natureza de determinados traços específicos de um indivíduo, não se perde mesmo quando o rosto se faz naturalmente calmo e sereno. Por outro lado, para além desta pequena mas subtil tirania das paixões, há um caso particular de retrato onde elas são intencionalmente procuradas e como veremos, assumem uma importância vital para o resultado. Falamos sobretudo

do auto-retrato enquanto palco de experiência e de confronto com os limites da expressão e da forma do rosto.

- das paixões ao rosto sereno

O tempo que o desenho do natural exige para a construção do retrato explica em parte a fisionomia serena com que os rostos tendem a ser caracterizados. Porém, essa calma pode facilmente, por diversas razões, tornar-se artificial, fria ou opaca, contribuindo decididamente para uma fisionomia inexpressiva. De facto, a contaminação dos traços do rosto por um pensamento ou sentimento que provoca uma alteração ou um movimento, por mais pequeno que este seja, é primordial para revelar aquela centelha de ânimo que assegura o indivíduo enquanto ser humano.

Como exemplo paradigmático da importância da expressão no rosto citamos um caso testemunhado por Jonathan Cole de uma mulher chamada Mary que, ao ficar gradualmente com a face paralisada, deixou de ter uma expressão reconhecível. Para além desta inexpressividade ser por si inquietante impediu-a fatalmente de se relacionar socialmente. Este caso descreve o modo gradual de como uma pessoa foi sendo privada da capacidade de expressão do seu rosto. Mesmo recorrendo à escrita para se expressar, o facto do seu rosto não responder com a expressão, ampliava o vazio do seu olhar com um nada que se aproximava da loucura. Assim, como que privada do seu rosto «...esta mulher ficava completamente invalidada como pessoa.»⁷ A ausência da mobilidade facial parece que a mantém como que prisioneira e afastada de tudo. A impossibilidade de se relacionar com os outros e consigo própria ameaçou o sentido da sua própria identidade e reduziu-a à mera categoria de pessoa ou de ser. Quando morreu⁸ a sua expressão tornou-se mais parecida com o que era, pois adquiriu uma expressão que em vida não podia já mostrar.

Um rosto que não esboce um movimento ou acção por mais pequena que seja fica impedido de mostrar qualquer emoção ou paixão. O rosto de Mary não podia alterar a expressão, pois já não a tinha e por isso nada podia significar.

Existem retratos que não ultrapassam a frieza da expressão. De facto, a incapacidade para detectar as mudanças ou simples movimentos dos traços tem como resultado rostos frios, inumanos ou ‘petrificados’. Este termo usado por Lavater serve para identificar aqueles retratos cujas fisionomias são frias e artificiais, onde para além da grande serenidade, do ar de grandeza e superioridade, não existe nada de ignóbil,

apesar de haver uma firmeza sem energia, uma força sem coragem e uma perseverança sem maldade⁹. Nestes retratos a fisionomia é despojada do calor e do ânimo que só é revelado por aquele retrato que o procure no confronto da sessão de desenho. Como Lavater explica, estes rostos abundam decididamente muito mais no mundo da arte do que na vida real. Para um rosto não ser artificial deve exprimir qualquer estado, pensamento, sentimento ou paixão, mesmo estando descontraído ou em repouso. Se não o fizer, segundo Lavater, é sinal de que estamos perante um desenho falhado ou então de alguém com alguma anormalidade física.

O rosto calmo com um ar sério, penetrante, com traços que podem mostrar uma certa, segurança, contentamento, tristeza, delicadeza ou generosidade é enfim, o que ao longo da história com mais frequência encontramos no retrato. De facto, existem indivíduos que devido ao seu temperamento ou a outras vicissitudes se tornam ao longo da vida mais sujeitos a determinadas paixões que explicam a acentuação ou a predominância de certos traços. Qualquer rosto, mesmo em repouso, acaba por manifestar, como vimos¹⁰, uma espécie de deformação dos traços que mais não é que um produto de uma permanente alteração.

A corroborar esta ideia que advém do estudo das paixões no âmbito da fisiognomonia, pois os traços do rosto são moldados por acção do carácter do indivíduo, encontramos a antiga teoria dos temperamentos que tem origem na ainda mais antiga teoria dos humores defendida por Hipócrates¹¹.

- os temperamentos

A origem desta teoria remonta aos pitagóricos que na significação do número quatro preparam o terreno para o seu desenvolvimento. O quatro é a raiz e a base da eternidade da natureza em geral e do homem em particular. Tudo é postulado pelas categorias tetraédricas da doutrina dos elementos, ou das raízes das coisas ou do Todo, como a terra, o fogo, o ar e a água ou a Primavera, o Verão, o Outono e o Inverno. O próprio homem é governado por quatro princípios localizados respectivamente no cérebro, coração, umbigo e falo. Sobre este sistema, como o estudo de Klibansky¹², Panofsky e Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy*, demonstra detalhadamente, a teoria dos humores é desenvolvida através de vários autores e ao longo dos tempos. Empédocles por exemplo, faz parte do percurso que desenvolve a teoria dos quatro elementos

baseada na ideia da combinação perfeita defendida por Alcmeón de Crotona¹³, onde o equilíbrio dos humores, ou das qualidades, a húmida, a seca, a fria e a quente define, não só a saúde como o carácter do homem. Se houver um desajuste nessa combinação e um elemento predomine sobre os restantes, então o homem pode ser por exemplo mais triste ou letárgico.

As teorias aplicadas aos humores desde Hipócrates a Galeno e a Pseudo-Aristóteles, constroem um esquema que prevalece durante mais de dois mil anos. Aos quatro humores, o sangue, a bÍlis amarela, a bÍlis negra, e a fleuma, são associados respectivamente os elementos, como o ar, o fogo, a terra e a água, às qualidades, quente e húmida, quente e seca, fria e seca, e finalmente fria e húmida, às estações, da primavera, do verão, do Outono e do Inverno e até às quatro idades da vida, a infância, a juventude a idade madura e a velhice¹⁴. Da teoria dos temperamentos resulta uma teoria do carácter ou dos tipos mentais. A partir de Hipócrates a par do sanguíneo, o principal humor e o mais nobre de todos, os termos colérico, melancólico e fleumático são utilizados para identificar o tipo de carácter ou de eventual enfermidade que o homem possui.

Durante a idade média e sobretudo no Renascimento a alusão a este esquema é profusamente usado e considerado, como demonstram inúmeras gravuras e desenhos utilizados na ilustração de obras da mais diversa origem, que vão desde os simples calendários aos requintados livros de horas¹⁵.

Alguns fisionomistas como Lavater, olham com algumas reservas estas teorias embora as recapitulem¹⁶ e acrescentem novas interpretações. Assim, Lavater explica que do mesmo modo que cada um de nós tem a sua própria forma e fisionomia, o corpo é composto por diferentes ingredientes, homogéneos e heterogéneos. O que equivale a dizer que cada corpo tem o seu próprio temperamento, ou seja, o seu próprio grau de irritabilidade e elasticidade¹⁷. A esta ideia que Lavater introduz com o objectivo de estabelecer um processo que permita descobrir nos rostos os indícios do temperamento, junta-se a referência a outros elementos para além dos tradicionalmente considerados. De facto, para a perfeição desta teoria deve-se também ter em conta os outros elementos que se encontram na natureza em contacto com as pessoas, tais como o óleo, o mercúrio, o éter, a matéria eléctrica e o fluido magnético, sem excluir todas as outras que ainda não conhecemos. Deste modo seriam produzidas inúmeras novas classes de temperamentos e então falaríamos, por exemplo, no homem de temperamento oleoso, aquoso, etéreo, aéreo e mercurioso. Mas aquilo que encontramos de mais interessante

para o retrato nesta abordagem de Lavater, é a irritabilidade que se traduz em termos formais em elasticidade, conceito com o qual podemos abordar os traços de cada rosto. Em relação aos quatro temperamentos, considera-se a irritabilidade através da propensão para o alto e o baixo, o distante e o próximo que a atitude ou os traços transmitem. Assim, o «...colérico aspira sempre à elevação: empenha-se sem temer o perigo. Mais tímido pelo contrário, o melancólico encova-se profundamente: ama o sólido e a ele se liga. O sanguíneo lança-se no longínquo, e distrai-se invariavelmente no infinito. O fleumático não procura nem para cima nem para baixo, nem para longe; ele apenas quer aquilo que pode obter tranquilamente e sem custo, aquilo que está ao seu lado; e escolhe o caminho mais curto para percorrer o horizonte por ele limitado.»¹⁸

Estas definições têm a sua repercussão na elasticidade dos traços do rosto que dependem do grau de irritabilidade. Para além da necessidade de distinguir as tensões momentâneas da irritabilidade em geral, cada rosto apresenta um perfil e contornos que apresentam linhas cuja flexão pode ser determinada e determinável. A flexão e a natureza da linha, se curva ou recta, determinam segundo Lavater o tipo de temperamento. Por exemplo, no caso em que a ‘linha fundamental da fronte’ isto é o perfil da testa, se aproxima mais da forma circular, menos o calor do temperamento colérico é presente. E pelo contrário, ela é um índice menos certo desse temperamento quanto mais direita, oblíqua ou interrompida for¹⁹. Os traços que distinguem a fisionomia segundo cada temperamento, são resumidos no final por Lavater de um modo simples. Assim, no rosto melancólico os traços são escavados e contraídos, no sanguíneo as rugas ou pregas prevalecem, no colérico são curvos e aguçados e no fleumático os traços são acabrunhados e moles²⁰ (fig. 156).

A desconfiança de Lavater para com a redução a quatro tipos de temperamentos é confirmada durante o século XIX com autores que defendem o alargamento dos quatro temperamentos a seis. Por exemplo, Jean-Galbert Salvage, na sua *Anatomie du Gladiateur*²¹, estabelece para além do tradicional temperamento pituíto, linfático ou fleumático, do sanguíneo, do bilioso ou colérico, do melancólico ou atrabiliário, dois novos temperamentos o musculoso, também referido por outros autores como atlético e o nervoso²². O fleumático caracteriza-se por um «tecido mole e esponjoso, músculos flácidos, pele gorda, contornos informes, movimentos pesados e indolentes, um andar lento e pouco seguro, a sua tez é de um branco insípido e os cabelos longos e planos...» Quanto às características da cabeça poucas indicações são dadas à excepção de um

maxilar inferior grosso. Mas em relação ao carácter e às suas qualidades as indicações são mais vigorosas: «o natural do fleumático é preguiçoso, humilde, estúpido, apático; é paciente, apegado aos seus interesses e dado à boa cara.»²³ É com este género de caracterização que o autor, à semelhança do que acontece com outros, identifica os diferentes tipos de temperamento. Percebemos assim que a análise que leva a essa caracterização é em si complicada, e pode ser ainda mais difícil de realizar se tivermos em conta de como cada indivíduo é constituído pelos diversos humores e tende a ser identificado, segundo alguns autores, através de pares como por exemplo o sanguíneo e bilioso ou sanguíneo e linfático²⁴.

O século vinte não deixou de ver nascer novas teorias sobre a relação da forma exterior do corpo com o carácter, como aquelas que são apresentadas por Kretschmer²⁵. A melancolia por exemplo, passa a ser, enquanto doença mental e nervosa, objecto de estudo da psiquiatria e como tal são sentidas todas as evoluções que ocorrem, não só ao nível do comportamento, como também da fisionomia²⁶.

O enquadramento da fisionomia através do temperamento pode certamente ajudar a perceber melhor a fisionomia em repouso, sobretudo quando existem marcas de uma paixão dominante. Não falamos portanto das marcas de uma tensão momentânea que pode na verdade alterar os traços do rosto, mas daquelas que se tornaram permanentes e que em termos fisiognomónicos identificam o carácter do retratado. E para além da natureza dessas marcas ou do temperamento, acreditamos que existe em muitos retratos, independentemente das dificuldades do retratar do natural, um certo ar, carácter ou olhar melancólico. Esta ideia torna-se ainda mais sólida quando certos autores defendem que toda a arte é melancólica ou que existe em todas as suas manifestações uma infinita melancolia²⁷.

- a melancolia

A aparição do termo melancolia coincide com as primeiras definições do homem construídas pelos gregos. A palavra melancolia aparece pela primeira vez no século IV antes de Cristo na Grécia e é o resultado da associação de dois termos, bílis e negra (*kholê* e *mêlas*). *Melankholia* significa bílis negra e é traduzida no século III para o latim por *melancholia* e passará para a língua francesa no século XII como *mélancolie*. Da tradição cristã nasce uma variação particular de melancolia denominada *acedia*. Este termo que vem também do grego *akêdia* tem um vasto leque de significados como

negligência, indiferença desgosto, tristeza e parece ter-se ajustado ao carácter manifestado pelos anacoretas²⁸. As representações da *acedia* surgem a partir do século XV vinculadas aos retratos de santos e em particular ao de Santo António²⁹. Curiosamente, estes rostos de olhar melancólico colocam-se num extremo diametralmente oposto ao do olhar místico, apesar de serem ambos o produto de um fervor religioso³⁰.

A primeira definição do estado melancólico é definida por Hipócrates e coincide com um estado de choro e de tristeza prolongada. A esta definição clínica junta-se outra de pendor mais filosófico atribuída ao círculo Aristotélico e apresentada no texto denominado *Problema XXX*. Este autor não enquadra a melancolia no âmbito da doença mas sim no do génio. A primeira frase do texto é esclarecedora desta associação que faz decididamente do homem extraordinário ou genial um melancólico³¹. E como conclusão defende que não é devido a nenhuma enfermidade que todos os melancólicos são seres de excepção, mas sim por pura natureza.

O melancólico é caracterizado por Aristóteles no seu tratado *De la Divination*, pela propensão em seguir a sua imaginação. Esta é aqui entendida como um movimento que imprime as sensações e percepções na memória segundo a forma de imagens. Por conseguinte, a imaginação é inseparável da memória e a visualização dessas imagens, condicionada pelas variações da bÍlis negra, leva o artista a estados contemplativos nos quais funde a sua obra. No texto do pseudo Aristóteles a bÍlis negra é uma metáfora da imaginação, com a qual o artista acede a uma exaltação que não tem nada de enfermidade mas sim de génio.

A melancolia é claramente associada à imaginação, apesar desta ligação ter sofrido algumas oscilações ao longo do tempo³². Segundo Archigéne, a melancolia atinge mais facilmente aqueles que possuem uma inteligência muito fina e penetrante cujos gestos respondem espontaneamente à premeditação e à imaginação³³.

Para além dos retratos melancólicos descritos no *Problema XXX*, como o de Ajax, não conhecemos nenhuma representação da melancolia contemporânea de Aristóteles. No entanto, a origem do modelo iconográfico que a partir da idade média será estritamente ligada à melancolia, remonta de algum modo à antiga Grécia. Essa imagem aparece associada aos monumentos funerários e consiste numa figura sentada com a cabeça apoiada na mão e numa atitude de meditação que no limite será sobre a morte³⁴. Esta atitude está doravante presente na arte servindo de tema para as diversas alegorias e manifestando-se tanto na pose como no olhar melancólico acima descritos.

Encontramo-la por exemplo na figura de Héraclito que Rafael Sanzio retrata, na *Escola de Atenas*, segundo os traços de Michelangelo, o génio criador ou no *Desterrado* de Soares dos Reis. Encontramo-la também num dos auto-retratos de Heinrich Füssli (fig. 157) que foi propositadamente desenhado para ilustrar a edição francesa dos *Essais sur la Physiognomonie* de Jean Gaspard Lavater³⁵.

A principal revalorização da melancolia acontece no Renascimento e muito devido a Marsílio Ficino que se tornou no principal instigador. O neoplatonismo de Ficino ao retomar os temas de Platão sobre a libertação da alma, prevê a necessidade do filósofo se entregar à melancolia, esse temperamento saturniano que ele define como um desvio sofrido entre o saber e a vontade. É graças a esta entrega que se torna possível a operação de sublimação para aceder aos níveis mais altos do espírito, à esfera da pura luz com a consequente libertação total do corpo. No *De Vita Tríplice*, publicado em 1497, Ficino consagra definitivamente a *melencolia generosa* como um dom excepcional e divino, defendido por Aristóteles, no qual a bÍlis negra eleva a alma até à compreensão das coisas mais altas sob a influência de Saturno³⁶. Esta elevação da alma inunda a imaginação de imagens de tal modo que ao artista é concedido um poder de criador definitivamente divino. O desenho de Hans Baldung Grieg apresenta o rosto do melancólico saturniano com «o alto da fronte despida, o olhar fascinado e fascinante de quem se abandona ao todo-poderoso espectáculo interior»³⁷ (fig. 158).

Se a melancolia é ambígua ou ambivalente porque tanto expressa um estado normal e enfermo como um temperamento de grandeza e génio, a influência de Saturno enquanto astro da melancolia, não deixa de reforçar toda essa tradição. A reunião da melancolia com Saturno aparece com a tradução árabe do pensamento grego, que comparam a melancolia e a bÍlis negra à esfera do planeta Saturno, para defender que Kronos, deus do tempo é o senhor da melancolia. Segundo a astrologia árabe a influência de Saturno só pode ser nefasta e negativa no entanto, durante o século XII o ocidente revê esta tradição com uma outra que liga os sete planetas aos sete dons do espírito Santo. Assim, Saturno é o mais alto dos planetas ao qual se confere o mais alto dos dons, a sabedoria. Deste modo perde-se o Saturno demoníaco e ganha-se um Saturno que sustenta a estabilidade da existência. De qualquer modo, o lado nefasto e ambíguo desta influência, revela-se numa tradição que remonta à Idade Média e que se estende pelos séculos seguintes. Englobados na categoria de filhos de Saturno, pois é um Deus que castigado pelo próprio filho torna todos os saturnianos desgraçados, encontramos os marginais da sociedade, os estropiados, os salteadores³⁸. A fatalidade

Saturniana está na ambiguidade que leva, a quem nasce sob essa influência, a ser visto como um anjo ou como um demónio.

A afecção melancólica é conhecida e estudada no Renascimento, como é exemplo a obra Marsílio Ficino que a divulga tornando-a corrente e discutível nos séculos seguintes, como testemunham não só os vários domínios da sua abordagem, como a própria definição. A diversidade das obras que a analisam directamente estende-se desde a medicina até à literatura. O seu significado vai sendo referido e consolidado com toda a legitimidade nos dicionários³⁹. A Iconologia de Cesare Ripa é um marco que consolida uma tradição que não deixa de estabelecer com as artes uma estreita relação. A melancolia é enquanto objecto de estudo mais ou menos científico, como sucede na obra de Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*, de 1621, uma maleita a extirpar. Nos finais do século dezanove, é já um objecto de estudo patológico do foro psiquiátrico. No entanto, da relação entre arte e melancolia destacamos, segundo o estudo de Hélène Prigent, três momentos principais. O primeiro como já referimos situa-se no Renascimento, o segundo durante o classicismo e as luzes e o terceiro no Romantismo. Neste momento, em que a noção de melancolia se torna aparentemente mais suavizada e adocicada,⁴⁰ ela não deixa de ser profusamente retratada (fig. 159).

- a melancolia na arte

A melancolia recebeu a atenção de inúmeros artistas que a ela dedicaram diversas obras. Dürer é um dos casos mais flagrantes, como Panofsky demonstra. Mas outros como Goya⁴¹ são exemplos da consciência da melancolia e de Saturno sobre o carácter dos indivíduos. Nos recentes estudos sobre a melancolia⁴², a consciência da sua presença nas nossas vidas é reconsiderada. O domínio da sua influência estende-se a quase todas as áreas artísticas sempre acompanhado por uma base filosófica ou literária.

É através da tradução alemã da obra de Marsílio Ficino⁴³, que Dürer aprofunda o tema e lhe dedica directamente alguns dos seus trabalhos, nomeadamente a gravura intitulada, *Melancolia 1* (fig. 160). O interesse de Dürer por este tema reside, segundo a opinião do seu amigo Melanchthon, no facto do próprio Dürer ser um melancólico de plena generosidade. De facto, as notas de Dürer reflectem algumas das ideias expostas por Marsilio Ficino sobre a melancolia, e as suas gravuras fazem alusão aos atributos desse complexo. Mas o sentido que ele confere à melancolia encontra-se na articulação

entre a produção artística e a intenção do próprio artista perante a sua criação. Isto é, entre a concepção e a produção existe um fosso ou uma limitação que se deve ao facto de o artista estar privado do auxílio de Deus, como Kierkegaard mais tarde refere, apesar de ser a Ele que deve a sua força criadora, ter todos os instrumentos e de conhecer as forças naturais de Saturno e da magia astral. As gravuras estão repletas de símbolos de um mundo pagão e são um reflexo dessa impotência final do artista⁴⁴. Dürer compara de facto o artista a Deus, porque à semelhança de Deus ele tem a possibilidade de criar cada dia, a partir das ideias que estão no seu espírito, novas formas do homem e de outras criaturas. Assim, Dürer escreve, «um bom pintor está cheio de imagens interiores, e se pudesse viver eternamente, haveria sempre, mediante as suas obras, de brotar alguma coisa nova das ideias interiores de que fala Platão.»⁴⁵ No entanto, segundo Klibansky, estas ideias não estão tão distantes do homem como em Platão, porque como o artista não é um simples imitador mas sim um criador, as ideias encontram-se no próprio homem. Então, quanto maior é a consciência da distância entre a visão do artista, das suas ideias e a forma final da obra, tanto maior é o poder criador que ele encerra, maior se torna o seu tormento e a sua prostração. O melancólico está assim estupefacto perante o seu espectáculo interior originado pelas imagens que visualiza, mas que sabe não conseguir transferir totalmente para a obra. Este é, em grande parte, o tema dos auto-retratos ditos «melancólicos».

Com a obra de Dürer, a melancolia torna-se num tema autónomo e destaca-se da referência aos quatro temperamentos ao assumir a contemplação e a meditação metafísica. É o sentido desta contemplação que dá profundidade a todos os retratos e sobretudo auto-retratos que se produziram posteriormente, quando os olhos se fixam em nada e quando o olhar na sua reflexão é absorvido em si mesmo⁴⁶.

- auto-retrato e melancolia

Percebemos que existe no retrato do natural o prevalecimento de uma fisionomia de repouso, calma e serena. O olhar que fixamos com a esperança de entender os seus pensamentos encontra a incomunicabilidade que se revela numa certa solidão que envolve todo o retrato. São mais as perguntas do que as respostas que um retrato nos pode suscitar como por exemplo, quem terá sido, será ainda vivo, qual o seu carácter, o que nos poderia dizer. Ou até nos pode levar a pensar que foi tudo aquilo que não ficou ali, talvez nem tenha nunca existido. A maioria dos retratos não tem sequer identificado

o seu retratado como a assinatura faz para o autor. No retrato de um desconhecido é uma presença que é criada e que a si própria se celebra e se chama⁴⁷. Esse desconhecimento, esse esquecimento essa obscuridade que cada retrato possui em si e em potência, é a marca que faz de cada retrato um mistério por descobrir. Não é só a expressão indecifrável, como todos os elementos do retrato, muitos deles inexplicáveis ou abstractos pois são constitutivos do próprio desenho, que contribuem para a construção de um ambiente misterioso, enigmático e inefável. Mesmo que a expressão esteja condimentada por uma paixão agradável ou contaminada pela preponderância de um temperamento, não deixa de existir um lado perdido, triste e esquecido que nos confronta e nos faz acordar para aquelas condições da vida das quais não conseguimos escapar. Falamos então de uma certa melancolia que parece acompanhar todo o retrato, como Diderot associa quando escreve que o «...retrato pode ter um gesto triste, sombrio, melancólico, sereno pois esses são os estados permanentes...»⁴⁸. Mas se este lado melancólico existe no retrato ele existe como veremos, ainda de um modo mais peculiar no auto-retrato.

Quando o auto-retrato escapa às exigências de semelhança ou de melhorar a aparência imposta por necessidades comerciais e sociais, a possibilidade de explorar por outros caminhos o ar ou a atitude do retrato e sobretudo todo o *decoro*⁴⁹, expondo uma invulgar ou estranha predisposição da alma, explica-se pela maior liberdade do artista. Assim, este retrato executado debaixo dos auspícios da melancolia implica toda uma demanda que não só desbrava todas as possíveis afecções da alma como deturpa a forma, o gesto, o corpo, procurando um novo sentido. Mais do que estranho, este sentido ambiciona por algo inquietante, perturbador, profundo e fatal. Se Dürer com as suas gravuras trabalha a melancolia como tema, estes auto-retratos são agora executados declaradamente por quem se assume afectado por essa melancolia ou influência Saturniana.

A melancolia deixa então de aparecer como tema das alegorias que foram como dissemos desde Dürer até Goya, para não citar outros casos, constantemente abordadas, para se tornar na razão geradora do próprio retrato. A explicação reside na resposta que o homem viu na melancolia para as inquietações que começaram a aflorar num período em que, para além do próprio homem, da sua alma, do seu destino serem questionados de um modo particular, a ideia moderna de génio se instala. Desde o Renascimento que a ideia de génio se começa a forjar protegida pela influência de Saturno e da melancolia⁵⁰. Por exemplo, Petrarca parece, como Panofsky explica, pertencer a um tipo

de homem consciente da sua genialidade. Como tal, essa consciência de quem possui uma força divina, exulta e simultaneamente desespera a alma que se aproxima da loucura⁵¹.

Se num retrato estamos longe de conhecer verdadeiramente quem foi o retratado, no auto-retrato a relação do artista com o retratado, ele próprio, pode revelar outra consciência sobre si onde o domínio das suas expressões se torna mais intencional. Dürer não hesitou em retratar-se como Cristo nem como enfermo (fig. 161). Os auto-retratos de Sir Joshua Reynolds, Jacques-Louis David e Anne-Louis Girodet-Trioson, são exemplos de quem sofre pela inquietação de não conseguir representar tudo aquilo que vê e sente. O *Auto-retrato* de Reynolds (fig. 162) esconde o olhar através de um gesto teatral que o parece proteger de um perigo de ofuscamento. Os olhos transformam-se em dois pontos meios apagados de negro, que mal conseguimos distinguir. A impossibilidade de atingirmos o seu olhar, torna-o para nós tão inacessível como o próprio espectáculo com que ele com dificuldade se depara e que, no fundo, é o seu próprio retrato. Isto é, a sua imagem agora decantada pelo efeito do seu próprio e natural temperamento. Avigdor Arikha no seu *Auto-retrato com Gabardina* de 1988 (fig. 163), parece retomar esta ideia, pois levanta o braço de modo a usar a mão como uma pala. Podemos compreender este gesto no sentido de querer ver mais longe, ou de ter dificuldade em discernir algo perante o qual os seus olhos e ele próprio se ressentem. Tal é a dimensão da sua visão, cujo acesso é vedado tão intensamente que nem os olhos, nem a pintura, conseguem representar.

O *Auto-retrato* de Jacques-Louis David (fig. 164), remete a atenção do observador para o olhar franzido pela tensão do sobrolho, que parece olhar para algo que não se detém no observador e que está para além deste. É um olhar que se fixa no ponto mas que não está a ser verdadeiramente visto. Ele está alheio do que vê pois está absorvido nos seus pensamentos, e estes são tão poderosos que, apesar do pintor estar pronto a iniciar a pintura, mantém-se parado.

O *Auto-retrato* de Girodet (fig. 165), também faz recair a atenção do espectador sobre o olhar franzido pelas sobrancelhas, embora, o acentue. Ele aumenta a intensidade com que o olhar se fixa num ponto, que não é o observador, pois parece estar algures no infinito. Aqui, esta tensão muscular é o tema central do quadro. Instala-se um ambiente de inquietação e de desassossego no qual o observador se envolve, uma vez que não cruza o olhar do pintor. As mãos estão cruzadas e os braços prostrados sobre as folhas de desenho, numa inactividade que provoca um contraste com o fastidioso franzir do

sobrolho que reduz a pupila a uma mancha negra e esconde os olhos que não têm brilho. O artista não procura o seu olhar nem a sua imagem, apesar de se tratar de um auto-retrato, porque existe um outro espectáculo do qual ele não se consegue livrar (fig. 166). Entre este quadro e a *Melancolia* de Dürer encontramos algumas analogias. Ambos têm o olhar fixo e em sombra, estão inactivos, seguram o compasso e apresentam uma fronte altiva e orgulhosa. Ambos possuem um espírito que sofre os tormentos de quem nasce sobre a influência de Saturno. A sua genialidade condiciona o espírito que está inteiramente ocupado pelo seu olhar visionário, uma vez que o excesso de negro, isto é, de bílis negra, no sangue do melancólico provoca uma hipertrofia das suas faculdades imaginativas. Assim, ele é incapaz de se desvincular dos seus sonhos para iniciar o trabalho. E, como Füssli cuja cabeça pousa sobre os seus braços que, por sua vez, cobrem as folhas de um caderno, também o anjo da melancolia de Dürer repousa a sua cabeça sobre os seus punhos fechados, numa atitude que manifesta a impotência em agarrar ou largar os sonhos, as visões ou as ideias. Voltando a Girodet, a tensão da sua atitude revela o tormento desta indecisão, que tem origem num olhar fascinado que o deixa abandonado a um potente espectáculo interior. É este tema, importado do século XVI, que Girodet retoma embora o apresente suavizado pelo Romantismo.

Para além desta melancolia própria dos artistas que anseiam por realizar as inúmeras imagens e ideias que afloram a sua mente⁵², encontramos uma outra variante da melancolia que reflecte mais a influência de Saturno. Aqui o artista assume a sua contingência humana naquilo que ela tem de carnal e animal. Mostra-se dono das suas paixões, revela a debilidade do corpo e evoca o animal que a fisionomia comparada lhe proporciona. No seu *Auto-retrato*, Wilhelm von Kaulbach (fig. 167) representa-se, com uma expressão que possui qualquer coisa de animal à qual não é completamente alheia a sua fisionomia. Heinrich Rudolph recolhe num atlas 680 ilustrações de desenhos com expressões diferentes do seu próprio rosto⁵³ (fig. 168). O *Auto-retrato* de Odd Nerdrum (fig. 169) mostra o artista a sangrar do nariz, com a cabeça ligada, e com a boca entreaberta como quem deixa fugir um gemido de dor. Este modo invulgar de submeter o indivíduo é estranho, pois é uma violação das regras do decoro. E é nessa violação que o artista procura, através do auto-retrato, refazer o sentido da sua fisionomia ou dos traços do seu rosto, para se reconhecer na sua convallescida identidade. A morte da mãe leva David Hockney a questionar a sua própria mortalidade projectando o seu rosto num auto-retrato pouco lisonjeiro que num frisar de olhos refaz a sua identidade⁵⁴ (fig. 170). De facto, o auto-retrato, enquanto retrato de um artista, para

além de permitir demonstrar o seu poder de criador, tende a reflectir a inquietação que advém do espectáculo das imagens que perpassam a sua imaginação. Assim, o artista para provar o seu génio aplica nos seus auto-retratos tudo aquilo que pode evocar essa característica. E é aqui que podemos falar de uma melancolia saturniana que, da imobilização perante as imagens até à distorção, não excluindo a alucinação e a própria destruição⁵⁵, concede outras liberdades ao auto-retrato. Então, a distorção ou a deformação do rosto surgem numa interrogação que ultrapassa as conveniências impostas pelas regras do decoro.

Esta vertente da melancolia é talvez a mais dramática e a mais pessoal o que justifica não ser usual encontrar-se no retrato em geral. Assim, para além das alegorias à melancolia onde esta é o próprio tema da obra, encontramos no retrato de um modo mais ou menos evidente um certo sentimento que parece tocar os limites da melancolia. A possibilidade desta ideia advém da serenidade que qualquer rosto tende naturalmente a adquirir durante o tempo, quase sempre longo, da sessão de desenho. Mesmo que se lute para manter uma expressão sorridente, esta quando não é natural torna-se forçada o que produz uma expressão desconcertante. Por outro lado e como é de esperar a desconstracção e a diminuição da tensão produzem um olhar cismado que acaba por dar ao rosto um ar melancólico. Quando o rosto possui, mesmo em repouso, uma fisionomia com traços tristes então torna-se mais facilmente presente essa melancolia. Por isso acreditamos que do rosto sereno ao melancólico existe uma distância muito curta que justifica as palavras de Diderot quando associa a serenidade à melancolia e deixa ao artista a responsabilidade de a encontrar.

¹ Nancy, Jean-Luc, *Le Regard du Portrait*, 2002, p. 14.

² Cfr., Pontévica, Jean-Marie, 'Ogni Dipintore Dipinge Sè' *Écrits su l'Art et Pensées Détachées*, 1986, vol., III, p. 29.

³ Cfr., Cole, Jonathan, *Del Rosto*, 1999, p. 118.

⁴ Cfr., *supra*, Primeira Parte, Capítulo V.

⁵ Cfr., Pommier, Édouard, *Théories du Portrait, De la Renaissance aux Lumières*, 1998, p. 399.

⁶ Diderot, *Essais sur la Peinture*, 2003, p. 68.

⁷ Cole, Jonathan, *op., cit.*, 1999, p. 17.

⁸ Apesar das dificuldades inerentes a um rosto imobilizado que tornavam quase impossível comer, beber e tossir, onde a boca não parava de salivar, esta mulher acabou por morrer de pneumonia. No entanto, o verdadeiro sofrimento esteve na impossibilidade de contactar e exprimir os seus sentimentos aos outros.

⁹ Cfr., *supra*, Segunda Parte, Capítulo IV.

¹⁰ Cfr., *Supra* Primeira Parte, Capítulo V.

¹¹ Cfr., *supra*, Segunda Parte, Capítulo I.

¹² Raymond Klibansky (1905-2005) nasceu na Alemanha, viveu em Londres e Montreal. Filósofo, uma das suas obras mais conhecidas é o estudo que desenvolveu com Panofsky e Fritz Saxl. Numa entrevista de 1992 declara que a sua maior ambição foi/é tentar compreender o que é o homem.

¹³ Cfr., Soares, Maria Luísa Couto, (coord.), *Hipócrates e a Arte da Medicina*, artigo de Paulo Tunhas, *Hipócrates e o Pensamento da Passagem*, 1999, pp. 22-23.

¹⁴ Cfr., Panofsky, Klibansky, Saxl, *Saturno y la Melancolia*, 1991, p. 35 e 78.

¹⁵ Cfr., Panofsky, Klibansky, Saxl, *op., cit.*, 1991.

¹⁶ No terceiro volume do *Essai sur Physiognomonie*, de 1786, no segundo fragmento, *Melâges Physiologiques*, capítulo I, *Des Tempéramens*, Lavater expõe com clareza e em poucas linhas as linhas gerais da teoria dos temperamentos na qual se percebe com clareza as origens e a sua base. Assim, escreve que «...l'humidité & la sécheresse, la chaleur & le froid, sont les quatre qualités principales du corps, tout comme il est certain que ces qualités ont pour base l'eau & la terre, le feu & l'air. De-là naissent quatre tempéramens principaux : le colère, où la chaleur domine ; le flegmatique, où l'humidité a le dessus ; le sanguin, où il y a le plus d'air ; & le mélancolique, où la terre prévaut ; c'est-à-dire que l'élément dominant est celui dont il entre le plus d'ingrédients dans la composition de la masse du sang & du suc nerveux ; & c'est dans cette dernière partie surtout qu'ils se convertissent en substances infiniment subtiles & pour ainsi dire volatiles.» A infinita proporcionalidade da mistura dos humores explica a dificuldade de detectar com segurança o tipo de carácter e consequente juízo fisiognomónico. Por isso Lavater escreve que: «Ces quatre ingrédients principaux étant susceptibles de changemens & melâges à l'infini, il doit en résulter nombre de tempéramens, dont le principe dominant sera souvent très-difficile à reconnoître...» pp. 85-86.

¹⁷ Lavater defende a necessidade de alargar os elementos tradicionais tendo em conta os princípios de irritabilidade e de elasticidade. «Il me semble donc que pour arriver à une connoissance exacte des tempéramens, [...] il faudroit renoncer plus au moins aux anciennes distinctions [...] Quelle que soit la nature intérieure du corps, quels que soient la matière dont il est composé, son organisation, la constitution se son sang, son système nerveux, le genre de vie auquel il est destiné, la nourriture qu'il reçoit – le résultat de tout ceci n'offre jamais qu'un certain degré d'irritabilité & d'élasticité, d'après un point donné.» Lavater, Jean Gaspard, *op., cit.*, 1786, vol. III, pp. 86-87.

¹⁸ *Idem*, p. 88.

¹⁹ Cfr., p. 90.

²⁰ Cfr., p. 117.

²¹ Cfr., Salvage, Jean-Galbert, *Anatomie du Gladiateur*, 1812, p. 59.

²² Chaussier na sua obra, *Nouveau Manuel du Physionomiste*, publicada em 1838, reúne seis temperamentos ou idiosincrasias, o sanguíneo, bilioso, linfático, o nervoso, o melancólico e o atlético. Cfr., Chaussier, *op., cit.*, pp. 113-123.

²³ Quanto ao temperamento sanguíneo o Salvage escreve : «On le distingue à sa taille belle et droite, à son embonpoint médiocre, à son corps plein de suc, à son teinte fleuri, à sa peau blanche et ombragée de quelques poils souples et soyeux. Ses muscles sont modérément tendus, ses mouvemens faciles, ses beaux cheveux châtons et bouclés, sa démarche est vive et légère, et ses membres bien proportionnés ; un air de vie, de gaieté, de franchise ou de confiance, des manières élégantes et même un peu vaines, décèlent d'abord ce tempérament [...] Tout s'ouvre et se dilate en dehors dans ce caractère ; il exprime l'amour, les grâces, la beauté par ses formes et ses élégantes proportions.» O temperamento bilioso : «Il a des muscles forts et tendus, des traits anguleux et bien décidés ; une taille sèche, dégagée, une peau velue, un teint olivâtre ou haut en couleur, une ossature compacte et bien prononcée dans les articulations ; des cheveux noirs et frisés, un regard vif et plein de feu. Sa démarche est audacieuse, ses mouvemens sont brusques, ardents ; son aspect est martial, imposant, colérique ou altier. Sa tête forte et mâle comme celle

du lion, annonce le courage, la majesté dans les figures des rois, des généraux ou des chefs supérieurs ; il y a moins de beauté que de sublime dans leur expression ; le front est avancé, l'angle facial très-ouvert, le corps est assez court et râblé.» O temperamento melancólico : «Celui-ci, le plus profond, le plus sérieux de tous, se reconnoît à son teint hâce et livide, à sa face décharnée, creuse, à des muscles racornis, à un corps presque exténué, avec le gonflement des hypocondres ; sa poitrine est affaissée, et son attitude courbée. La peau sèche et ridée est variqueuse en dessous. Les traits sont austères, la démarche et les mouvemens graves. La tête a beaucoup de développement ; son front avancé est plein de rides, ses cheveux sont noirs et plats ; une empreinte de tristesse et de meditation ou d'exaltation mentale se remarque sur sa face ; les couleurs sombres, les vêtements longs et simples conviennent à ces figures.»

Salvage, Jean-Galbert, *op.*, cit., 1812, p. 59.

²⁴ Chaussier, *Nouveau Manuel du Physionomiste*, 1838, p. 113.

²⁵ Este autor publica em 1921, a obra *Estructura Corporal y Carácter*, onde descreve os comportamentos pícnicos, atléticos e asténicos. A analogia que o autor estabelece concentra-se mais na constituição geral do corpo do que nos detalhes fisionómicos. Por isso não consideramos importante esta obra para o retrato.

²⁶ Para compreender de um modo resumido a visão patológica da melancolia, ver *Melancolía y Dolor Moral*, de Gros, Martine, Lanteri – Laura, Georges e Séglas Jules, de 1998.

²⁷ Como exemplo, Gastão de Bettencourt escreve em 1920 *A Melancholia da Arte*. Este pequeno texto que, de um tom poético e eloquente serviu a uma palestra, coloca todas as artes debaixo da influência de uma força melancólica. Aqui a melancolia deixa de ser uma espécie de auspício para ser cantada estritamente na sua forma mais positiva e mergulhada do espírito da saudade. «Melancholia definiu-a Victor Hugo, quando escreveu: 'La mélancolie est un crépuscule, dans lequel la souffrance s'y fond dans une sombre joie. La mélancolie est le bonheur d'être triste.' A melancholia é pois, o consorcio do sofrimento com a alegria e por isso não ha verdadeira Arte que não tenha um leve assombreado de Melancholia, a cuja égide se acolhem as almas retintamente grandes, requintadamente artistas. Ella é o perfume vago da Saudade.» p. 13.

²⁸ Hélène Prigent resume em *Mélancolie, les Métamorphoses de la Dépression*, publicada em 2005, como a melancolia invadiu de um modo tão peculiar os cristãos. «Loin des rivages de la Grèce, une nouvelle étape dans la définition de la mélancolie s'accomplit dans les déserts d'Égypte et de Syrie. Au début du IV^e siècle, des chrétiens décident de pratiquer l'anachorèse, c'est-à-dire de se retirer dans le désert pour rompre avec une société qu'ils jugent à l'agonie. Entre ce moment qui voit naître les premières vocations de vie dans le désert – celles d'Antoine, de Pacôme, de Macaire...- et la fin des années 300, de véritables foyers d'anachorètes voient le jour, dont les plus importants, Nitrie et les Kellia, au sud-est d'Alexandrie, comptent respectivement, selon l'évêque Pallade, 5000 et 650 moines. C'est dans ces lieux désertiques que les anachorètes font l'expérience d'une mélancolie particulière : l'*acedia*.» pp. 22-23.

²⁹ Cfr., Prigent, Hélène *Mélancolie, les Métamorphoses de la Dépression*, 2005, pp. 28-29.

³⁰ Cfr., Stoichita, Victor I., *El Ojo Místico*, 1995, pp. 152-181.

³¹ Em Aristote, *L'homme de Génie et la Mélancolie, Problème XXX*, coloca-se a seguinte questão : «Pour quelle raison tous ceux qui ont été des hommes d'exception, en ce qui regarde la philosophie, la science de l'état, la poésie ou les arts, sont-ils manifestement mélancoliques ?» 953a 10, 1988, p. 83.

³² Hélène Prigent, divide a análise da melancolia em seis capítulos que evoluem desde as origens da melancolia até ao século XIX. Os dois pontos mais altos coincidem com o período renascentista e romântico onde a imaginação desempenha um papel fundamental. No período pós-romântico, escreve a autora «avec la fin de la transcendance, consommée par le XIX^e siècle, la mélancolie se voit réduite à un phénomène de mémoire, au détriment de l'imagination.» *op.*, cit., 2005, p. 10.

³³ Cfr., Prigent, Hélène, *op.*, cit., 2005, p. 21.

³⁴ Cfr., Ripa, Cesare, *Iconologia*, vol. IV, 1764, p.70.

³⁵ Cfr., AAVV, *La Peinture dans la Peinture*, 1983, p. 214.

³⁶ Cfr., Prigent, Hélène *op.*, cit., 2005, pp. 47-49.

³⁷ Georgel, Pierre, Lecoq, Anne-Marie, *La Peinture dans la Peinture*, 1983, p. 213.

³⁸ Nos almanaques e calendários não só do século XV encontramos uma imagem do astro assim vulgarizada: «Les enfants nés sous Saturne ont le corps déformé, le teint sombre et les cheveux de petits poils, la poitrine étroite; ils sont perfides, vils et tristes, aiment les choses malpropres, préfèrent les vêtements sales su beau linge ; sont débauchés, n'aiment pas se promener avec les femmes ou passer leur temps en leur compagnie ; ont par nature en eux tout ce qui est mauvais. L'heure de Saturne est l'heure du mal. À cette heure-là, Dieu fut trahi et livré à la mort...» Hélène Prigent, *op.*, cit., 2005, p. 42.

³⁹ Qualquer dicionário ou enciclopédia do século XVIII em diante, apresenta a sua abordagem da teoria dos temperamentos convictos de um interesse que não deixa de focar as artes. Por exemplo, o *Nouveau Dictionnaire de l'Académie Française*, de 1718, faz referência a todos os temperamentos no sentido em que estes completam, para o artista, o estudo sobre a fisiognomonia e sobre as paixões da alma. São

abordados os seguintes termos, a *Cólera-Morbus*, a *Bile*, o *Humeur*, e a *Melancolie*. Sobre esta lê-mos que é «l'un des quatre humeurs du corps de l'animal, & qui est la plus terrestre. (...) Il y a bien de la melancolie dans le sang. (...) Il signifie aussi, le chagrin, la tristesse qui vient de l'excès de cette humeur, ou de quelque autre cause extérieure. (...) On dit ordinairement, que les mélancoliques sont ingénieux. (...) Se dit aussi des choses qui inspirent la melancolie. Temps mélancolique, lieu mélancolique, entretien mélancolique & un air mélancolique. (...)»

⁴⁰ Cfr., Georgel, Pierre, Lecoq, Anne-Marie, *op.*, cit., 1983, p. 214.

⁴¹ Folke Nordström, no seu estudo, *Goya, Saturn and Melancholy*, de 1962, é estabelecida uma estreita relação entre o trabalho do artista e a esfera da melancolia.

⁴² A recente exposição *Melancolie – Génie et Folie en Occident* organizada no Grand Palais, em Paris, em 2005, tenta mostrar a melancolia como a mais poderosa metáfora da civilização ocidental e como a sua consciência tem estado presente até aos nossos dias.

⁴³ Klibansky e Panofsky, *op.*, cit., 1991, p. 19.

⁴⁴ Jean Louis Schefer, no seu artigo *Melancolie*, apresenta uma abordagem que procura encontrar na relação entre os símbolos da geometria e do corpo humano, a expressão do enigma e da obscuridade a que estão submetidos os melancólicos. Cfr., Schefer, Jean Louis, *Figures Peintes*, 1998, pp. 68-74.

⁴⁵ Klibansky e Panofsky, *op.*, cit., 1991, p. 20

⁴⁶ Prigent, Hélène, *op.*, cit., 2005, p. 47.

⁴⁷ Nancy, Jean-Luc, *Le Regard du Portrait*, 2002.

⁴⁸ Diderot, *Essais sur la Peinture*, 2003, p. 68.

⁴⁹ Este termo, já citado por Francisco de Holanda, que «consiste na congruência e conformidade das acções, da linguagem, dos costumes, com o carácter das pessoas, e com as circunstâncias de tempo e lugar.» é aqui precisamente usado no sentido explicado por Assis Rodrigues no *Diccionario Technico e Historico*, de 1875. p. 132. Veremos mais à frente como o *decoro* é importante para o retrato no âmbito da ética e da moral.

⁵⁰ Klibansky e Panofsky, *op.*, cit., 1991, p. 244.

⁵¹ Cfr., Petrarca, *Epístola métrica a Zoilo*, I, verso 167 citado por Klibansky e Panofsky, *op.*, cit., 1991, p. 244.

⁵² Segundo Joaquim Garriga, existe um apêndice no Livro III do *Del Tratado Sobre las Proporciones* de Albrecht Dürer, denominado de *Excursus Estético* onde o autor escreve que: «son innumerables las ideas que vienen a los artistas, y su mente está llena de figuras que les sería posible realizar. Por esto, si le fuera concedido vivir cientos de años a un hombre hábil en la práctica de este arte y naturalmente predispuesto, podría, gracias al poder que Dios da al hombre, dibujar y realizar todos los días nuevas figuras humanas o de otras criaturas y hacer lo que nunca se había visto antes y lo que nadie ha pensado todavía.» Garriga, Joaquim, *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, Renacimiento en Europa*, 1993, p. 489.

⁵³ Cfr., Bordes, Juan, *Historia de las Teorias de la Figura Humana*, 2003, p. 303.

⁵⁴ Heymer, Kay, Livingstone, Marco, *Hockney's Portraits and People*, 2003, pp. 38-39.

⁵⁵ Cfr., Silva, Vítor Manuel Oliveira da, *Ética e Política do Desenho, Teoria e Prática do Desenho na Arte do Século XVII*, 2004, p. 450.

Capítulo III

A Moral e a Ética no Desenho de Retrato

Falar de moral a propósito do retrato é tentar justificar um sentido que está fundamentalmente comprometido com uma forma, a forma do rosto. Porém, se aceitamos que em grande parte o valor do retrato depende muito do seu valor moral, não podemos deixar de pensar que a moral do retrato está estritamente ligada à sua função, e esta não depende só da forma que damos ao rosto ou que ele possui. De facto, este valor é condicionado pelo respeito perante as regras do decoro¹ que ajudam a manter salvaguardada a função do retrato. Estas regras que têm uma aplicação mais vasta e que se estendem aos outros géneros artísticos, como é exemplo a pintura de história, determinam ou são determinadas pela função procurada pelo retrato, muitas vezes limitada a um plano social com o qual se compromete, submetendo-se às leis vigentes. Falamos dos retratos que não podem deixar de evocar a profissão, hierarquia ou o estatuto social como condição principal a preservar e a distinguir. Quando o seu valor advém de uma significação relativa a um contexto, o indivíduo é visto na sua relação com a comunidade, e em certa medida, a sua existência e o seu comportamento respondem sobre as regras do decoro², e são estas que condicionam o seu valor moral³. Aqui referimo-nos, por exemplo, aos retratos de personagens ilustres ou aos retratos de aparato onde o retrato pode servir, para além da simples memória, para enobrecer, glorificar e até conferir ou manter uma autoridade⁴. Referimo-nos também aos auto-retratos que procuram a *dignitas*. A dignidade do pintor, como homem e como artista, reivindica o seu lugar no mundo e enquadra-se no espírito de auto afirmação dos auto-retratos⁵. Se estes objectivos são claros, já o objectivo que envolve retratos como os de Al Fayum se torna mais obscuro, no entanto não deixa de encontrar no seio da relação social o sentido para o seu valor ou força moral⁶.

A história da pintura mostra como, desde a origem do retrato, predomina aparentemente a visão do homem como uma totalidade, onde tudo se pode atingir, guardar e controlar, onde a aparência responde às regras da civilidade independentemente destas poderem mudar consoante o tempo e o lugar. O conceito de totalidade que domina a filosofia ocidental envolve o homem num íntegro contexto

objectivo, onde a identidade não se perde nos meandros da subjectividade. É a visão do homem como uma totalidade que permite a sujeição do retrato às regras do decoro.

As regras do *decoro* não tentam só adequar os fundos ou os costumes à figura, como defende em alguns exemplos Francisco de Holanda⁷. Em relação ao retrato o decoro pressupõe o que é correcto e decente e podemos entendê-lo como uma adequação da fisionomia ou do seu ar, à acção ou à atitude, ao carácter, à idade, às suas virtudes ou profissão seja ela de que natureza for. Neste sentido, entendemos também as palavras de Francisco de Holanda, expostas no *Da Pintura Antiga*, quando explicam que «...o que mais se abraça sempre com o decoro é o escolher e mais fermoso, e o mais grave; e nunca fazer o sem graça e o disforme...»⁸. Trata-se no fundo de cuidar a aparência para fazer perdurar uma memória, impor respeito, salvar a dignidade, de modo que a sua glória ecoe para sempre. Esta procura parece ser desde sempre o ímpeto principal do retrato no qual encontramos uma vertente moral de que depende, em parte, o seu valor. Por conseguinte, para salvaguardar o valor do retrato, alguns autores, como Francisco de Holanda ou Francisco Dolce o Aretino, defendem que este depende à partida da escolha do modelo⁹, pois na verdade nem todo o indivíduo merece ser retratado, visto que deve haver nele algo de exemplar que lhe confira esse direito¹⁰.

O desejo de preservar a memória ou de ver a imagem como um duplo substituto do original, é testemunho de uma manifestação de reverência e estima que depende sobretudo da pessoa que pede o retrato¹¹. A amizade ou o amor podem ser nestes casos a principal justificação do valor moral do retrato¹². Neste sentido, Francisco de Holanda escreve no *Do Tirar Polo Natural*, que «...se alguém souber amar mui fiel e castamente, digno é de ter ao natural pintado o vulto que ama, assim para as ausências da vida, como para a lembrança de a buscar no céu depois da morte...»¹³. O amor ou a amizade são a razão, e em particular a razão moral, que justifica o retrato de qualquer indivíduo. Na mesma linha que sugere um nítido compromisso moral, embora por razões diferentes, incluímos os retratos de artistas feitos por outros artistas. Estes retratos podem transportar um sentido, que como acontece no auto-retrato, recai para questões sobre a arte mais gerais que se sobrepõem ao próprio retrato. De facto, a seriedade destas razões, que estão no centro da arte de cada artista, para além de serem suficientes para justificar o retrato, conferem-lhe ainda mais interesse.

O valor moral do retrato que assenta na relação social encontra-se exactamente no respeito que ele pode suscitar. Este respeito não se baseia tanto na aceitação da

imagem em si, nem no poder que lhe é concedido, mas sim numa espécie de obrigação moral que é cultivada por uma ordem social. Parece então que o respeito que o retrato impõe é conseguido em grande parte por acreditarmos que os outros podem ser melhores do que nós. Henri Bergson em *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*, explica como a vida social assenta numa feliz ilusão, pois: «É notando as nossas próprias fraquezas que acabamos por lamentar ou por desprezar o homem. A humanidade da qual nos afastamos então é a que descobrimos no fundo de nós. O mal esconde-se tão bem, o segredo é tão universalmente guardado, que cada um de nós é aqui vítima do logro de todos: por mais severamente que pretendamos julgar os outros homens, cremos-los, no fundo melhores do que nós.»¹⁴ Por conseguinte, é fácil perceber como, perante um retrato, lhe atribuímos um valor moral exactamente pelo respeito que enquanto personalidade ele suscita, mesmo que não conheçamos o indivíduo ou simpatizemos pessoalmente com ele.

O respeito que nasce do contexto social adquire outra profundidade se envolvermos o rosto no desejo fisiognomónico que acredita que aquilo que o homem é, nos seus defeitos e nas suas virtudes, transparece através dos traços do rosto, ou seja, que as qualidades intelectuais e espirituais se tornam visíveis nos traços do seu rosto. Descobrir como o homem interior condiciona o homem exterior, é querer dar a cada rosto um valor moral. Esta intenção é bem notória nos títulos de algumas obras fisiognomónicas, como é exemplo, *La Connaissance de l'Homme Moral par celle de l'Homme Physique*, de Pernety¹⁵. O pendor moral que o rosto carrega explica como para os fisiognomonistas: «A arte do retrato é a mais natural, nobre e útil de todas as artes, e é também a mais difícil por mais fácil que possa parecer ou ser.»¹⁶ O princípio básico observa Fritz Lange, de toda a teoria fisiognomónica é o da identidade entre carácter moral e físico, de tal modo que não existe diferença entre o interior e o exterior, pois na verdade a essência do indivíduo tem que coincidir com a sua aparência¹⁷. A nobreza e a dificuldade que envolve o retrato explicam-se pelo papel moral que lhe atribuímos. Pois para o fisiognomonista um retrato deve aspirar por descobrir e mostrar aqueles traços que revelam o que a alma ou a mente têm de mais brilhante, para poder fazer resplandecer aquilo que existe no homem de divino¹⁸. O domínio sobre os próprios traços do rosto, que significa poder corrigi-los pelas acções ou pela vontade do próprio como pela obra do artista, é o derradeiro horizonte eminentemente moral que se avista ao fisiognomonista¹⁹.

Esta moral que podemos considerar exterior ao retrato, pois está concentrada na história do retratado, já não toma o indivíduo como uma totalidade que se pode alcançar. Este é o outro lado do retrato que constitui uma fuga à visão fechada do rosto. Através de diversos modos e graus tenta-se descobrir e evocar, aquilo que não é nomeável ou dizível, o que não se consegue explicar, o *je ne sais quoi*, a graça, a presença do infinito, a presença do invisível ou o reflexo de Deus. Quando a propósito da arte do retrato falamos desde sempre, na vivacidade, na alma, na essência como o grande objectivo a alcançar, derrubamos os limites dessa totalidade exactamente apresentando caminhos que são, para essas respostas, em si infinitos. Daí que se diga vulgarmente que um retrato nunca se acaba pois é sempre possível um outro ponto de vista, uma outra expressão, uma outra incidência de luz, para fazer com que qualquer coisa de mais verdadeiro se possa, num esforço derradeiro, revelar.

Como vimos a forma do rosto é talvez, de todas as que existem, a que é mais sujeita à variação ou à transformação. Esta transmutação do rosto, que o retrato tão bem exemplifica, é também a que melhor faz o rosto adequar-se ao termo aparência, quer no seu sentido literal como filosófico. O desenho do natural, quando executado num espaço limitado de tempo, quando não é muito desenvolvido ou acabado, quando algumas partes apenas são ligeiramente indicadas ou até omitidas como é comum no croqui, quando o principal se centra no rosto e em particular nos olhos, parece contornar os princípios do decoro e da aparência para encontrar numa ética o seu princípio orientador. De facto, nas primeiras etapas do desenho, quando o esquema é um ligeiro traçado oval com indicação das proporções, o desenhador mostra que aquilo que procura reflecte tanto os aspectos caracterizadores de uma individualidade, como os princípios universais que assistem a qualquer cabeça com as suas normas infinitamente repensadas. Assim, acreditamos que no retrato se dá um confronto entre duas vertentes que tendem à oposição, entre a ideia de totalidade e a de infinito, entre o falso e o natural, entre a relação despojada de sentido e a rica relação ética, onde o desenho é a prova e o desenhador a conduta de uma responsabilidade que não pode deixar de ser ética.

- o sentido moral para além da aparência e da totalidade

O retrato que encara o indivíduo como uma totalidade, quase como um objecto determinável que é totalmente quantificável e qualificável cujas propriedades são redutíveis a matérias de conhecimento fixo e acessível, não questiona em nenhum

momento a credibilidade da sua aparência. No entanto, a desconfiança nas propriedades físicas que remonta a Parménides e está presente ao longo da história da nossa civilização, encontra um dos seus expoentes máximos na filosofia de Emmanuel Levinas na qual o termo *visage* adquire uma acepção particular. Para este autor a concepção do rosto reflecte aquela inquietação que não se conforma com a objectividade que o torna um simples objecto de conhecimento. A relação com o outro para ser verdadeira ou autêntica implica, como Levinas escreve em *Éthique et Infini*, uma neutralização do rosto enquanto forma ou imagem, uma vez que «a melhor maneira de encontrar o outro é nem sequer atentar na cor dos olhos.»²⁰ Ou seja, tudo aquilo que o rosto possui fisicamente não possui importância alguma, aliás pode ser um estorvo ao respeito e à dignidade humana. Num recente estudo sobre o rosto, elaborado por Silvie Courtine-Denamy, intitulado *Le Visage en Question*²¹, esta teoria de Levinas está no centro de todo o desenvolvimento que a autora faz entre a imagem do rosto e o sentido ético que esta envolve. Partindo da desconfiança em relação à tradicional concepção de retrato estipulada durante mais de dois mil anos, para terminar no abandono total da representação do rosto, a teoria do rosto de Levinas está aqui no centro da sua justificação. Este rosto torna-se então não representável, pois o seu valor moral não se pode reduzir a um conjunto de formas. A espiritualidade com que algumas correntes da arte moderna se identificam pretende salvaguardar a relação ética que o encontro com o rosto significa. Por conseguinte, consideram infrutífera qualquer tentativa de o representar segundo a sua aparência. No entanto, apesar das teorias de Levinas poderem apoiar essa recusa não quer dizer que, segundo outra perspectiva, elas não nos possam ajudar a caracterizar o retrato através de uma relação ética, que na realidade se transfere mais para o desenhador do que para o retratado ou para o próprio retrato.

- a responsabilidade do desenhador

Se considerarmos então a noção de rosto exposta em *Éthique et Infini*, e a enquadrarmos no âmbito da experiência do retrato, percebemos que ela ganha sentido se nos concentrarmos no papel desempenhado pelo desenhador em vez de reflectirmos apenas a partir do desenho. Por conseguinte, acreditamos que a referência a Levinas se justifica exactamente pelo facto de falarmos aqui do retrato feito do natural. Como já o definimos, este desenho é um processo que se ajusta pela sua natureza à teoria que este

autor tece em torno do rosto, sobretudo quando frente a frente se contempla o outro, e quando o outro significa encontro.

Para que o encontro seja autêntico e dele se possa perspectivar uma ética, é preciso que não se considere o rosto apenas como um objecto pois, como Levinas observa, é: «Quando se vê um nariz, os olhos, uma testa, um queixo e se podem descrever, é que nos voltamos para outrem como para um objecto.»²² Para que se estabeleça uma autêntica relação com outrem, ver o rosto como um objecto ou uma simples coisa é já um impedimento, mas se estiver associado ao rosto contextualizado socialmente, como o facto de se ser professor, oficial ou político então tudo se torna ainda mais difícil. Para ultrapassar esta totalidade que o rosto encerra, temos de atribuir uma significação sem contexto onde possamos, por conseguinte, através do rosto aceder ao inenarrável, ao incontável, ou seja à ideia de infinito. Porque para Levinas o outro é um encontro que se dá na rectidão do seu rosto que não pode ter contexto, pois não existe conteúdo que possa ser conhecido ou tematizado. Este rosto expõe uma fragilidade dada pela sua verticalidade. E uma pobreza dada pela exposição de pele e dos órgãos. Apresenta-se nu e ameaçado, onde tanto convida à violência como pelo olhar parece proibir de matar, uma vez que, pelo olhar se apresenta um mandamento: «O rosto é o que não se pode matar ou, pelo menos, aquilo cujo sentido consiste em dizer “tu não matarás”.»²³ Por conseguinte, é neste sentido que existe uma dimensão ética que não se revela na aparência do rosto nem é redutível a nenhuma imagem, pois revela-se na invisibilidade. Porém o desenho possui várias etapas ou objectivos, como vimos, desde a visualização do enquadramento geométrico muito esquemático que aspira ao tipo ou ao universal, até ao afastamento que produz uma redução ao geral que nos afasta do pormenor e do detalhe. O que o desenhador visualiza não é propriamente um rosto singular, mas sim a sua relação com todos os rostos, ou seja com a norma, com aquilo que tende a ser comum em todos os rostos e os aproxima humanamente. A vontade que nos afasta da descrição fisionómica detalhada, mas que mantém um vínculo de semelhança, encontra-se na explicação para esta fuga exactamente ao captar qualquer coisa de fugidio que parece ser quase do domínio do invisível. Aqui o desenhador procura um sentido que não depende exclusivamente da aparência mais directa ou imediata.

Como para Bergson, também para Levinas, embora por razões diferentes, a relação com o outro parte da ideia de uma ‘elevação’, onde o outro é mais ‘alto’ do que eu. À pobreza e à fragilidade de outrem, eu respondo com a riqueza da minha submissão

que deve ser e relação primeira e o pressuposto de todas as relações humanas. É esta dimensão de descoberta que nos leva a uma ética que rompe com a nossa finitude, com a noção de totalidade de rosto e que nos projecta na presença do infinito que há em nós e que o aceder ao outro nos conduz, porque é ele que põe em nós o infinito²⁴.

Na infinitude do rosto do outro, na presença do terceiro ou seja da humanidade, na linguagem ou no discurso que a relação entre o desenhador e o retratado proporciona, chegamos a um novo enquadramento do problema. E é exactamente por ser humano que o rosto torna possível um discurso que, para além de toda a eventual intersubjectividade, exige sempre uma resposta. É no âmbito desta resposta que a nossa experiência do retrato à luz da teoria de Levinas se enriquece, ao tornar-se uma relação eticamente autêntica pela natureza da responsabilidade que envolve.

O retrato é de todos os géneros artísticos aquele que mais aproxima os seus intervenientes, mercê do acto de desenhar e do próprio encontro a responsabilidade da resposta faz-se sentir sobre ambos e em particular no desenhador. Pois este tem como dever procurar o melhor resultado, isto é, celebrar o infinito que o outro testemunha, enquanto que o retratado se esmera por se dar a ver na sua expressão mais verdadeira ou natural. Esta responsabilidade torna-se ainda mais pesada quando pensamos que tanto o momento como o próprio traçado do desenho não se podem repetir²⁵. De facto, esta responsabilidade é ampliada pela contingência do contacto que, independentemente de ser um momento mais ou menos extenso, acaba por gerar uma insatisfação. Falamos de um descontentamento que nasce da desproporção que se verifica entre o retrato e as expectativas criadas na relação com o retratado.

O desenhador trabalha num estado que anseia pela máxima lucidez para que possa dar a conhecer aquilo que vê do modo mais verdadeiro. Se o que viu não é bem compreendido não é o retratado que fica rebaixado, mas sim o conhecimento, pois o acto que o define como ser para a verdade, falha como toda a sua responsabilidade ética. A familiaridade com que lidamos com a forma do rosto não pode ser uma desculpa para não o compreendermos tal como ele é. Pois muitas vezes, como Eduardo Nicol escreve em *La Metafísica de la Expresión* «quando andamos habitualmente por entre as coisas, meio letárgicos pela nossa familiaridade com elas, não reparamos em tudo aquilo que são, e como são, ainda que estejamos seguros daquilo que são, não as olhamos, porque não nos surpreende a sua presença.»²⁶ Este estado de adormecimento, este olhar descuidado não é compatível com a responsabilidade de desenhador.

Para compreender o que o outro traz de comum e universal, o rosto na sua plenitude invisível, é importante que o outro nos veja para além da nossa aparência, o que depende do nosso agir. Esta reacção do outro não deve ser entendida como reciprocidade pois, para Levinas, não existe simetria na relação ética. Ou seja todos os esforços dependem unicamente do desenhador, tal como procurar que a melhor expressão se dê a ver até ao próprio resultado final.

O olhar do outro coloca em causa o nosso ser, na medida em que nos sentimos responsáveis diante desse olhar. Durante a sessão de desenho, quando executamos o retrato mergulhados nos momentos alternados de observação e de memória, quando o discurso dá lugar ao sussurro e quando visualizamos a aparência desde de dentro para a reconstruirmos, quando a vemos nascer com os primeiros traços, sentimos aumentar a responsabilidade perante a presença, diante o dever de a elevar, de a tornar mais alta de modo a que pertença ao plano a que pertencem todos os seres, ao do outro ausente, naquilo que ele tem de comum e de humano, para além das particularidades da sua aparência, das suas paixões, ou estatuto social. Não importa que seja um político ou um mendigo pois, tudo aquilo que possamos fazer para dignificar a sua presença e testemunhar a sua passagem por este mundo, torna-se insuficiente. Assim, como a representação depende da semelhança e esta é escrava das aparências, a responsabilidade é remetida para a pesquisa e para o desenvolvimento plástico mais ou menos assente sobre concepções estético-filosóficas que dependem de cada artista. Pois só de mim depende fazer aquilo que mais ninguém fez, porque na singularidade do eu que sou, e na medida dessa responsabilidade, só a mim cabe o dever de o caracterizar para além dos estigmas da tradição. Porém, todos os esforços são insuficientes, todo o erro é um insulto pois parece existir sempre uma alternativa para fazer melhor. O retratado merece-o e nós próprios o lhe devemos, pois é uma relação não simétrica na qual nem o agradecimento se espera.

- a proximidade que o desenho derruba e a quebra da aparência

O retrato tirado do natural proporciona um encontro entre o desenhador e o retratado onde as imposições práticas tendem a tornar a distância entre eles muito curta. E quanto mais curta for, quanto mais nos aproximamos da porosidade da pele, mais difícil se torna, segundo Levinas, atravessar a sua aparência sensível para que se possa estabelecer uma relação ética²⁷. No entanto, e apesar de paradoxal, a proximidade

relativamente excessiva que o desenho pode exigir é um caminho possível para atravessar essa aparência. De facto, a proximidade do desenho impossibilita a convencional troca de olhares, o rosto é visto retalhado pelos seus recantos, e pelo poder do desenho o desenhador atravessa a capa da aparência para a reconstruir a partir de sínteses, esquemas, eixos e planos virtuais. Por conseguinte, graças a esta impossibilidade que a proximidade acentua, o desenho permite o confronto com uma invisibilidade que não se apresenta ao olhar comum. E assim o valor ético segundo Levinas, pode surgir quando a barreira da proximidade é perfurada pela natureza da própria linguagem do desenho.

Se o olhar do desenhador representa um modo de atravessar a forma que desfaz a rigidez exterior por esta denunciada, então no desenho todo o rosto é o próprio olhar. Assim, fica em aberto a possibilidade de se ultrapassar o rosto na sua aparência convencional, para perceber no seu âmago o elemento temporal que coincide com a extensão da sua vida, do seu passado e que não é visível directamente na sua aparência. Se para Levinas o Rosto é todo um olhar, então o desenho torna-se no rosto do olhar do desenhador.

Por outras palavras, o desenho afasta-se de certas particularidades físicas como a textura da pele, a cor e as suas diversas *nuances*, e consegue, ao contrário da pintura, mais facilmente ultrapassar o problema da proximidade excessiva. De facto, o desenhador ao tentar compreender o que observa, ao procurar os traços distintivos de um carácter, esses traços que muitas vezes se tornam ou se fundem nos próprios traços do desenho, aspira a uma outra significação fora de qualquer contexto social. Porque o desenho mais ou menos acabado, com mais ou menos correcções, com a malha mais ou menos controlada de traços, com o grão mais ou menos gordo, com as fases do processo mais ou menos visíveis, não possui aquela objectividade à qual a pintura é tradicionalmente associada.

Deste modo, para ultrapassar a aparência mais imediata, o desenho recorre a processos plásticos que podem trabalhar os traços e a superfície do rosto geometrizando, simplificando ou transformando a forma na sua aparência sensível. Não dá a ver o rosto unicamente pela sua aparência exterior, mas num outro sentido que a transcende, pois parte de dentro e simultaneamente regista todo um processo que na sua duração assinala, mais do que uma individualidade fechada e completa, uma vivência temporal, pois o desenho sugere o tempo verdadeiro da sua execução.

- o retrato ultrapassa a máscara

Esperamos que o desenho consiga dar ao retratado o ar e a atitude mais conveniente. Esta tarefa não pode depender unicamente do artista por mais que ele procure e insista sobre o retratado. De facto uma das razões, se o julgar pela fisionomia nos pode levar ao engano, assenta na ideia que somos moralmente vítimas da perda do ar que nos é supostamente mais natural. O moralista La Rochefoucauld escreve em 1655, a propósito *De l'Air et des Manières* que: «Devemos tentar conhecer aquele que nos é natural, não sair dele e aperfeiçoá-lo tanto quanto possível.»²⁸ Pois acredita existir para cada figura, rosto ou retrato um determinado ar que é o mais conveniente para a sua natureza como para as suas virtudes ou características. No entanto, o ar e a atitude que o rosto apresenta, advêm muitas vezes do conhecimento da natureza de outras personalidades, de profissões e cargos desajustados ao que a natureza nos destinou. As crianças mantêm tal como a natureza lhes deu o seu ar, porque não conhecem outros. Esta honestidade que tanto nos agrada é corrompida quando deixamos a infância e procuramos imitar os outros tentando parecer o que não somos. Corre-se o risco de adoptar ares e atitudes falsas que não engrandecem nem aumentam a nossa dignidade e as nossas qualidades. Não quer dizer, escreve La Rochefoucauld, que «...nos fechamos tanto em nós mesmos que não tenhamos a liberdade de seguir exemplos ou de juntar às nossas as qualidades úteis ou necessárias que a natureza nos não deu. [...] Mas estas qualidades adquiridas devem ter uma certa ligação com as nossas próprias qualidades, para as engrandecer e aumentar discretamente.»²⁹

Se uma condição do retrato passa, como vimos, por captar através dos traços fisionómicos o ar de um indivíduo e através da sua pose a atitude, é de todo imprescindível não o alterar. Quando novas qualidades são acrescidas, segundo a sorte ou os acasos da vida, ganha-se uma nova dignidade que se pode afastar da natureza original. Nestes casos convém não acentuar demasiado esse ar para que não pareça falso, pois pode não condizer com o ar que naturalmente nos define. Por isso segundo o autor, «é necessário uni-los e misturá-los para que nunca pareçam separados.» Pois se existe moral no retrato, ela revela-se numa dignidade que assenta na naturalidade e na harmonia que o ar de qualquer rosto pode revelar.

O problema apontado por La Rochefoucauld remete-nos para a ideia de máscara que repousa sobre o rosto. O carácter fisionómico que não nasce de um estímulo físico, espontâneo ou natural, mas que advém daquilo em que o indivíduo, pelas vicissitudes da

sua vida, se torna ou anseia por ser, resulta em parte na ideia de máscara. Esta é um produto da tradição que olha com reserva a aparência, e que nos leva para o domínio do falso, do fingimento, da dissimulação, onde cada indivíduo é visto como um actor ou uma personagem. A ideia de representação que faz do retratado um actor é acentuada com a necessidade de posar. A pose submete o retratado a um teste de representação que, em certa medida, o transforma em actor obrigando-o a procurar ou a questionar o seu papel. Jonathan Richardson no seu *Traité de la Peinture*, a propósito da pintura de história e de retrato, nota que existe um momento certo para detectar o verdadeiro ar de cada indivíduo que o distingue em toda a sua graça e grandeza. Fala-nos do momento em que acredita não existir uma representação deliberada, onde a máscara cai momentaneamente. Por outro lado, é preciso que os retratados ou os modelos sejam bons actores para que evitem todos os ares falsos e afectados que escondem a verdadeira graça e grandeza³⁰. Portanto é possível, e moralmente desejável, encontrar o ar e a atitude mais natural, apesar desta estar sempre pronta a esconder-se por detrás da máscara ou da representação que o posar muitas vezes propicia³¹.

Ao artista cabe a responsabilidade de procurar o que está por detrás da máscara e, como Richardson acredita, é «...absolutamente necessário a um bom retratista reconstruir o carácter: é preciso que despoje um homem mal formado da sua rusticidade, e lhe dê um certo ar delicado.»³² Deste modo acredita-se que cada homem tem, na sua origem ou por natureza, qualquer coisa de bom que o retrato deve dar a ver por muito que a sua máscara o esconda. Esta tarefa pressupõe uma reconstrução ou alteração do ar e da atitude e é apontada por alguns autores, como Charles Blanc na sua *Grammaire des Arts du Dessin*, como sendo a última etapa para alcançar a perfeição na arte do retrato³³. Os meios que existem para que tal aconteça são imensos e dependem, como vimos, das teorias da arte. Se por exemplo, *O Retrato do Menino Sigismondo* aparece alterado e «reformado pela arte»³⁴, é graças a um ideal que está longe da razão que Duchenne procura, em cada rosto, os vestígios do seu carácter mais natural, pois acredita que «...toda a figura humana pode tornar-se moralmente bela pela pintura fiel das suas emoções da alma.»³⁵

Se o rosto não mostra as suas emoções ou o seu carácter natural, então não se livra da máscara. E nesse caso o retrato tanto pode mostrar a máscara que escolhemos, como reformulá-la, intencionalmente ou não. De facto, a atitude escolhida pode depender directamente do artista que muitas vezes dá a sua própria pose, a mais habitual, quando não são mesmo os seus próprios traços, ao retratado³⁶. Então, quando não se

consegue perceber ou descobrir qual é a atitude mais comum da pessoa a desenhar, o rosto pode adquirir um carácter que dificilmente será o mais adequado ou verdadeiro.

Em muitos retratos, e em particular auto-retratos, o retratado encarna deliberadamente uma personagem à qual, de certo modo, a sua natureza fisionómica se ajusta³⁷. Assim encontramos por exemplo o retratado no papel de herói, de filósofo, ou de santo. Este modo de abordar o tema do retrato reflecte a consciência da nossa máscara e da nossa personagem, não numa peça de teatro, mas sim perante a arte e a vida. No caso do retrato este domínio da nossa personagem pode ser o pleno assumir da máscara como uma fatalidade incontornável, mas também pode ser uma tentativa de descobrir uma identidade perdida. Este protagonismo não deixa de ter opositores como acontece com Watelet que a propósito do retrato historiado, condena aquele que mistura os detalhes individuais com os papéis divinos. Aqui, como explica este autor, o resultado culmina num disfarce que facilmente tende para o ridículo³⁸.

Quando o auto-retrato é feito a partir do espelho temos acesso à nossa própria representação onde parece que nos tornamos personagens de uma peça que é pensada e feita de nós para nós próprios. George Steiner, em *Real Presences*, escreve que «'o pintar-se a si próprio' é uma expressão densa de um sentido que nos apresenta o escritor ou o artista retomando a criação da sua própria personagem. Não foi ele quem quis esta criação; não foi ele quem escolheu as suas linhas.»³⁹ Assim percebemos como para cada artista «O auto-retrato é a expressão da sua compulsão de liberdade, da sua intenção agonística de se reapossar, de conseguir o domínio das formas e dos sentidos do seu próprio ser.»⁴⁰

O auto-retrato pode ser uma alternativa ao problema da máscara que o simples retrato coloca, uma vez que o artista deixa de ser um mero espectador para ser simultaneamente juiz e réu. Se aceitamos que a imagem reflectida não tem toda a informação para o auto-retrato, é porque acreditamos que o artista possui alguma que está para além da imagem especular. Se no retrato tentamos saber o que vemos, no auto-retrato não só desenhamos o que vemos e sabemos, como o que sabemos sem ver. A possibilidade do artista refazer a sua identidade através de novas linhas ou de uma nova personagem, leva-o a confundir o limite entre a arte e a vida. Como vimos, o génio e a melancolia manifestam-se de um modo particular nos auto-retratos e à semelhança destes também na procura de um outro papel e encenação, podem emergir certas qualidades morais que parecem escapar ao olhar comum ou são difíceis de identificar.

O espelho no auto-retrato dá-nos acesso directo à visibilidade da nossa própria representação e nesse protagonismo encontramos uma alternativa que nos livra de um rosto ou de uma máscara que julgamos não coincidir com os limites da nossa realidade interior. Trata-se de adequar a forma ao ser, aos limites da sua existência, ultrapassando os domínios do convencional, como se o mundo especular fosse uma autorização para ver aquilo que o nosso mundo nos conserva inacessível. O tempo imposto pela construção do auto-retrato ajuda-nos a ganhar a consciência das alterações do ar e da atitude a que a representação, perante a nossa própria presença, conduz.

Ora o acto de posar, ou seja de representarmos perante nós, dá-se quando frente ao espelho procuramos uma personagem, um traje, uma atitude, tudo o que nos pode levar a assumir o papel de um outro. Um outro que julgamos poder mostrar como somos melhores do que aquilo que mostramos ser na nossa vida. Na escolha da personagem reside a possibilidade de tornar visível aquilo com que nos julgamos identificar, quando somos levados a desempenhar um papel que acentua ou descobre uma faceta ou qualidade capital para a nossa qualidade. Na verdade, a máscara que julgamos retirar apenas substituímos por uma outra com a única diferença que esta é agora intencionalmente criada e assumida.

A razão pela qual não nos revemos na nossa imagem, onde não somos aquilo que esperamos ser, baseia-se no carácter ilusório da vida real. Esta barreira pode ser menosprezada pois esta personagem que representamos não deixa de estar envolvida entre o cómico e o humor. Luigi Pirandello, recorre à forma humorística ao retirar as máscaras para entrar numa dimensão mais profunda e essencial do que a habitual. Se há algo de nós que está ocultado por uma máscara significa que há uma realidade contraditória em constante mudança sobre a qual lançamos uma nova percepção num processo que Luigi Pirandello define como o sentimento do contrário⁴¹.

Enquanto o cómico tem algo de mecânico que não transmite a vida interior, o humorismo tal como o riso para Bergson, dirige-se à vida interior, à razão, e à consciência contemplando modos opostos de ser. Podemos dizer que o humorismo transforma cada coisa no seu contrário com o objectivo de coincidir com uma realidade mais essencial. Deste modo, tomamos consciência da inconsistência das nossas acções e despojamo-nos de ilusões e de máscaras para refazermos os limites da identidade.

Nos auto-retratos em que o artista assume uma outra identidade, tal como a de santo ou filósofo, não só pelo modo como está vestido mas também pelo novo ar e atitude, é assumido com toda a consciência o facto que representamos tanto na vida

como na arte. O carácter de toda esta encenação não pode deixar de provocar um certo sorriso e, para o próprio artista, não será difícil imaginar a presença do sentimento do contrário nos novos ares e atitudes que tais personagens envolvem. Este sorriso, este humor que todo o acto de desenhar ao espelho na fixidez do olhar convoca ao longo de várias horas, é suficiente para que o nosso papel como personagem seja reconsiderado. Ou seja, vemo-nos com a máscara que escolhemos, na tentativa de nos reapropriarmos dos limites do nosso ser, compelidos por uma força moral que nos devolve o que de mais profundo e humano temos perdido perante as vicissitudes da vida e do tempo.

- a responsabilidade do desenho

Quando o desenho é feito do natural e estamos na presença do retratado, encontramos no rosto aquela singular característica que tanto o afasta como o aproxima do essencial pois tende para o tipo, para o universal, para uma ideia de humanidade. Ao desenhar a partir de dentro ou da estrutura essencial, procuramos o fundamento para a sua apresentação nos processos de síntese com os quais a forma é ordenada primeiro atendendo à geometria e à proporção, para assegurar posteriormente toda a harmonia e idealização que envolve cada rosto. O desenho do rosto é baseado nos seus aspectos essenciais, tais como a anatomia, a geometria, a proporção, em detrimento dos aspectos mais superficiais, efémeros ou da ordem do atractivo. Os traços do rosto são, através do desenho, confrontados com aquilo que de comum existe ou tende a existir em todos os rostos, como os índices, as normas, as formas de expressão que aspiram a princípios verdadeiros e universais. Ou seja, confrontamo-nos com aquilo que ele tem de igual mas também com aquilo que ele tem de diferente, e é nessa disparidade que percebemos a sua identidade. E esta ganha sentido pela alteridade ou por aquilo que se mantém igual, exactamente por conter a diferença.

A referência à cabeça tipo ou ao universal existe sempre no retrato, pois antes de o ser ele é sobretudo um desenho de uma cabeça. O desenho substitui o discurso da aparência passível de descrição por palavras por um registo que a reescreve através da caracterização da superfície e das formas por traços mais ou menos cruzados ou mais ou menos sinuosos. A construção deste traçado ou da mancha, apesar de ser sempre diferente em cada indivíduo, repete-se segundo uma orientação que está presente em todas as cabeças. Com esta consciência do terceiro ou da humanidade, existe no próprio traçado do desenho a possibilidade de se repensar os limites da aparência. Assim, o

desenho de retrato permite-nos, através do privilégio que o tirar do natural constitui, conhecer a singular fisionomia de um indivíduo e, por comparação com o tipo, projecta-nos num horizonte mais vasto, onde o conhecimento do homem se torna mais geral e simultaneamente menos objectivo e mais indefinido, não só enquanto ser físico como no binómio interior e exterior que compromete moralmente o humano.

Se a pintura de retrato pode prescindir do modelo, não pode do mesmo modo prescindir do desenho, mesmo que este seja um croqui ou os primeiros traços dados pelo pincel. Mesmo quando a pintura é construída na presença do modelo o desenho do rosto mantém-se presente como princípio orientador. Como o estudo que guia a pintura é, na maioria das vezes, o desenho tirado do natural, a responsabilidade do desenho no seu grau mais essencial está neste valor que ele constitui como estudo, ou seja num valor técnico e objectivo⁴². De facto, e até muito recentemente, o desenho foi geralmente usado como um apoio à pintura e não como um fim em si mesmo⁴³. Neste sentido, é precisamente o facto do desenho não se sujeitar às imposições das regras da aparência que o torna um projecto mais livre e desinteressado que se interroga sobre a existência do que vê. O sentido do desenho feito da presença encontra-se num compromisso que se estende por diversos graus onde rompe com a ideia de aparência e do homem como uma totalidade, ao ajustar a sua máscara e ao confrontá-lo com aquilo que é, com o que não é, ou com o que deveria ser.

Assim, no seu grau mais elevado o desenho é responsável pelo tratamento que procura distinguir o indivíduo enquanto homem, diferente de um objecto ou de uma coisa, conferindo-lhe por conseguinte o valor moral. Demonstrámos como abordar o rosto para o desenhar é um estudo que se debate inevitavelmente com as propriedades físicas do retratado e que necessita, em certa medida, de o considerar como uma coisa fixa ou como um objecto. Mas vimos também que para o compreender melhor, e porque é um rosto, é preciso associá-lo ao seu modo de se dar a ver enquanto ser humano nas suas diversas manifestações expressivas. A consciência da representação, da dissimulação ou da máscara e tudo o que dificulta o acesso ao homem interior, é um factor que redefine os traços e a atitude. Por conseguinte, considerar o rosto desenhável como uma coisa ou um objecto não é de todo aplicável ou ajustável ao olhar do desenhador enquanto retratista. De facto, sempre houve na génese do retrato a preocupação de se procurar captar qualquer coisa para além do físico, que o ilumine, que o anime, que lhe dê vida, que seja o corolário do génio criador de Deus.

Lembramo-nos neste sentido das palavras de Francisco de Holanda que, ao considerar o retrato a arte de representar o homem, uma imitação do gesto criador de Deus, defende como ideal o desenho de memória em vez do natural, para que o artista possa ver apenas com os olhos do espírito⁴⁴. Assim, acreditamos que perante o retrato o desenho não representa o rosto como um objecto ou como uma coisa, mas como uma presença da qual ele é a sua prova e testemunha. Portanto, o desenho de retrato tirado do natural encontra o seu valor moral na dupla prova que constitui. Por um lado ele diz-nos que num determinado tempo uma pessoa existiu ou foi, e assim admite ou prova a sua existência. Por outro lado, o desenho mostra como essa pessoa é, e assim tenta definir a sua essência. O seu valor moral reside precisamente no facto de ser um testemunho que evoca a presença segundo estas duas vertentes, a da existência e a da essência.

A expressão do rosto que o desenho capta comunica qualquer coisa que é descoberta ao longo da sessão de retrato. As potencialidades desta relação presencial são inesgotáveis e constituem, como Steiner escreve, um «desafio intelectual e ético das relações do homem com o homem e do homem com aquilo a que Levinas chama ‘infinidade’». ⁴⁵ Não é uma expressão momentânea que o desenho capta mas sim aquilo que a presença foi expondo durante esse tempo, e que podemos definir como uma espécie de sobreposição de vários momentos expressivos que nem sempre se traduz inteiramente por palavras. Assim, o verdadeiro tema que o retrato trabalha está directamente comprometido com a vida que emerge da presença de um rosto e que determina toda a sua significação ética, ao mesmo tempo que determina a sua significação estética.

¹ Este termo já aplicado por vários autores desde o Renascimento, aparece mencionado no *Diccionario Technico e Historico* de Francisco de Assis Rodrigues, de 1875 e significa: «do lat. *Decor* ou *decorum*, de *deceo*, *ere*, ser decente, decoroso, applica-se tanto ás bellas letras como ás bellas artes e consiste na congruência e conformidade das acções, da linguagem, dos costumes, com o character das pessoas, e com as circunstancias do tempo e do logar. Observe o pintor, diz Leonardo de Vinci, o devido *decoro*, isto é, a conveniência da attitude, dos trajos, do sitio e das mais circunstancias das cousas que quizer representar; um rei tenha o ar magestoso, e esteja n’uma scena bem ornada, e os circumstantes mostrem reverencia e admiração; mas com as pessoas e assumptos baixos seja tudo pelo contrario. As attitudes de um menino, de um velho, de um moço e de uma mulher, sejam todas diversas e apropriadas cada uma a seu actor.» Rodrigues, Francisco de Assis, *op.*, *cit.*, 1875, p. 132.

² Em *Saturno y la Melancolia*, os autores associam claramente o decoro a uma moral, quando escrevem que: «en la Ética el que habla es el moralista, que considera al individuo en su relación com la comunidad, y que n esa medida ve la existencia y el comportamiento de los hombres desde el punto de vista del decoro y la responsabilidad.» Panofsky, Klibansky, Saxl, *op.*, *cit.*, 1991, p. 60.

³ José Augusto França, em *O Retrato na Arte Portuguesa*, mostra como ao longo do tempo o retrato está comprometido com a imagem do retratado no seio da comunidade. Por exemplo, a propósito de Miguel

Ângelo Lupi, o autor considera que os seus retratos revelam «...uma arte poderosa, dotada de grande capacidade de caracterização, nos tipos mas também na sua interioridade, sem luxo mundano e sem indiscrição.» França, José Augusto, *op., cit.*, 1981, p. 65.

⁴ Os exemplos mais flagrantes do retrato de aparato encontram-se na pintura. Nesse sentido, podíamos dar como exemplo *O Retrato da Viscondessa de Meneses* pintado pelo Visconde de Meneses. No desenho encontramos, pela mão de Domingos de Sequeira a série de retratos dos deputados constituintes.

⁵ No livro *El Retrato*, o artigo da autoria de Rafael Argullol, *Autorretrato: 'Refléjate a ti mismo'* observa que existem quatro grandes géneros de auto-retrato. O primeiro «nos remite a la autoafirmación del pintor, a la postración de una suerte de dignitas a través de la que el artista reivindica su lugar en el mundo.» AAVV, *El Retrato*, 2004, p. 46.

⁶ Cfr., Bailly, Jean-Christophe, *L'Apostrophe Muette*, 2000.

⁷ No *Da Pintura Antiga* o capítulo XXXVIII *Do Decoro ou Decência*, o autor explica este termo com os seguintes exemplos, «...o que eu chamo decoro na pintura é que aquella figura ou imagem que pintamos, se há de ser triste ou agravada, que não tenha ao redor jardins pintados nem caças, nem outras graças e alegrias; mas antes que pareça que até as pedras e as arvores, e as alimarias e os homens sentem e ajudam mais sua tristeza, e que não ha alguma cousa sensível nem insensível ao redor da pessoa triste e agravada que não agrave e faça condoer mais d'ella aos que a olhão.» Holanda, Francisco de, *op., cit.*, 1983, pp. 164-164.

⁸ Holanda, Francisco de, *Da Pintura Antiga*, 1983, p. 165.

⁹ Édouard Pommier explica como Francisco de Holanda, o autor do primeiro tratado consagrado exclusivamente ao retrato, coloca em causa o retrato em termos sociais ao limitá-lo apenas àqueles que verdadeiramente o merecem pelas suas virtudes ou perfeições. *Théories du Portrait, De la Renaissance aux Lumières*, 1998, pp. 128-134.

¹⁰ Cfr., Holanda, Francisco de, *Do Tirar Polo Natural*, 1984, capítulo 1º, pp. 13-16 e Pommier, Édouard, *op., cit.*, 1998, p. 131.

¹¹ Um dos melhores exemplos desta vontade, e também o mais trivial, encontra-se no retrato miniatura que imperou durante séculos. O desejo de trazer sempre consigo a imagem de alguém muito próximo e, apesar de certos artistas se dedicarem a esta arte como Holbein, parece que a sua grande procura suscitou uma elevada produção que acabou por prejudicar ou banalizar o próprio retrato como género artístico. A acessibilidade deste tipo de pintura não dependia unicamente da sua vertente portátil. De facto, os tratados dedicados a este género, como é exemplo o *Traité de Mignature pour Apprendre Aisément à peindre sans Maître*, incluíam outras vantagens de entre as quais se destacava a exclusão do desenho ou do saber desenhar com precisão. O autor anónimo deste tratado depois de elogiar a pintura de um modo geral, faz a propósito da miniatura os seguintes reparos: «J'adjouteray feiblement en peu de mots ce qui la diftingue des autres Peintures. Elle est plus delicate. Elle veut estre regardée de prés. On ne la peut faire aisément qu'en petit. L'on ne travaille que sur du Veflin [o vélin, ou velino é uma pele fina preparada como pergaminho] ou sur des Tablettes. Et les couleurs ne sont detrempées qu'avec de l'eau gommée. Pour y bien reüffir, il faudroit fçavoir parfaitement deffigner : mais comme la plûpart des gens qui s'en mélangent, le fçavent peu ou point du tout, & qu'ils veulent avoient le plaifir de peindre sans se donner la fatigue d'apprendre le Deffin, qui est en effet un Art dans lequel on ne devient fçavant qu'avec beaucoup de temps, & que par un continuel exercice, on a trouvé des Inventions pour y suppléer, par le moyen dequelles on daffeigne sans fçavoir deffigner.» *op., cit.*, 1684, pp. 1-2.

¹² Cfr., Pommier, Édouard, *op., cit.*, 1998, p. 41.

¹³ Holanda, Francisco de, *Do Tirar Polo Natural*, 1984, capítulo 1º, p. 15.

¹⁴ Bergson, Henri, *As Duas Fontes da Moral e da Religião*, 2005, p. 25.

¹⁵ Pernety, Dom Antoine, *La Connaissance de l'Homme Moral par celle de l'Homme Physique*, 1777.

¹⁶ Lavater, Jean Gaspard, *Essai sur Physiognomonie*, 1783, vol. II, fragmento 12, p. 214.

¹⁷ Cfr., Fritz Lange, *El Lenguaje del Rostro*, 1942, p.21.

¹⁸ Lavater inicia a sua obra *Essai sur la Physiognomonie* com uma introdução prévia intitulada *Dignité de la Nature Humaine*, onde elogia o homem enquanto criação divina. Quando escreve que o rosto é divino pleno de alma sublinha, numa passagem deveras significativa para o retratista, que é: «Symbole de Dieu & de la Nature, en qui réside l'activité, la force & l'empire! Comme il se présente dans toute sa fublmité! Etudiez-le! Deffinez ses contours, copiez-le comme le foleil se peint dans une goutte d'eau». E os retratos serão «...images esquivées d'après une ombre légère, que les approches de la nuit prolongent déjà d'une manière incertaine [...] Image du Dieu vivant! Abrégé de la Création; fruit du décret divin de la Toute Puissance tu es, tu reteras toujours un Ideal d'Artiste!» Lavater, Jean Gaspard, *op., cit.*, 1781, vol. I, p. 7.

¹⁹ Duchenne, no texto do seu *Album* escreve que «...toute figure humaine peut devenir moralement belle par la peinture fidèle des émotions de l'âme.» 1862, p. 6.

²⁰ Levinas, Emmanuel, *Ética e Infinito*, 1988, p. 77.

²¹ Courtine-Denamy, Silvie, *Le Visage en Question*, 2004.

²² Levinas, Emmanuel, *Ética e Infinito*, 1988, p. 77.

²³ *Idem*, p. 80.

²⁴ Cfr., Ramos, José Artur, *O Auto-Retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, 2001, p. 177.

²⁵ Cfr., Vieira, Joaquim, *O Desenho e o Projecto São o Mesmo?*, 1995, p. 49.

²⁶ Nicol, Eduardo, *La Metafísica de la Expresión*, 1957, p. 172.

²⁷ Cfr., Ramos, José Artur, *op.*, *cit.*, 2001, p. 118.

²⁸ La Rochefoucauld, *Réflexions, Sentences et Maximes Morales*, [1923?], p. 139.

²⁹ *Idem*, p. 140.

³⁰ Jonathan Richardson no seu *Traité de la Peinture* explica como «Il faut faire attention fur-tout, au Airs des Têtes. C'est ordinairement la premiere chofe, qui fe fait remarquer dans une Perfonne, qui entre dans une Compagnie, ou dans quelque Affemblée publique, au premier coup d'œil qu'on jette fur elle. C'est auffi ce qui fe prefente d'abord à la vue, & qui frape l'imagination dans un Tableau, ou dans un Deffein. Il faut auffi avoir le même égard à toutes les Attitudes & aux Mouvemens. Il ne fufit pas que les Figures faffent, de la manière la plus aifées, ce qu'il leur convient de faire ; il faut encore, qu'elles le faffent d'une maniere convenable à leur Caractère. Il faut, que les Sujets du Peintre foient de bons Acteurs ; ils faut qu'ils aient bien apris les exercices du Corps ; qu'ils s'affèient, qu'ils marchent, qu'ils fe couchent, qu'ils faluent, & qu'ils faffent tout ce qu'ils font, avec Grace. Il ne faut point d'Air embaraffé, niais, ni affecté dans l'Action ; il en faut retrancher tout Orgueil, toute fauffe Grandeur, & tout Air Fanfarron.» Richardson, Jonathan, *op.*, *cit.*, vol. I, 1728, p. 153.

³¹ Sobre o significado do posar ver o artigo de Lévesque sobre os termos *pose*, e *poser* publicado na *Encyclopédie Methodique*, 1791, pp. 209-210.

³² Richardson, Jonathan, *Traité de la Peinture*, tomo I, *Un Effai fur la Théorie de la Peinture*, 1728, p. 149.

³³ «Si les ouvrages de l'art doivent être mesurés au degré d'esprit que ces ouvrages demandent, la perfection du portrait est le dernier mot de la peinture. En effet, le modèle qui en apparence nous fait la loi, qui nous impose la singularité de ses traits, l'originalité de sa coiffure, la coupe de ses habits, sa manière d'être habituelle, de la tête aux pieds, le modèle, dis-je, laisse encore au peintre des libertés sans nombre. Ces traits profondément personnels, que profondément il faut accuser, il a cent moyens d'en modifier la physionomie, d'en corriger la laideur, en choisissant la face, le profil, le trois quarts, en baissant, relevant ou retournant la tête, en adoptant une pose qui dissimule les côtés insignifiants et mette en évidence les aspects favorables, en appelant à son aide la lumière et ses douceurs, l'ombre et ses mystères, le fond et ses prestiges.» Blanc, *Grammaire des Arts du Dessin*, 1867, p. 651.

³⁴ Na própria pintura lê-se «...riformato ancor dall arte.»

³⁵ Duchenne, *Album*, 1862, p. 6.

³⁶ Levesque no seu artigo sobre o *Portrait* exposto na *Encyclopédie Méthodique*, de 1791, nota que «... c'est une faute de la part des artiftes, de pofer eux-mêmes les perfonnes qui demandent leurs portraits. Chaque perfonne a un certain nombre d'attitudes habituelles, les autres ne leur font point familières, & c'est un grand hafard fi le peintre, qui ordinairement connoît peu fes modèles, faifit une leurs attitudes accoutumées. Nous reconnoiffons les perfonnes avec qui nous avons un commerce fréquent par leurs habitudes, avant même de diftinguer leurs traits. Le peintre doit donc chercher à faifir les habitudes, puifqu'elles font partie des caractères individuels. Une perfonne qui veut prendre une habitude étrangère devient étrangère à elle-même : elle fe contrefait, elle n'est plus elle. Il eft facile de diftinguer à un certain apprêt, à une certain gêne, même dans les portraits, des perfonnes que l'on ne connoît pas, qu'elles ont pris une attitude inaccoutumée pour fe faire peindre.» *op.*, *cit.*, pp. 207-208.

³⁷ Rafael Argullol considera que o segundo género de auto-retrato é «susceptible de ilimitadas variaciones, está dominado por el camuflaje: el artífice se cubre, y al unísono se descubre, por medio de distintas mascarar o bien encarnando personajes con los que, más ou menos elípticamente, se siente identificado.» *Autorretrato: 'Refléjate a ti mismo'*, in AAVV, *El Retrato*, 2004, p. 46.

³⁸ *Encyclopédie Methodique*, 1791, p. 208.

³⁹ Steiner, George, *Real Presences*, 1993, p. 183.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ Cfr., Malcom, Bradbury, *The Modern World, Tem Great Writers*, 1989, p. 184.

⁴² Galienne e Pierre Francastel na obra *El Retrato*, a propósito dos retratos a lápis explica mcomo estes serviam para se tirar a partir deles os retratos pintados e sublinha que o termo 'tirar' era usado habitualmente. Cfr., *op.*, *cit.*, 1995, p. 145.

⁴³ Galienne Francastel, em *El Retrato*, explica como durante muito tempo em relação aos retratos a lápis ou desenhados, «ningún gran artista ni ninguno de sus clientes há concebido jamás la idea de que un estúdio a lápiz pueda contituir un fin en si mismo.» No entanto, e apesar desta atitude se manter durante

séculos, não quer dizer que o retrato desenhado não tenha sido pontualmente devidamente valorizado. Como exemplo desta atitude particular é citada a corte de Francisco I. Francastel, Galienne, Francastel, Pierre, *op., cit.*, 1995, p. 144.

⁴⁴ «Quero-vos ainda dizer mais: que se pudera ser estar o mesmo desenhador só, sem ninguém, e ter na fantasia e memória a pessoa que há-de pôr em obra e pintar, crêde que muito melhor seria que tê-la diante dos olhos visíveis se a visse com os invisíveis,» Holanda, Francisco, *Do tirar Polo Natural*, 1984, p. 18. *Cfr.*, Pommier, Édouard, *op., cit.*, 1998, p. 131.

⁴⁵ Steiner, George, *Real Presences*, 1993, p. 135.

Capítulo IV

O Desenho da Presença como Consciência da Duração

Meu Deus, meu Deus, a quem assisto? Quantos sou?

Quem é eu? O que é este intervalo que há entre mim e mim?

Livro do Desassossego

Fernando Pessoa

A relação do homem e do artista com o tempo, ou a consciência humana de tempo adquirida pela arte é um dos factores que, directa ou indirectamente, condiciona e caracteriza o retrato e em particular o auto-retrato. A consciência do tempo, o devir implacável do tempo e o tempo que queremos reter e fixar, são preocupações ou temas que a arte, e nomeadamente o retrato enfrentam tradicionalmente. Este confronto torna-se propício ao auto-retrato enquanto reflexo do curso temporal do artista, como registo das idades do homem, como detecção na presença do quotidiano, da fugacidade e da morte¹. Na verdade a efemeridade da vida e das coisas mundanas são temas explorados desde sempre e em particular pela iconografia barroca. Hoje em dia a arte continua a debruçar-se sobre essa temática, embora nem sempre esteja ausente uma certa tendência para as desacreditar. No entanto, a necessidade de nos conhecermos, o ‘conhece-te a ti mesmo’² de percebermos como a vida passa por nós ou como a morte se aproxima são objectivos ontológicos e metafísicos que acompanham desde sempre o retrato ou o auto-retrato. Se na vida já é difícil conhecermo-nos, então fazer o nosso próprio retrato não pode ser certamente mais fácil³. Assim, desde do observar o reflexo especular até ao resultado final do auto-retrato, cumpre-se uma tentativa de ver para além do homem exterior, não só no seu presente como também no passado e futuro.

Partindo destas questões podemos através do desenho ir ao encontro da consciência do tempo que se desdobra segundo duas vertentes. Na primeira dá-se o sentimento ou a percepção do instante e somos confrontados com a impossibilidade de captar uma forma fixa, pois o rosto mantém-se em constantes movimentos por mais imperceptíveis que eles possam ser. Na segunda destas vertentes não só somos confrontados com a passagem do tempo e o seu efeito no corpo, o envelhecimento, como ganhamos consciência de como fomos descobrindo e percebendo melhor a forma do rosto na sua complicada teia fisionómica. Naquilo que permanece, no que se mantém

igual e no que se torna ainda mais igual, percebemos afinal o que já lá estava, mas nunca o havíamos visto.

O tempo da representação na pintura é habitualmente associado a um momento que significa ou subentende um corte no tempo. O desenho do natural apesar de ser um apontamento circunscrito no tempo, vive ou nasce por excelência do fluir de uma série de momentos. O desenho assim leva-nos a ver, com uma particular consciência, o tempo a expor-se no rosto e o rosto a revelar a passagem do tempo num desafio que é determinante para o retrato⁴. Falamos assim do problema que advém da duração da realização do retrato cuja consciência e debate tem vindo a crescer ao longo da história⁵.

Este problema coloca o retrato desenhado sobre dois aspectos que o privilegiam em relação a outros modelos. Um desses aspectos está relacionado, de um modo mais indirecto, com a possibilidade de o artista poder fazer retratos e auto-retratos ao longo da vida. O outro aspecto reside na própria capacidade do desenho de conciliar o binómio movimento e tempo, pois o desenho mostra a duração e o ritmo da sua execução de um modo tão particular que faz sentido falar, a seu propósito, dos instantes da vida com que é feito. Para entendermos qual o alcance que o desenho de retrato pode atingir face ao tempo e ao fluir da própria vida que a presença, seja a do outro ou do nosso próprio reflexo especular, o nosso duplo, transporta, vamos recorrer a algumas ideias de Georg Simmel expostas na sua obra *Rembrandt* e às teorias de Henri Bergson sobre o tempo e a sua duração. O primeiro porque, atento às metamorfoses da percepção sensível, baseia a sua análise sobre Rembrandt numa estética que relaciona os processos de identidade com a lógica da representação. E esta relação ou tensão entre a necessidade e a forma, ao resultar do fluir indeterminado da vida, é um modo de compreender ou de enfrentar as características de um drama próprio do nosso tempo. O segundo porque influencia Simmel através de uma filosofia que assenta num impulso vital que conduz o mundo e que molda a vida segundo estados de espírito construídos na duração.

- o desenho e o fluir do tempo

A realização de um retrato está sujeita a um espaço limitado de tempo cuja extensão é difícil de definir rigorosamente. O próprio desenho pode, se tivermos em conta a sua natureza, elucidar-nos vagamente sobre a duração da sessão. Se estivermos perante um desenho pouco desenvolvido, como um croqui, certamente que o tempo

envolvido é muito menor do que aquele que um desenho mais acabado exige. De qualquer modo, quanto maior for o tempo dispendido mais oportunidades tem o desenhador, em princípio, para observar todas aquelas alterações que a fisionomia apresenta. Quem desenha pode também conseguir encontrar naquelas alterações que tendem a permanecer ou a voltar sempre que o estado emocional se torne mais neutro ou repousado, os traços naturais do rosto, menos dissimulados e por isso mesmo mais essenciais.

Para além dos traços do rosto serem mais permissivos à transformação, temos de contar com a agitação ou com o balancear da cabeça e do corpo. Aqui, tanto o artista como o retratado são responsáveis por uma visão que perscruta a cabeça segundo diversas perspectivas. A movimentação dos corpos para além de ajudar a compreender, como vimos, a volumetria da cabeça e a posição relativa dos diversos elementos, acentua a necessidade do retrato captar a agitação e a animação que definem por excelência a natureza do seu modelo. Esta característica é talvez aquela que melhor distancia o retrato de outros géneros artísticos, como é exemplo emblemático a natureza morta.

Falamos assim de uma matéria que se destaca daquela que podemos considerar ser mais directa e prática como são por exemplo as proporções ou a natureza dos traços fisionómicos. De facto, a grande vantagem que o desenho de retrato do natural envolve não reside apenas na análise e compreensão privilegiada daquilo que é objecto de uma matéria mais prática. Pois a vida que se dá a ver num rosto na sucessão de instantes torna-se numa matéria que embora possamos considerar mais imprecisa, impalpável ou até mesmo obscura, não é por isso menos preciosa. Porque o desenho que nasce da força da presença que o retratado é, pode ganhar um sentido que vale pela vida que emerge e se faz sentir desses instantes.

A análise da experiência proporcionada pelo desenho pode talvez ser aprofundada à luz de uma fenomenologia que possibilita descrever os sentidos que o desenho encontra para captar a atitude mais natural e espontânea. De certo modo procura-se a espontaneidade que se encontra nos momentos esquecidos do nosso quotidiano e que pode ser revelada pelo desenho. Perante o olhar do desenhador o retratado mostra-se na sua vivência sobre a qual colocamos a nossa consciência que se caracteriza por uma fé aparentemente ingénua na realidade. A nossa intuição empírica pode ser convertida em visão da essência à qual o desenho aspira por natureza. Neste sentido, falamos de uma essência que se detém na vida que emerge do retratado e que se

dá a ver numa exposição temporal que o desenho acompanha com o seu próprio ritmo. É este acompanhamento de algo que se vai expondo ou sendo, que torna o desenho não só testemunha como cúmplice, e o desenhar verdadeiramente coincidente com aquilo que é essencial.

O retrato final pode ser mais do que um conjunto de certas variações expressivas ou fisionómicas dadas ao longo dos instantes. O desenho pode ser a confluência num momento da exposição de uma presença no tempo. Esta presença é determinada pela duração que é concentrada num momento onde nos parece intuitivamente encerrar todo o impulso que vitalmente aponta para ele.

A reflexão que Georg Simmel faz na sua obra *Rembrandt, Ensayo de Filosofía da Arte*⁶ sobre o retrato, demonstra até que ponto este se pode articular com a nossa concepção de vida, do seu fluir e do movimento vital que anima qualquer corpo e em particular o rosto. As teorias que apresenta, apesar de terem como referência os retratos de Rembrandt e em particular os seus auto-retratos, não deixam de ter sentido se forem pensadas no contexto da arte do retrato em geral e do desenho em particular. De facto, os aspectos do retrato que Simmel identifica e caracteriza com originalidade a partir das pinturas de Rembrandt, estendem-se também ao retrato desenhado porque eles baseiam-se fundamentalmente no modo ou numa concepção de representação que, em certo sentido, está para lá dos problemas e das diligências específicas do retrato, como por exemplo a caracterização fisionómica ou o decoro.

As aproximações que Simmel faz ao retrato enquanto representação do natural subdividem-se numa série de temas que têm, quase todos como denominador comum, o primado do tempo e da vida. Não fosse o tempo ou o transcorrer dos instantes, como demonstra com Rembrandt, a verdadeira matéria do retrato. Esta orientação, feita no âmbito do retrato não surge por acaso, pois como já aqui foi dito em vários momentos o tempo é um dos problemas mais determinantes e condicionantes do desenho e da pintura de retrato. Consciente disso, Simmel encara o retrato enquanto processo de fixação num momento de uma vida que se distingue pela sua unidade ou «como um curso unitário cuja essência consiste em existir como constando de momentos puramente qualitativos ou diferenciáveis pelo conteúdo.»⁷ De facto, a vida não é constituída pela soma de uma série de instantes que emergem sucessivamente, uma vez que essa soma não nos permite sentir a vida na sua unidade e totalidade. Pelo contrário, a vida é, como Simmel escreve, «uma unidade em si, mas uma unidade que se manifesta em cada instante como sendo total e com uma forma diferente.»⁸ E onde, «cada instante

da vida é a vida inteira cujo constante fluir alcança a sua realidade.»⁹ Portanto, esta unidade engloba vários momentos puramente qualitativos ou distintos pelo seu conteúdo que se estendem desde o passado até ao presente, como Simmel afirma: «cada momento actual determinado pelo curso inteiro da vida anterior, é o resultado de todos os momentos passados e, por isso, o presente actual da vida é a forma em que a vida inteira do sujeito é real.»¹⁰ Assim Simmel associa esta concepção de vida a Rembrandt, pois detecta nas suas obras um modo exemplar de fazer de cada retrato a história de uma corrente vital, uma vez que «em Rembrandt, o momento exposto parece conter todo o impulso que vitalmente aponta sobre ele.»¹¹

Essa concepção que encara a vida como um fluxo contínuo reflecte a influência de Henri Bergson e da sua noção de *durée*. A duração é o ponto de partida da sua filosofia na qual a noção de tempo é, na sua essência, passar. O tempo real, o tempo concreto, é um tempo que dura ininterruptamente e que, vivido interiormente, é a vida da consciência é pura duração¹². O tempo defendido por Bergson, opõe-se ao tempo abstracto, o tempo do relógio onde os actos são descontínuos e alternados. Este tempo abstracto não tem duração pois é apenas justaposição ou sucessão de instantes imóveis. A duração possui três características principais: a continuidade, a indivisibilidade e a mudança. Em *L'Évolution Créatrice*, o autor explica como os estados da nossa vida interior não consistem em instantes que substituem outros, pois assim só haveria presente. Pelo contrário os estados de espírito não cessam de variar pois são prolongamentos do passado até ao actual, segundo transições contínuas onde se dá uma evolução, uma duração concreta. Neste sentido, o passado conserva-se a si mesmo e está presente em nós num todo não divisível pois cada momento é nele função da totalidade do passado. A sobrevivência do passado impossibilita a consciência de atravessar duas vezes o mesmo estado, por mais que as circunstâncias sejam as mesmas. Assim, o nosso conhecimento, como a nossa personalidade, que se debate a cada instante com a experiência acumulada, muda sem cessar, cresce e desenvolve-se. É a partir desta noção de duração que compreendemos a mobilidade psíquica e a concentração sempre diferente de estados que se revelam, segundo Simmel, no fluir da vida.

Portanto, o problema está em como podemos conciliar uma imagem aparentemente fixa e inerte com uma vida que se apresenta no fluxo contínuo da realidade sempre em unidade e simultaneamente sempre diferente. Para que a vida seja captada com toda a sua vitalidade o retrato não pode ser uma fixação temporal, como acontece segundo Simmel com a arte clássica, onde a exposição do movimento conta

com uma espécie de abstração, «porque o instante de um momento determinado da vida que chega até ele e que continua depois, é subtraído para se cristalizar de uma forma autónoma.»¹³ Assim, como em cada instante existe sempre uma unidade cuja essência consiste na permanente alteração da forma, a sua totalidade encontra-se precisamente numa «corrente contínua que continuamente vai mudando de forma.»¹⁴ Para Rembrandt, como Simmel escreve, a essência do movimento da expressão do rosto «é a de deixar sentir toda a sucessão de momentos no instante de um singular, e em superar a divisão em momentos separados dessa sucessão.»¹⁵ Ou seja, «o impulso do movimento é básico; está carregado ou conduzido desde a sua raiz com uma significação anímica que a partir desse gérmen, dessa potencialidade completa do todo e do seu sentido, se vai desenvolvendo o desenho tal como se desdobra o movimento na realidade.»¹⁶ Percebemos aqui a insinuação de um compromisso entre o movimento gerado pela vida em cada instante e a cadência do próprio desenho e esta depende da «...dinâmica reunida na unidade do acto inteiro,»¹⁷ o acto de desenhar.

O sentido expressivo que o movimento do rosto nas suas diversas alterações determina, aparece como um todo que se reúne a cada instante da duração do desenhar. E, como Simmel escreve a propósito de Rembrandt, esse sentido encontra-se já no traço do desenho pois nele a manifestação da força interior, do psíquico e o movimento do exterior são uma coisa só.

O desenho assim parece ser visão e sentimento que parte de dentro ou daquela unidade que nasce do interior para revelar a tensa unidade que é a vida¹⁸. Para o conseguir é necessário que a forma não seja representada de um modo demasiado fechado, segundo os conceitos expostos por Heinrich Wölfflin de forma aberta e fechada. A forma não pode ser demasiado circunscrita a uma linearidade e cada elemento do rosto tem de expressar com total intensidade a vida que emerge do seu interior. A fundamentar esta ideia Simmel recorre a uma distinção entre o desenho mais definido e idealizado e desenho mais indefinido e individualizado. Assim, quando Simmel opõe o ser ao devir, o tipo ao individual, está a confrontar dois modos de aproximação ou de representação da realidade. Uma que revela uma vertente mais clássica, onde a forma está mais circunscrita, acabada ou fechada e outra como é o caso dado pelo autor, de Rembrandt, onde essa aproximação é feita com outra naturalidade, onde a forma não é tão nítida, nem tão fechada. O autor contrapõe assim duas concepções distintas de representar ou de retratar, onde uma tende para a idealização e aspira ao universal e a outra de ordem mais pessoal e que tende para o individual.

Encontramos na origem da primeira concepção os fundamentos da metafísica da Grécia antiga que nos remetem para o ser, para a essência qualitativa e intemporal do indivíduo¹⁹. Por conseguinte, os traços do retrato são estilizados e aspiram à intemporalidade da sua forma pura ou seja, mantêm-se no instante do seu presente excluindo o devir. «A alma [como Simmel escreve] segundo a sua real particularidade, determina a forma e não se alcança senão através de uma abstracção intuitiva em que as determinações se oferecem numa essência intemporal.»²⁰ Esta ideia associada à noção de fechado, onde o detalhe é indissociável da precisão, resulta em rostos enigmáticos, opacos, impenetráveis onde a leitura do carácter se torna mais inacessível²¹. No fundo aspira-se aqui a uma elevação do modelo de modo a que ele evoque o tipo ou o universal²². Qualquer fenómeno singular como a individualidade que flui no tempo é ultrapassada em parte pela procura da Ideia. O observador não se consegue aproximar do mundo do retratado de modo a fundir-se ou a identificar-se mais intimamente com ele, porque, na sua totalidade, encontra-se numa configuração universal ajustável à diversidade das aparências. Aqui não conhecemos o homem verdadeiramente nem conseguimos que o conhecimento sobre a sua alma se amplie. Ou seja, o retratado não se revela enquanto indivíduo, pois a sua forma adquire uma essência supra-individual. O carácter do tipo que caracteriza o retrato clássico, apresenta uma uniformidade no tratamento dos rostos transportando-os para uma vida superior ou paralela à nossa: «Assim, como o conceito universal se comporta com respeito ao singular que está por debaixo dele, a forma relaciona-se com a multiplicidade das existências materiais que ao entrar com todas as suas diversidades nela as configura em igualdade.»²³ É, de facto, uma construção que parte fundamentalmente da forma e da matéria como puro material, opondo-se ao princípio da vida tornando a forma abstracta e universal. Aqui a vida ou a alma estão também presentes, embora na sua forma mais perfeita e universal que se distancia da mobilidade e profundidade psíquica. É uma certa universalidade que não distingue os conteúdos das diferenças individuais e por isso apresenta o indivíduo ideal, podendo provocar uma interferência no próprio processo de representação exactamente pelo risco de solidificar a vida num só momento, tornando a configuração demasiado concentrada. É uma concepção que ultrapassa a variação, o pormenor, o efémero pois desvia o artista da possibilidade de se confrontar com esses aspectos que só são observáveis durante a sessão de retrato.

Na segunda concepção existe uma atitude que toma a vida como um princípio orientador para descobrir o que há de mais universal em cada indivíduo ou seja, a sua

própria individualidade. Aqui o caminho é o inverso do anterior, tudo o que é individual, tudo o que existe de singular ou de diferente é já algo de universal, pois a vida sujeita-se e explica-se na sua configuração individual. É pela vida, num devir, que o indivíduo se revela, primeiro enquanto existência e só depois como forma. Por conseguinte o desenho parte de dentro, a forma não é deixada totalmente fechada, o detalhe sem precisão, e mantém um certo inacabado que é a abertura para o seu devir. Trata-se de impor o ânimo, o movimento que revela a sucessão da expressão que chega à forma essencial de toda a existência presente no seu curso vital. É como se cada fisionomia pudesse mostrar o caminho que nos leva até ela, unindo o destino ao destino, como acontece em Rembrandt ao conseguir introduzir «maravilhosamente a total vida móvel na constante presença do instante.»²⁴ O modo como a forma é apresentada não exclui os elementos da ordem e da sucessão do vivido, pois a individualidade não é composta pela soma das suas qualidades nomeáveis. Como Simmel explica, o «conhecimento destas qualidades que se dá no devir que a presença revela, exige um órgão especial que não coincide com o órgão para o conhecimento das qualidades descritíveis.»²⁵ É com este órgão que no primeiro instante reconhecemos o que o homem tem de inexpressivo, ou seja a unidade da sua existência. E é com ele também que podemos chegar à totalidade do homem, o individual, ao tornar intuitivo o curso total do seu destino.

Perante estas concepções o artista pode, segundo a teoria platónica da Ideia, adequar aquilo que vê a algo já configurado e que deve ser procurado a partir de cima. Ou então, seguindo o curso vital que se revela no fluir da vida, o artista «tem que procurar desde baixo, desde aquilo que em comparação com a forma existente é completamente informe e obscuro.»²⁶ Neste caso não se trata de se adequar o retratado a um modelo ou a um esquema preestabelecido de representação onde os traços do rosto são submetidos a uma estrutura fixa que enfatiza certas expressões formais. Procura-se captar os traços na sua singularidade e na mesma sucessão de instantes, para abrir a aparência do retratado a uma intuição essencial, que nos permite introduzir uma certa distância entre nós e a fixa exterioridade do modelo. Deste modo podemos libertar os limites das suas formas através da sua extensão ou mobilidade no tempo e no espaço. Esta extensão refere-se à construção da forma a partir das suas partes que ganham unidade ao longo de todo o seu crescimento, visto que o desenho do natural vive precisamente da sua duração. Assim, e tendo em conta que a forma é a lógica do fenómeno, compreendemos como o desenho pode por excelência recriar o fenómeno ao

fazê-lo crescer de baixo, como Simmel defende a propósito de Rembrandt, onde «o decisivo é antes de tudo, aquela recriação de dentro para fora, o ‘Morre e transforma-te’ [“*Stirb und werde*”] do fenómeno, os dois termos entre os quais reside o submergir naquele momento de fecundação em si unitário e tão encoberto como o próprio surgimento de uma vida.»²⁷

- os retratos ao longo da vida

Vimos como é possível, através do confronto com o passar dos instantes, o desenho de retrato alcançar e afirmar através da continuidade da vida a individualidade do homem. Agora vamos procurar mostrar como pode o desenho, enquanto experiência e fonte de conhecimento, crescer perante a construção de retratos e de auto-retratos de uma vida²⁸. Sabemos que as alterações fisionómicas que estão dependentes do factor tempo estão presentes não só no retrato isolado como nas sequências de retratos executados ao longo da vida. E é ao longo da vida, do contacto com a diversidade de rostos, do convívio com a diversidade da natureza humana que nos confrontamos com as particularidades formais que determinam a estrutura do rosto, com a sua variação expressiva, e ficamos preparados para entender o que vemos e decidir sobre qual aspecto fisionómico de um rosto interessa insistir, que ponto de vista devemos escolher ou ainda que meios técnicos usar para fazer um determinado retrato.

Vimos que no rosto existem variações que têm origem não só nas expressões ou estados emocionais mais ou menos passageiros, como também dependem de factores atmosféricos como a natureza da luz. Acreditamos que a sua consciência depende muitas vezes das determinações da nossa realidade subjectiva e do ânimo caprichoso da nossa vontade que toldam a visão tornando-a por vezes mais ou menos desanuviada de dúvidas. Assim, ficamos por vezes mais ou menos receptivos a determinadas características que condicionam a nossa percepção do rosto. De facto, a detecção dessas variações torna-se mais acentuada quando se começa a formar ao longo do tempo uma memória baseada no ânimo que elas transportam. A consideração destes elementos tem fornecido temas fundamentais para o retrato e em particular para o auto-retrato. Aqui não se trata apenas da caracterização de uma fisionomia ou estado de alma particular, mas antes da auto-identidade que procura os seus limites para além da existência ou seja, na própria vida.

Henri Bergson escreve a propósito da duração o seguinte: «Tomemos em consideração o mais estável dos estados internos: A percepção visual de um objecto exterior imóvel. Por mais que o objecto se mantenha o mesmo, por mais que o olhe do mesmo lado segundo o mesmo ponto de vista e no mesmo dia, a visão que tenho não difere menos da que acabo de ter ainda que não fosse por ela ter envelhecido um instante.»²⁹ Por conseguinte mesmo que considerássemos o rosto um objecto imóvel, e mesmo que o olhássemos com o maior dos desinteresses, haveria sempre algo diferente ou de novo a descobrir. Mas independentemente de ser imóvel ou não, o que interessa é saber que podemos enriquecer o nosso conhecimento sempre que lançamos um novo olhar sobre um objecto, por mais simples que este seja. Ora quando realizamos um retrato vamos descobrindo ao longo da sua construção novas formas, novas conjugações, novas concordâncias que guardamos na memória independentemente do que conseguimos deixar registado no desenho. Se a percepção vulgar a que Bergson se refere já encontra diferenças sempre que olha o mesmo objecto, então o olhar do desenhador que se espraie no tempo embalado na contemplação encontrará muitas mais. Considerando as características metamorfoseantes do rosto e a natureza das suas diferenças, estas serão reunidas qualitativamente na memória à medida que multiplicamos os retratos que fazemos de alguém ao longo da sua vida. Queremos assim dizer que em cada retrato que se faça do mesmo indivíduo parece existir algo que os completa entre si, como se essa referência fosse a sobra que faltasse para se vislumbrar o todo. Pois os desenhos são, como Simmel escreve mais uma vez a propósito de Rembrandt «como etapas que a vida atravessa sem se deter, ou como pontuais descansos no caminho sem que a vida neles se detenha, como acontece muitas vezes na pintura.»³⁰ De facto, quando os desenhos têm algo de «essencialmente incompleto, como se um se referisse imediatamente ao outro e a todos os outros, como o ritmo da respiração, ainda quando nenhum deles possua aquele permitir ir mais além de si tão característico do esboço: possuem a unidade da totalidade e a continuação do fluir, próprio de cada acto da nossa vida e só dela.»³¹

Compreendemos que da experiência que advém do retrato e em particular do auto-retrato executado ao longo da vida, brota uma reapropriação ou reapreciação da história do nosso ser e principalmente dos traços do nosso rosto ou do rosto do outro. Quando pela memória, como pelos próprios desenhos, se estende algo do passado ao presente, lembramo-nos das seguintes palavras de Bergson: «O meu estado de alma, ao avançar pelo caminho do tempo, incha continuamente com a duração que recolhe.»³² De

facto, o conhecimento que sobrevive na memória daquilo que vimos e desenhámos é constantemente confrontado com novas informações visuais que vamos adquirindo. Quando nesta consciência intervêm estados internos mais profundos, nomeadamente sentimentos estéticos suscitados pelo próprio desenho que nasce à medida que o rosto vai ganhando contornos, então sentimos coincidir com a pura continuidade da nossa existência. E em particular quando contemplamos o nosso rosto durante um auto-retrato esses estados de espírito, essas memórias, provocam mudanças ininterruptas que sem o repararmos mudam continuamente a nossa atenção para novas direcções, o que implica que as diferenças surjam também por contaminação desses estados, de desejos, de sensações e de sentimentos, que afluem naturalmente. Ou seja, o desenho torna-se no princípio orientador que revê os limites dos nossos próprios traços ao nos fazer ver a partir dos próprios retratos, pois o desenho ensina-nos a ver o rosto.

A consciência crescente de que falamos consegue-se sobretudo através dos auto-retratos. Mas também podemos encontrá-la nos retratos que vamos fazendo dos familiares ou amigos graças ao cruzamento de vivências e do papel de espectador que o retratar proporciona. De facto, esse contacto permite uma visão mais global de toda a vida do retratado, de como ela passa e se vai esgotando num fluir que sentimos conter todos os tempos e limites. Assim, os retratos deixam de ser meros encontros pontuais no tempo para passar, no seu conjunto, a fazer perdurar a memória daquilo que acreditamos poder tornar-se no verdadeiro rosto da vida daqueles que foram sendo retratados. Nesta aproximação tão íntima ao indivíduo, a construção do retrato assemelha-se à do auto-retrato e pode assim ser feita a «partir de dentro», recusando o aperfeiçoamento, as normas ou as regras do decoro como se o importante fosse o nascimento de uma forma que nunca logrará ver-se acabada. Este «a partir de dentro» que é caro ao auto-retrato, em que o corpo e a alma não estão separados, aparece também nos retratos daqueles cuja vida somos cúmplices. A procura daquilo que dá unidade à existência, que nasce de dentro, encontra-se num devir que continua a fluir até ao desenho seguinte³³.

Muitos artistas, como Rembrandt, demonstram a possibilidade de o retrato poder apresentar uma forma que é actual nos momentos da sua execução, mas não é final, pois nunca se pode dizer que o retrato está acabado. Isto explica-se pelo facto dos retratos, e em particular os desenhados, serem o resultado de uma soma de observações que se efectuam durante o tempo da sua construção de um modo contínuo, crescente e sempre diferente. Observa-se como a forma se dá na vida e na corrente que passa por ela através das suas relações com o tempo e com a força que permite a alma revelar-se no rosto de

um modo variável. Como resultado o desenho tenta procurar a forma a partir das suas variações e dos seus instantes que trazem consigo toda a vida do retratado, ao captar os traços do rosto vibrante e animado pela força que transporta a vitalidade do homem. A sequência de retratos executados ao longo da vida, torna mais perceptível essa vitalidade ao expor as suas variações. Cada desenho é então uma tentativa de querer possuir por momentos aquela lógica que julgamos responsável por fazer aparecer no rosto o fluir da sua vida ou o calor da sua alma.

- o retrato como consciência da nossa vida e da morte

O tempo é tradicionalmente um tema que aparece ligado de certo modo à morte. A morte quando é considerada um fim incontornável pode ter uma acção dissuasora sobre o retrato. Por conseguinte, acredita-se que não se deve depositar no rosto demasiada esperança, tanto na sua beleza como no seu ânimo pois ambos são fenómenos passageiros que desaparecem inexoravelmente com o tempo. Esta ideia associada ou não a um contexto religioso que vê a vida como uma breve passagem, tornou-se num tema recorrente da pintura (fig. 171). O próprio retrato, como Alberti defende, nasce para o grande objectivo de vencer a morte³⁴. Por outro lado, a relação tempo e morte pode encontrar um outro sentido se a enquadrarmos no âmbito do desenho do natural. De facto, o desenho que tem como objectivo a representação de um ser humano vivo, encontra na vitalidade e no ânimo os principais obstáculos não podendo por isso ficar indiferente ao modo como a marcha do tempo vai deixando os seus vestígios. E para o desenho esta marcha nem sempre é considerada uma fatalidade, pois só a sua caracterização pode em si ser um verdadeiro tema dentro do próprio retrato. Por exemplo, encontramos no tratamento gráfico das rugas das cabeças de anciões um verdadeiro tema para muitos desenvolvimentos gráficos. E o oposto também se verifica, ou seja um ajustamento do tratamento gráfico de modo a caracterizar convenientemente a natureza dos rostos lisos de crianças e de jovens.

Alguns autores que estudam a expressão ou a linguagem do rosto mostram, por vezes, um certo tom de deslumbramento perante as alterações que se desenvolvem e que o conformam desde o nascimento até à morte, incluindo as modificações do rosto já sem vida. Qualquer fisiognomonista empenhado em conhecer a fundo a expressão do rosto demonstra um fascínio por tudo o que o determina, desde as questões hereditárias até às primeiras alterações *post mortem*³⁵. Um dos estudos mais recentes encontra-se na já

citada obra de Fritz Lange que, ao colocar como objectivo a identificação dessas alterações, não deixa de as sublinhar como o produto de uma autêntica «...evolução transformadora.»³⁶ Estas palavras que substituem outras mais banais ou demasiado objectivas como crescimento ou envelhecimento, acentuam o assombro com que o autor vê a capacidade de modificação do rosto humano. É certamente participando deste espírito que muitos retratos e auto-retratos nascem, impulsionados por esta motivação que aqui se afasta da sugestão melancólica mas que brota de uma procura ética fundamental. De facto, descobrir a alteração do rosto que se dá num constante fluir é a celebração da vida puramente individual e pode ser, para o desenho do natural, o principal ou mais profundo tema do retrato.

A alteração que ocorre no rosto enquanto testemunho de vitalidade desdobra-se segundo dois aspectos. O primeiro e o mais óbvio, aponta para o desenlace final: o envelhecimento. O segundo que é o mais importante para o desenho do natural revela com maior ou menor intensidade a vida, quer seja pela expressão quer seja pela fluidez com que esta se faz aparecer. Acreditamos que quanta mais mobilidade existir na expressão, no ar e na atitude, mais vitalidade se consegue transmitir à presença. Ora esta forma fluida que faz a vida revelar-se, vê o seu estado enquanto indivíduo dominado pela presença de um elemento aparentemente estranho, a morte. Digamos que a morte é uma condição, não para que haja vida mas para que ela se faça sentir com todo o vigor. Para reforçar a ideia desta presença de vida no nosso rosto, Simmel recorre à ordenação em pares opostos de muitas das determinações essenciais da nossa existência. Assim, muitos conceitos encontram o seu sentido, limite e forma no seu oposto: o bem e o mal, o feminino e o masculino, e outros. A relação destes opostos no seu sentido relativo faz com que se excluam mutuamente mas num sentido absoluto, ganham uma recíproca profundidade. De facto, apesar de a vida e a morte como opostos se excluïrem no seu sentido relativo em termos físicos e lógicos, quando compreendidos por um sentido absoluto os seus limites são reciprocamente condicionados de tal modo que podemos falar de uma «imanência da morte na vida.»³⁷

A morte existe antecipadamente na vida, apesar da sua viabilidade só ser alcançada naquele momento único, que é futuro. Apesar de tudo somos seres mortais. Mas este destino ou condição não é externo, apesar de o designarmos como algo que irá acontecer irremediavelmente, ele mantém-se constante e presente, é «a coloração e a configuração da vida, sem a qual a nossa vida se converteria em algo impensável.»³⁸

Existe a tendência para considerar a morte como uma violência que nos ameaça de fora, como um destino que nos espera em algum ponto da nossa vida. Encaramos a morte como a manifestação de um poder que não só está desligado da vida como está acima dela própria. No entanto, ela não está fora da vida. Pelo contrário é um elemento da vida que é sentido com a vida e na vida. A morte está em nós «desde o nosso primeiro dia, não como uma possibilidade abstracta que chegará a realizar-se um dia, mas sim como a simples e concreta consistência da nossa vida»³⁹.

Para compreendermos esta ideia Simmel compara mais uma vez a concepção de retrato de Rembrandt com a dos retratos idealizados, que aspiram ao universal e que ele denomina por retrato clássico. Sendo o caminho usado pela arte clássica aquele que segue em direcção à Ideia, o fenómeno singular ou a individualidade que flui no tempo não pode fazer parte desse itinerário. Porque quando se procura reformar⁴⁰ um rosto fazendo-o aproximar-se de um princípio exterior e universal, procura-se uma lógica que está subtraída a todo o tempo e a toda a individualidade. No retrato clássico a configuração do singular surge construída a partir de uma legitimidade universal da forma. Por conseguinte, o indivíduo na sua singularidade tende a ser considerado como participante de uma existência universal e nesse sentido aparece no retrato enquanto representação do supra-individual. Pois, segundo Platão o singular está destinado a ser a tradução da presença do universal na forma sensível, como se estivesse a representar teatralmente um papel previamente determinado⁴¹. E este papel é tanto dirigido a um singular como a um número incontável de individualidades, uma vez que: «A Ideia pode ser representada por muitas coisas singulares, tal como um papel por muitos actores.»⁴² Neste sentido, defende Simmel, o retrato afasta-se da pura individualidade, da vida que anima o individual, pois não se representa na invisível corrente da vida, não se capta desde dentro, mas sim na sua estrutura fixa que faz da forma exterior o reflexo de uma ordem superior. Neste retrato a pessoa não é representada na sua singularidade mas no seu ser supra-individual enquanto manifestação da forma intencional da natureza. Esta forma, como em si é eterna, tende a recusar a materialidade e a contingência da sua realidade sensível. Assim, quando o retrato tende a representar aquilo que é fundamental para a Ideia isto é, aquilo que não muda e que é eterno, torna-se difícil incluir nele a morte. A morte está apenas oferecida como conteúdo na sua intemporalidade. Deste modo, o retrato clássico não estabelece a oposição entre a temporalidade do ser mortal e a intemporalidade da sua configuração plástica. Pelo

contrário, o objecto é elevado em todas as suas qualidades e significações à esfera da intemporalidade. Tal é possível exactamente porque o retrato clássico está convertido a um tipo, que como é eterno não morre e por essa razão immortaliza ou exclui a presença da morte no retrato.

Portanto, quando o retrato tende para a idealização o indivíduo parece ficar acima da morte pois vive numa intemporalidade. Este viver significa em parte vencer a morte por um poder que não advém só da obra não soçobrar com morte do retratado. Nestes retratos a morte não se avizinha porque a individualidade é substituída por uma existência que vive eternamente num plano universal. No entanto, não podemos negar a existência da morte no retrato seja ele qual for, pois desde que se trate do retrato de alguém independentemente de estar ausente, ainda vivo ou já morto, ela acaba sempre por estar com maior ou menor intensidade presente.

Os retratos de Rembrandt são, como Simmel defende, um claro exemplo de como a presença da morte se pode fazer sentir intensamente. Encontramos nos seus retratos e auto-retratos de um modo exemplar o contrário do que acima dissemos em relação ao retrato clássico. Rembrandt demonstra como a morte está contida em tudo o que vive e torna-a palpável no rosto do homem⁴³. De facto, quando a vida de um homem transcende o tempo aponta para um destino incontornável. Este destino, a morte, é como um ponto no futuro que faz em geral da vida uma totalidade justamente ao interrompê-la. E este destino reside em todos os mais profundos retratos de Rembrandt⁴⁴.

Assim para Simmel o assumir da individualidade absoluta do retratado encontra-se de um modo emblemático nos retratos de Rembrandt. O retratado caracterizado na sua individualidade faz-nos sentir mais perto da sua morte, porque como simples indivíduo a morte está presente. Ou por outras palavras, quanto mais o retrato transmitir a ideia de individualidade, tanto mais mortal ele se torna. Uma vez que o singular é insubstituível, o seu desaparecimento será tanto mais definitivo quanto mais singular for. Então, ao procurar o singular e o particular em si, talvez se consiga desse modo transmitir aquilo que o retratado tem de único e que dá unidade à existência, a sua individualidade.

Portanto, quanto mais profunda for a individualidade, mais nela está enraizada a fatalidade da morte. E quanto maior for a caracterização dessa individualidade enquanto registo de uma existência, mais presente nela está a morte e quando, ao longo da vida,

ela se fizer mais presente nos diversos retratos e auto-retratos, então mais consciência temos de toda a nossa vida (fig. 172-174).

O rosto enquanto modelo de desenho, ao contrário de outros, não se esgota ao fim de um certo número de estudos, e mesmo que isso aconteça basta deixar o tempo passar para encontrarmos nele um novo modelo pronto para uma nova série. Os numerosos retratos que David Hockney fez dos seus amigos durante a vida e mesmo quase até a morte são um testemunho dessa renovação (fig. 175-178).

De desenho em desenho descobrem-se os traços do rosto que o tempo tanto faz desaparecer como aparecer, e ainda os que permanecem decididamente e que são testemunho de uma vida vivida quer exterior como interiormente. É neste sentido que então percebemos Mathias Duval, quando este afirma que é através do desenho que podemos descobrir quais são os traços que fazem definitivamente parte da sua fisionomia natural ou de repouso⁴⁵. Aquela que não é dissimulação, que está livre da acção de qualquer paixão acaba por ser detectada e exposta pelo desenho do natural (fig. 179).

Seguindo a teoria de Simmel podemos dizer que a principal tarefa do retrato não passa por uma representação inerte da forma, pois o retrato pode representar o fluir da própria vida seja como movimento ou como tempo. Assim, os limites da forma são indefinidos pois arrastam-se no que antecede a sempre adiável cristalização do instante. E quanto mais o desenho conseguir captar aquilo que só se dá a ver na sequência dos instantes, mais consegue caracterizar individualmente o retratado não só como registo fisionómico mas também como prova de uma existência. E enquanto tal, quanto mais vida se sentir nessa individualidade mais presente nela está a morte. Mesmo que esta afirmação seja difícil de demonstrar ou de comprovar podemos sempre aceitá-la por um consentimento passageiro. Porém, esta consciência só poderá aumentar com os retratos e auto-retratos que a vida trazer.

O verdadeiro sentido do desenho de retrato tirado do natural reside no assumir da impossibilidade de se conseguir captar a realidade segundo um instantâneo. Tudo aquilo que intervém na construção de um rosto só se torna visível se o conseguirmos ver nos momentos da sua duração. Nesta ideia há algo de muito simples, tão extraordinariamente simples que torna cada desenho numa singela esperança, um natural desejo que se torna maior à medida que vai perdendo a ingenuidade com o

passar do tempo, com o crescer da experiência e com a acumulação de passado no máximo de vida vivida que cada rosto mostrar.

¹ Cfr., Argullol, Rafael, *Autorretrato: 'Refléjate a ti Mesmo'*, in AAVV, *El Retrato*, 2004, p. 43.

² Rafael Argullol no seu artigo acima citado escreve que o: «“Conócete a ti mesmo”: una vieja máxima cuyo prestigio ha perdurado, intacto, a través de los siglos. Nadie se atrevería a dudar de que ésta es, o debería ser, una de las mayores metas del hombre, si no la mayor, y así lo han recogido los sucesivos pensamientos filosóficos. Incluso cuando modernamente algunas han invertido la fórmula no han dejado, en el fondo, de corroborarla: “huye de ti mismo” es otra forma de expresar el deseo de conocerse.» AAVV, *El Retrato*, 2004, p. 43

³ Van Gogh escrevia numa carta ao seu irmão que: «Se dice, y yo desde luego lo comparto, que es difícil conocerse a uno mismo, pero tan difícil como eso es pintarse a sí mismo.» AAVV, *El Retrato*, 2004, p. 54.

⁴ Édouard Pommier em *Théories du Portrait* e a propósito do problema do tempo, mostra como este torna impossível o retrato dentro dos parâmetros de um certo realismo. Cita então a história exposta nos *Dialogus Ciceronianus* publicados em 1528, de um artista que queria fazer o retrato do seu amigo Murius: «Tourmenté du désir d'arriver à rendre la vérité totale de son modèle, le peintre multiplie les séances de pose. Le travail se déroule dans un temps qui s'écoule inexorablement: Murius change; un jour il est rasé, le lendemain sa barbe pousse, la fièvre lui donne des boutons, l'hiver vient et le force à mettre des vêtements chauds et un bonnet, le rhume le fait pleurer... Le peintre court après un Murius qui se modifie constamment et vieillit. C'est la quête d'un impossible réalisme, parce que la réalité se transforme d'instant en instant. Il y a quelque chose de comique et aussi de tragique dans cette recherche éperdue du peintre qui ne peut pas arrêter le temps.» Pommier, Édouard, *op., cit.*, 1998, p. 46.

⁵ Édouard Pommier, defende que «...les théoriciens de la Renaissance ne posent pas le problème du portrait par rapport à sa durée d'exécution. La prise de conscience ne semble s'opérer qu'à partir du XVIIe siècle, avec des artistes qui apportent une réponse par la série (les autoportraits de Rembrandt) et avec des théoriciens qui recommandent, comme Félibien et Roger de Piles, de faire le portrait d' 'un seul souffle' ; au bout, il faut choisir entre la minutie maniaque, qui conduit Maurice Quentin de La Tour à la folie, et l'instantané photographique» Pommier, Édouard, *op., cit.*, 1998, p. 46.

⁶ Esta obra, publicada em 1916, reúne um conjunto de reflexões sobre a arte de Rembrandt que foram sendo elaboradas e amadurecidas desde 1890. Aqui estão, segundo Francisco Jarauta que assina a apresentação da obra da presente edição, de 1996, os grandes temas da filosofia de Simmel, como a vasta e profunda meditação sobre o tempo e a forma, a religião e o indivíduo, e a experiência e as formas da cultura. Assim, não é por acaso que a obra se apresenta dividida em três capítulos, *La Expresión del Alma*, *La Individualización y lo Universal* e *El Arte Religioso*.

⁷ Simmel, Georg, *Rembrandt*, 1996, p. 8.

⁸ *Idem*, p. 9.

⁹ *Idem*.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Idem*.

¹² Cfr., Bergson, Henri, *A Intuição Filosófica*, 1994, p. 12.

¹³ Simmel, Georg, *op., cit.*, 1996, p. 9.

¹⁴ *Idem*, p. 10.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Idem*, p. 11.

¹⁸ Neste sentido e a propósito das obras de Rembrandt, Simmel observa : «Por aquí se comprende que las formas de sus dibujos y de los grabados linealmente bosquejados – todavía más claramente aquí que en la pintura – que solo son un mínimo de líneas, y hasta se podría decir que ninguna de ellas está en el papel, exponen, sin embargo, una actitud y un movimiento en absoluto indudables, y, justamente por eso, representan los estados e intenciones del alma desde su profundidad y con el más pleno poder de convicción.» Simmel, Georg, *op., cit.*, 1996, p. 11.

¹⁹ Dando o exemplo do retrato renascentista Simmel escreve que: «La intención última y más universal del retrato italiano está subordinada a la metafísica del valor de la Grécia clásica: el sentido y el valor de las cosas yace en el ser; lo que ella expresa en su esencia fijamente circunscripta, es su concepto intemporal;» Simmel, Georg, *op., cit.*, 1996, p. 13.

²⁰ *Idem*, pp. 14-15.

²¹ Cfr., Simmel, Georg, *op., cit.*, 1996, p. 22.

²² Cfr., Simmel, Georg, *op., cit.*, 1996, p. 110.

²³ *Idem*, p. 114.

²⁴ *Idem*, p. 15.

²⁵ *Idem*, p. 113.

²⁶ *Idem*, p. 49.

²⁷ *Idem*, p. 52.

²⁸ Rafael Argullol, no artigo *Autorretrato: Refléjate a ti Mesmo*, resume a quatro os géneros ou cenários mais comuns do auto-retrato. Os dois primeiros já os referimos nas notas 5 e 37 do capítulo anterior, sobre os restantes Argullol escreve o seguinte: «En el tercer escenario el pintor se enfrenta a su propia representación como pintor, manifestando sus ideas acerca de la pintura, del proceso de creación e, incluso, de las características que debe poseer la recepción de su obra. Por fin el último escenario, frecuentemente combinado con los anteriores, nos acerca a la relación del pintor con el tiempo, motivo estelar de los autorretratos en los que se vincula a la fugacidad de la vida y la inmortalidad del arte.» in AAVV, *El Retrato*, 2004, p. 46.

²⁹ Bergson, Henri, *L'Évolution Créatrice*, in *Oeuvres*, 1991, pp. 495-496.

³⁰ Simmel, Georg, *Rembrandt*, 1996, p. 20.

³¹ *Idem*.

³² Bergson, Henri, *L'Évolution Créatrice*, in *Oeuvres*, 1991, p. 496.

³³ Simmel, Georg, *op., cit.*, 1996, p. 18.

³⁴ Cfr., *supra*, Primeira Parte, Introdução.

³⁵ Cfr., Lavater, Jean Gaspard, *Correspondance Inédite de Lavater avec l'Impératrice Marie de Russie sur l'Avenir de l'Âme*, 1868.

³⁶ Lange, Fritz, *El Lenguaje del Rostro*, 1942, pp. 37-39.

³⁷ *Idem*, p. 123.

³⁸ Simmel, Georg, *op., cit.*, 1996, p. 121.

³⁹ *Idem*, p. 122.

⁴⁰ Usamos aqui este termo como referência ao já citado *Retrato do Menino Sigismondo Ponzzone* de Luigi Mirandori. Nesta obra não existem dúvidas sobre as capacidades do retrato de reformar o indivíduo que não se detém exclusivamente no seu aspecto exterior. A vida interior também aparece abrangida nesse reformar como, de certo modo, está explícito nas seguintes palavras que acompanham o retratado: «Padre, che nel formarmi havesti parte prendimi hort(a) riformato ancor dall'arte.»

⁴¹ Cfr. Simmel, Georg, *op., cit.*, 1996, p. 124.

⁴² *Idem*, p. 125.

⁴³ Cfr. Nancy, Jean- Luc, *Le Regard du Portrait*, 2000, p. 54.

⁴⁴ cfr. Simmel, Georg, *op., cit.*, 1996, p. 119.

⁴⁵ Cfr., *supra* Terceira Parte, Capítulo II.

CONCLUSÃO

O registo da natureza através do traço é uma actividade inata e primordial que se manteve imutável perante a evolução tecnológica. Enquanto as outras formas de arte variaram os seus propósitos, o desenho de observação continua a enfrentar os mesmos problemas e a tentar alcançar os mesmos objectivos que são na sua génese a essencialidade formal. Assim, o retrato tirado do natural encontra os seus limites no desenho de observação e é precisamente essa delimitação que constitui a sua própria motivação.

O desenho de observação, e especialmente o de retrato, é um exercício que luta contra o tempo e exige rapidez, tanto na compreensão do que se vê como na própria execução. Por conseguinte desenhar o rosto de alguém, não só pela semelhança mas também porque se trata de uma identidade viva, apresenta hoje, como sempre apresentou, a mesma dificuldade.

Certas incorrecções que o desenho de um objecto, como por exemplo um vaso permite, não são toleráveis na representação de uma cabeça, sobretudo quando se procura que funcione como retrato. Por outras palavras, as dificuldades que um retrato coloca são em relação a outro objecto decididamente mais complexas. E a diferença dessa dificuldade, ou aquela que julgamos mais notável para o retrato, não está no rigor e na correcção da representação, mas sim no grau de alteração ou transformação suportável pela cabeça. E tal diferença depende do grau de consciência mais ou menos assumido que o desenhador possui sobre o sentido dessa alteração. Para além de ser orientado por questões de perfeição, beleza ou de graça, o verdadeiro sentido deste grau de consciência é estabelecido pelo frente a frente que o retrato desenhado do natural proporciona. Pois na cabeça, o rosto e o olhar destacam-se como aqueles elementos específicos nos quais sentimos a presença humana a dar-se a ver na fronteira invisível do homem exterior com o interior. Então, não pode haver indiferença quanto ao modo como o rosto é representado, existe sempre qualquer coisa nele, algum traço fisionómico que adquire um certo significado ou um certo protagonismo. Os traços do rosto acabam por orientar o desenho e por conseguinte reorientam o nosso olhar sobre o retratado.

Acreditamos assim que o presente trabalho abre o caminho para um estudo que poderia demonstrar as diferenças entre o retrato tirado do natural e o desenhado de memória ou com recurso a ‘máquinas de ver’. Este estudo mostraria por exemplo o raciocínio, o percurso construtivo, e as liberdades com que o desenhador altera e simplifica, mas também como faz prevalecer determinado ‘ar’ ou atitude fisionómica. Um futuro estudo poderia orientar-nos ainda na descoberta daquilo que, no desenho de uma cabeça, nos indica se estamos perante um rosto real que existe ou existiu, ou perante um rosto fruto da imaginação do artista.

Dividimos as matérias que envolvem o desenho de retrato em três áreas de conhecimento. Na primeira incluímos a abordagem anatómica, os processos de medição e síntese geométrica da cabeça, as teorias que abrangem as proporções da cabeça e por fim a expressão do rosto. Numa segunda área encontramos os diversos estudos fisionómicos e fisiognomónicos, as teorias sobre a harmonia dos traços do rosto e os ideais de Beleza aplicados ao retrato não só como reflexo de teorias de arte não especificamente aplicáveis ao retrato, mas também como produto de um modo particular de registo gráfico. Por fim, e para estender o retrato além de um exercício de representação de modo a que se possa abarcar alguns dos seus sentidos mais gratificantes, falamos da natureza do olhar, da serenidade do retrato, da ética do desenhador enquanto retratista e da consciência que o retratar nos dá de nós, da nossa vida ou da nossa identidade. Estas matérias que destacamos estão expostas de um modo mais ou menos aprofundado e ao longo dos últimos cinco séculos na literatura artística. Todas elas encontram uma aplicação ao retrato, mesmo aquelas que não lhe são, à partida, directamente dirigidas ou relacionadas. Porém a maioria destas obras, à qual juntamos as de outras áreas como a fisiognomonía, independentemente da divulgação que tiveram no seu tempo são hoje espécimes raríssimos ou de difícil acesso.

O modo relativamente recorrente com que encontramos nos tratados ou na literatura artística estas matérias, confirma a continuidade de um raciocínio que é transversal a várias épocas. Acreditamos mesmo que entre o século XVIII e o XIX parece existir um momento que as concentra, de um modo particularmente detalhado e complexo, em torno da teoria em torno do retrato.

No entanto, nem sempre as abordagens a estas matérias são contínuas ou concentradas nas mesmas fontes. Se a simetria está presente em quase todos os tratados

já o mesmo não acontece com a anatomia artística. Se de um modo geral vamos encontrando teorias aplicadas especificamente ao retrato e que tendem a analisá-lo segundo os seus aspectos mais concretos como o ar, a atitude e a graça, também encontramos outras teorias relacionadas com a arte num sentido mais geral que acabam também por influenciar o retrato. Igualmente as teorias sobre a expressão ou a linguagem do rosto que estão dispersas e nem sempre foram aplicadas ao retrato, independentemente do êxito que tiveram nas suas épocas, constituem no seu conjunto uma incontornável fonte para a representação da cabeça e em particular para o desenho de retrato.

Todavia, podemos perceber como o desenho constitui um elemento presente e unificador destas matérias, contribuindo notavelmente para que o seu conhecimento seja exposto e adquirido com exactidão ao comprovar na prática as teorias. Neste sentido, a aproximação que aqui fazemos ao desenho de retrato tirado do natural reúne as matérias, os autores e as fontes do modo que melhor esclarece o alcance e o sentido que envolve esse desenho. Por conseguinte, apresentamos o desenho de retrato tirado do natural segundo uma abordagem que procura ser menos incompleta do que extensa.

Portanto, pensar a cabeça e em particular o rosto à luz das necessidades do desenho leva-nos a três níveis distintos de equacionamento. Estes níveis que aqui abordamos coincidem com as três partes que constituem o corpo do nosso estudo.

No primeiro nível apresentámos as questões mais práticas que envolvem o retratar e permitem analisar a cabeça e o rosto. A objectividade destes conhecimentos permite só por si a construção da cabeça sem recorrer a modelo, isto é desenhada por imaginação ou memória. A análise a partir do desenho obriga, pela sua natureza, a olhar ou a recorrer ao essencial, aos limites mais definíveis e inalteráveis, ao que não pertence à ordem do atractivo e que possa ser efémero, transitório e fugaz. Por conseguinte, estudam-se os limites mais fixos isentos das variações passageiras, a geometria que envolve e ordena, os ângulos e as analogias das diversas partes que constituem uma cabeça, tendo em conta os índices ou os cânones. É um exercício que exige o rigor que não se afasta do juízo analítico e que por se tratar de um rosto, se torna quase matemático, justificando assim o grau de dificuldade a que o retrato é habitualmente associado. Todos estes conhecimentos que foram expostos ao longo do tempo por autores de variadas áreas, como por exemplo da teoria da arte, da pintura ou da

anatomia artística, reforçam e completam-se de tal modo que constituem no seu conjunto uma fonte que nos cativa pela sua secularidade. O verdadeiro sentido deste grupo de matérias só se descobre na aplicação ou no confronto com a diversidade formal da cabeça humana. Por exemplo, para que se descubram os pontos notáveis de um rosto que limitam as formas exteriores que separam as saliências das reentrâncias, que circunscrevem os limites geométricos, que dividem ou sub dividem proporcionalmente, o indivíduo tem que ser observado na presença que oferece, na sua mobilidade, a pluralidade de pontos de vista.

O retratar é um acto de descoberta sempre diferente de rosto para rosto, onde as características específicas de cada indivíduo são encontradas nas diferenças que o distinguem do outro. E nesse confronto que nasce da presença visualizam-se os traços, planos, formas e geometrias que são uma síntese que reúne, organiza e exprime o essencialmente desenhável da cabeça. Por conseguinte, o desenhador também ensaia o que é melhor ser desenhado, qual o ponto de vista, altura do observador, atitude, ar e a melhor expressão.

O segundo nível aborda a natureza da representação constitutiva do retrato, ou seja, a que procura no rosto a expressão que melhor identifica o indivíduo e que simultaneamente procura no desenho o melhor modo de o fazer. Essa expressão que explica o ar com que o retratado se dá a ver, leva-nos a penetrar no domínio da caracterização fisiognomónica. Partindo da análise do homem exterior nomeadamente da sua fisionomia, procuram-se os sinais que por uma certa intuição artística ou filosófica parecem revelar o homem interior. De facto, o retrato do natural é sempre uma ocasião de descoberta daqueles traços que só um exame atento pode revelar. Neste sentido o retrato exige, tanto ao desenhador como ao fisiognomonista, o mesmo requisito, isto é, saber ver, interpretar e representar. Por isso existe sempre qualquer coisa de ambos em ambos quando se trata de olhar um rosto. Se para um fisiognomonista é necessário o desenho para confirmar os julgamentos e consolidar as determinações, também para um desenhador é necessário o conhecimento fisionómico para saber olhar os pontos, os traços e os aspectos vitais de uma cabeça.

Neste nível também se percebe que não só é possível como desejável a alteração do exterior através de uma síntese que permite anunciar um interior que está para além do detalhe fisionómico e do sentido fisiognomónico mais trivial. Queremos dizer que o retrato procura demonstrar como esse rosto pode ser belo, como pode ser perfeito, como

pode ser um reflexo da natureza ou da graça da alma. Descobrimos a concordância dos traços que faz com que todos os elementos participem do mesmo princípio específico de cada rosto que os torna intransmissíveis, recuperam-se as formas que na sua origem reflectem a perfeição da natureza, o verdadeiramente belo. Neste sentido o desenho dá-nos a oportunidade de, ao longo da sua construção, ir identificando e seleccionando aquilo que confunde, distrai e esconde o que pode ser mais revelador do indivíduo. Falamos das alterações que por omissão ou acentuação harmonizam, corrigem, aperfeiçoam para tornar o desenho mais expressivo e vivo. Se por um lado estas alterações podem enganar o exame fisiognomónico mais rigoroso, também podem por outro lado tornar o retrato mais parecido, mais verdadeiro ou mais vivamente expressivo que o próprio rosto do indivíduo.

Quanto mais vivacidade o rosto revelar mais próxima sentimos a presença que o retrato faz nascer. Com esta ideia justificamos o poder de alterar ou de idealizar que, ao conservar o elo do reconhecimento, liberta o próprio indivíduo da sua dimensão mais trivial. De facto, ao evitar aquela exactidão exagerada, liberta-se o rosto do detalhe, do inútil, do demasiado próximo, de tal modo que o retrato consiga irradiar uma presença com aquela ‘graça’, com aquele ‘não sei o quê’ que o torna mais presente quanto mais parecido for com a ideia de retrato.

Esta idealização no retrato não prescinde, exactamente por ser retrato, do desenhar do natural. Sem a presença do modelo perde-se a noção de correcção e de verdade que só o contacto permite. De facto, é face às condições desse contacto que o desenho responde, através dos seus processos de síntese e de registo, ajustando-se com particular adequação às diligências do retratar. A rapidez e a espontaneidade do registo, característicos do desenho de observação de um modelo vivo, tornam-se imprescindíveis na associação do movimento à sugestão de vivacidade. E neste sentido consideramos as qualidades de registo específicas do desenho, como os seus meios e recursos gráficos e outras não totalmente exclusivas do desenho, como o manuseio, a facilidade de execução e o nível de detalhe. A presença que o desenho evoca através da natureza das suas propriedades de registo como os traços, manchas, texturas, contrastes, surge também sob a influência dessas mesmas propriedades. Por conseguinte, como resultado da natureza dos meios e do registo do próprio desenho, o rosto dá-se também a ver reformado numa imagem gráfica que o apresenta numa nova dimensão de certo modo indefinível e por isso mais poética.

O terceiro nível aborda o retratar no sentido mais profundo e directo que a sua experiência como desenho propicia. Falamos de como o retrato não é indiferente ao poder do olhar, à natureza da expressão mais serena, à motivação ética e à consciência da nossa própria duração. Para desenhar um retrato precisamos de enfrentar o olhar do outro, a principal fronteira para a revelação do seu interior ou da sua alma. Precisamos de determinar o estágio mais estável da revelação daquela serenidade que celebra acima de tudo a profundidade e a grandeza da natureza humana. A serenidade de espírito ou o repouso fisionómico, para os quais geralmente tende a expressão do retrato do natural, nem sempre é suficiente para esconder a marca deixada nos traços do rosto das agitações, do temperamento ou do carácter dominante tecido ao longo da vida. E aqui tanto podemos suavizar os contornos de uma doce melancolia, como por inquietação deformá-los e libertá-los das regras do decoro.

Então reconsideramos como é possível traduzir numa imagem aquilo que anima o rosto, aquela invisibilidade que se revela nos limites da cabeça. Neste sentido, compreendemos como o retrato não pode ser visto como a representação de um simples objecto pois, por um lado, ele é a prova de um encontro que descobre o seu valor moral no facto de testemunhar uma existência, e por outro lado mostra como o indivíduo é na sua essência. E aqui o desenhador está eticamente comprometido, pois do resultado dos seus esforços e na medida em que o desenho tende para o registo do essencial, depende a diferença ou a indiferença de como o retratado voltará a ser olhado.

No confronto entre o retrato e o retratado procuramos o que é constante, o que é a marca da permanência que se dá no fluir da própria vida, seja como movimento ou como tempo. Julgamos no desenho poder tocar os limites da forma que se apresenta na adiável cristalização do instante. Perseguimos assim numa indefinição os limites de uma forma que traz consigo tanto do passado como do futuro.

O desenho é o registo de um tempo vivido, o retrato é uma média ou uma constante, não é um conjunto de o que se expôs mas do que se foi expondo. A principal caracterização do desenho de observação mostra-se exactamente no resultado que só pode ser determinado pelo tempo que a sua própria execução obriga. Por outro lado, se para entendermos o que vemos, importa conhecer matérias objectivas como a anatomia, ou a proporção, já a expressão da cabeça humana é um domínio que exige um conhecimento que advém da própria experiência. Aquilo que distingue um rosto do outro só o conhecemos com a prática e com o tempo que permitem, por comparação, encontrar o que cada um possui exclusivamente seu. Pois, só quando as características

ou os traços reveladores de cada rosto são entendidos, é que estamos aptos a reforçar ou a acentuar os que melhor revelam a identidade. Assim, as alterações que o tempo ou a ‘evolução transformadora’ trazem ao rosto, só adquirem verdadeiro sentido quando o desenho, naqueles retratos que se fazem ao longo da vida, nos leva a descobrir a razão fisionômica que sustenta determinada identidade.

Porque este desenho de observação depende de um processo presencial, o resultado transporta em si uma ideia de convivência que nos aproxima não só do retratado como do artista. Isto é, reconstruímos o momento em que o desenho se fez, sentimos estar na pele do artista, e com ele percorrer aquilo que melhor define o retratado. No desenho encontramos a ideia de uma presença presenciada pelo artista. A colocação dos elementos reflecte ou permite transparecer o raciocínio do autor, a facilidade de expor o entendimento sobre o observado, as suas hesitações, a ordem do processo, a sua duração. Uma certa honestidade torna-se visível e confunde-se com um testemunho da vivência do desenhador durante a realização do retrato.

O desenho nasce então de uma permanente sobreposição de grafismos na qual uma expressão, forma ou registo é destruída e ocultada para que um novo rosto possa aparecer e dar-se a ver. A hesitação e correcção são condições desta operação, assim como todo o desenvolvimento visível. São um testemunho da presença do desenhador e uma marca irremovível do desenho tornando-o tão natural quanto humano é o seu autor.

A veracidade fisionômica ou anatómica, pouco importa se a aparência se fizer do tempo e do discorrer dos instantes, pois aí ela faz-se sentir viva e humana. Na verdade, o rosto que o desenho apresenta submete fisionomicamente e recompõe fisiognomonicamente o retratado. Novos traços conduzem a fisionomia para domínios nos quais o carácter ou o temperamento se dissolvem no âmago da expressão gráfica. O retrato é uma luta contra o tempo, e se por momentos o perde ao tentar compreender o que vê, logo o recupera na própria execução, no registo do essencial e na suspensão do inacabado. E mesmo que o retrato diminua a semelhança com o retratado, pode sempre criar uma nova presença que nos remete para alguém que se torna cada vez mais semelhante com ele próprio à medida que o tempo passa. Independentemente do retrato manter o vínculo de reconhecimento, torna-se na ausência do retratado e com o tempo mais parecido consigo mesmo, ou seja com o próprio retrato. Assim, acreditamos que pelo desenho podemos refazer os traços do rosto, dos quais renasce uma nova presença

que se afasta do original tanto quanto nós formos capazes de a reconstruir. E conseguimos-lo sobretudo se soubermos relacionar os diversos elementos de modo que a concordância entre os traços revele a lógica de uma fisionomia e de uma identidade convincente.

O retrato desenhado do natural não é só o resultado de uma aplicação de conhecimentos adquiridos previamente. É essencialmente saber descobrir e demonstrar com expressão, isto é com clareza, o que faz tornar o rosto mais sensível, mais natural e mais humano. Pelo desenho comprovamos a razão dos traços fisionómicos que na sua originalidade e infinita diversidade distingue o indivíduo na sua singularidade. O desenho de retrato do natural é em última instância uma verdadeira celebração da identidade humana que, por ser vida, só se pode exprimir completamente na duração da sua presença.

BIBLIOGRAFIA

1 - Fontes Manuscritas

1.1 - Academia Nacional de Belas-Artes

Castro, Joaquim Machado de, *Diccionario d'Esculptura*, [s/data].

Castro, Joaquim Machado de, *Methodo Breve para Saber as Principais Proporções do Corpo Humano*, [s/data].

Machado, Cirilo Wolkmar, *Apontamentos de Desenho e Architectura*, [s/data].

2 – Fontes Impressas

2.1 – Tratados de Arte e Literatura Artística

2.1.1 - Séculos XV-XVI

Alberti, Leon Battista, *De la Pintura y Otros Escritos sobre Arte*, editorial Tecnos, Madrid, 1999.

Armenini, Gio. Battista, *De Veri Precetti della Pitura*, Ravenna, 1587.

Arphe y Villafañe, Juan de, *Varia Commensuracion para la Escultura, y Architectura*, 5ª impressão, Madrid, 1763.

Barbaro, Daniel, monsignor, *La Pratica della Perspettiva*, Veneza, 1569.

Cennini, Cennino, *Trattato della Pittura*, Tambroni, Roma, 1821.

Cousin, Jean, *L'Art de Dessiner*, Inter-livres, Paris, 1821.

Dolce, Lodovico, intitulado **L'Aretino**, *Dialogo della Pittura*, Firenze, 1735. (**Dolce, Lovis**, intitulè **L'Aretin**, *Dialogue sur la Peinture*, Florence, 1735)

Doni, Anton Francesco, *Disegno del Doni*, Veneza, 1549.

Durero, Alberto, *Della Simmetria de I Corpi Humani*, Veneza, 1591.

Gaurico, Pompónio, *De Sculptura* (1504), trad. Elena Azofra, *Sobre la Escultura*, comentado e anotado por André Chastel e Robert Klein, Akal, Madrid, 1989.

Lomazzo, G. Paolo, *Ideia del Tempio della Pittura*, 2ª ed. Instituto delle Scienze, Bolonha, 1785.

Lomazzo, Gio. Paolo, *Trattato dell'Arte de la Pittura*, Apresso Paolo Gottardo Pontio, Milão, 1584.

Pino, Paolo, *Dialogo di Pittura*, Veneza, 1548.

Rejon, Dom Diego Antonio, *El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci, y los Tres Libros que sobre el Mismo Arte Escribió Leon Bautista Alberti*, trad. Don Diego Antonio Rejon de Silva, Madrid, 1784, Librerias “Paris-valencia S.L.” Servicio de Reproducción de Libros, Valencia, 1998.

Richter, Jean Paul, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, Compiled and Edited from the Original Manuscripts by Jean Paul Richter, dois volumes, Dover Publications, New York, 1970.

Vasari Giorgio, *Vite de Piu’Eccelenti Pittori Scultori e Architetti*. Florença, 1568.

2.1.2 - Séculos XVII-XVIII

Baldinucci, Filippo, *Vocabolario Toscano dell Arte del Disegno*, Florença, 1681.

Bardon, M. Dandré, *Traité de Peinture suivi d’un Essai sur la Sculpture*, dois volumes, Paris, 1765.

Bellori, Gio. Pietro, *Le Vite de Pittori, Scultori ed Architetti Moderni*, Roma, 1728.

Bellori, Gio., Pietro, e Maratta, Carlo, *Dialoghi sopra le tre Arti del Disegno*, Florença, 1770.

Carducho, Vincencio, *Dialogos de la Pintura*, su Defensa, Origen, Essencia, Definicion, Modos y Diferencias, Madrid, 1633.

Diderot, D., *Essais sur la Peinture*, Paris, 1796.

Diderot, D., *Essais sur la Peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Hermann éditeurs, Paris, 2003.

Du Fresnoy, D’Alph., Marsy, l’Abbé, *L’Ecole d’Uranie ou L’Art de la Peinture*, trad. do Latim, *De Arte Graphica, L’Art de Peindre*, Bilingue, Paris, 1753.

Félibien, André, *Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus Excellens Peintres Anciens et Modernes avec la Vie des Architectes, Nouvelle Édition, Revue, Corrigée & Augmentée des : Conférences de l’Académie Royale de Peinture & de Sculpture; De l’Idée de Peintre Parfait; Des traitez de la Miniature, des Desseins, des Estampes, & du Goût des Nations ; de la description des Maisons de Campagne de Plinie, & de celle des Invalides*, Seis volumes, Trevoux, 1725.

Félibien, André, *Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus Excellens Peintres Anciens et Modernes*, dois volumes, 2ª ed., Paris, 1685-88.

Hogarth, William, *The Analysis of Beauty Written with a View of Fixing the Fluctuating. Ideas of Taste, Variety*, Londres, 1753.

Jombert, Charles-Antoine, *Méthode pour Apprendre le Dessin, ou l'on Donne les Regles Générales de ce Grand Art, & des Préceptes pour en Acquérir la Connoissance, & s'y Perfectionner en peu de Temps*, Paris, 1784.

Lairesse, Gerard, *Le Grand Livre des Peintres ou l'Art de la Peinture, Considéré dans Toutes ses Parties, & Démontré par Principes ; Avec des Réflexions sur les Ouvrages de quelques Bons Maîtres, & sur les Défauts qui s'y Trouvent*, (1701), dois volumes, Paris, 1787.

Lévesque, Pierre Charles, Watelet, Claude-Henri, *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, Paris, 1792.

Lucchese, Antonio Franchi, *La Teorica della Pintura*, Lucca, 1739.

Martínez, Jusepe, *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, Akal, Madrid, 1988,

Mengs, A. Rafael, *Lettera di Don Antoinio Raffaele Mengs Primo Pittor di Camera di S.M.C. a Don António Ponz*, trad. do espanhol, Torino, 1777.

Mengs, A. Rafael, *Oeuvres Completes d'Antoine Raphaël Mengs*, inclui *Memoires sur la Vie et les Ouvrages de M. Mengs* por M. Chevalier d'Azara, dois volumes, trad. Italiano, Paris, 1786.

Milizia, Francesco, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, Estratto in Gran Parte dalla Enciclopédia Metódica, Bassano, 1797.

Pacheco, Francisco, *Arte de la Pintura su Antigüedad y Grandezas*, Sevilha, 1649.

Palomino, Don Antonio, *El Museo Pictórico, y Escala Optica, Theorica de la Pintura, Practica de la Pintura*, dois volumes, Madrid, 1715-1724.

Pernety, Dom Antoine-Joseph, *Dictionnaire Portatif de Peinture, Sculpture et Gravure avec Un Traité Pratique des Différents Manieres de Peindre*, Paris, 1757.

Piles, Roger de, *Cours de Peinture par Principes*, (1708), chez Charles-Antoine Jombert, Paris, 1766.

Reynolds, Sir Joshua, *Discourses on Art*, edited by Robert R. Wark, Yale University Press, London, 1997.

Reynolds, Sir Joshua, *The Discourses on Art*, illustrated by explanatory notes & plates by John Burnet, FRS, London, 1842.

Richardson, Jonathan, père & fils, *Traité de la Peinture, et de la Sculpture*, divisé en trois tomes, chez Herman Uytwerf, Amsterdam, 1728.

Testelin, Henry, *Sentimens des Plus Habiles Peintres sur la Pratique de la Peinture et Sculpture mis en Tables de Preceptes, avec Plusieurs Discours Académiques*, chez la Veuve Mabre-Cramoisy, Paris, 1696.

Watelet, Claude-Henri, *Encyclopédie Méthodique*, dois volumes, Paris, 1791.

Winckelmann, Joachim, *Histoire de l'Art chez les Anciens*, dois volumes, Amsterdam, 1766.

Zuccaro, Federigo, *L'Idea de Pittori, Scultori ed Architetti*, Torino, 1607

2.1.3 - Século XIX

Arsenne, L. C., Denis, Ferdinand, *Nouveau Manuel Complet du Peintre et du Sculpteur*, Manuels-Roret, à la Librairie Encyclopédique de Roret, Paris, 1858.

Blanc, M. C., *Grammaire des Arts du Dessin*, Jules Renouard Libraire-éditeur, Paris, 1867.

Boutereau, C., *Nouveau Manuel Complet du Dessinateur ou Traité Théorique et Pratique de L'Art du Dessin*, Encyclopédie de Roret, Paris, 1847.

Bouthard, M. *Dictionnaire des Arts du Dessin*, Edme et Alexandre Picard libraires, Paris, 1838.

Ruskin, John, *The Elements of Drawing in Three Letters to Beginners*, Londres, 1860.

Ruskin, John, *The Elements of Drawing*, (1854), com ilustrações e notas de Bernard Dunstan, Herbert, Londres, 1991.

Voiart, J.P., *Entretiens sur la Théorie de la peinture*, Alexis Eymery Libraire, Paris, 1820.

2.1.4 - Século XX

Bellanger, Camille, *L'Art do Peintre, Traité Pratique*, cinco volumes, Paris, 1921.

2.2 – Tratados de Arte e Literatura Artística em Portugal

Assis Rodrigues, Francisco de, *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, Lisboa, 1875.

Assis Rodrigues, Francisco de, *Methodo das Proporções, e Anatomia do Corpo Humano*, Lisboa, 1836.

Batista, José Lopez de Almada, *Prendas da Adolescencia ou Adolescencia Prendada*, oficina Francisco da Silva, Lisboa, 1849.

Do Fresnoy, C. A., *A Arte da Pintura*, trad. do francês por Jerónimo de Barros Ferreira, Typographia do Arco Cego, Lisboa, 1801.

Holanda, Francisco de, *Da Pintura Antiga*, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

Holanda, Francisco de, *Do Tirar Polo Natural*, Livros Horizonte, Lisboa, 1984.

Lairesse, Gerardo, *Princípios do Desenho Tirados do Grande Livro dos Pintores ou Da Arte da Pintura*, traduzido do francês para benefício dos Gravadores do Arco Cego por Fr. José Mariano Velloso, Typographia do Arco Cego, Lisboa, 1801.

Machado, Cirilo Wolkmar, *Tratado de Architectura & Pintura*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2002.

Nunes, Philippe, *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, fac-simile da edição de 1615, editorial paisagem, Porto, 1982.

Taborda, José da Cunha, *Regras da Arte da Pintura*, impressão régia, Lisboa, 1815.

Vasconcelos, Ignácio da Piedade (padre), *Artefactos Symmetriacos e Geometricos, Advertidos, e Descobertos pela Industriosa Perfeição das Artes*, Lisboa, 1733.

3 – Outras Fontes e Obras de Consulta

3.1 – Até ao Século XVIII

Alembert, Jean le Rond de, Diderot, Dennis, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par Une Société de Gens de Lettres*, Paris, 1754.

Audran, Gérard, *Les Proportions du Corps Humane, Mesurées sur les plus Belles Figures de l'Antiquité*, Paris, 1855.

Buffon, Georges-Louis Leclerc, *Histoire Naturelle, Générale et Particulière*, 2ªed. L'Imprimerie Royale, Paris, 1750.

Burton, Robert, *The Essential Anatomy of Melancholy*, Dover Publication, New York, 2002.

Camper, Pierre, *Dissertation sur les Variétés Naturelles qui Caractérisent la Physionomie des Hommes des Divers Climats et des Différens Ages*, A La Haye, Paris, 1791.

Cureau de la Chambre, Marin, *Art de Connaître les Hommes*, Paris, 1659.

Dyche, Thomas, *Nouveau Dictionnaire Universel des Arts et des Sciences, François, Latin et Anglois*, trad. do inglês, Avignon, 1753.

Furetiere, Antoine, *Dictionnaire Universal*, três volumes, Paris, 1690.

Genga, Bernardino, *Anatomia per Uso et Intelligenza del Disegno*, Roma, 1691

La Rochefoucauld, Duque, *Réflexions ou Sentences et Maximes Morales* (1665), Classiques Garnier, Paris, [1923?].

Lavater, Jean Gaspard, *Correspondance Inédite avec l'Impératrice Marie de Russie sur l'Avenir de l'Âme*, Lacroix Éditeurs, Paris, 1868.

Lavater, Jean Gaspard, *Essai sur Physiognomonie, Destiné a Faire Connoître l'Homme & à le Faire Aimer*, quatre volumes, La Haye, 1783-1803.

Le Brun, Charles, *L'Expression des Passions*, apres. Julien Philipe, Éditions Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994.

Nouveau Dictionnaire de l'Académie Françoise, dois volumes, Paris, 1718.

Pernety, Dom Joseph Antoine, *La Connaissance de l'Homme Moral par celle de l'Homme Physique*, dois volumes, chez G. J. Decker, Paris, 1776-1777.

Plínio, o Velho, *Textos de Historia del Arte*, edición de Esperanza Torego, Livro 35, 151, La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1987.

Porta, Giovanni Battista Della, *Della Fisonomia dell'Huomo*, (1586), Pietro Paolo Tozzi, Vicenza, 1615.

Porta, Giovanni Battista Della, *Della Fisonomia di Tuttto il Corpo Humano*, 1637.

Ripa, Cesare, *Iconologia*, cinco volumes, Perugia, 1764.

Traité de Mignature pour Apprendre Aisément à Peindre Sans Maître, 3^a ed. Paris, 1684.

Vitruvio, Marco Lucio, *De Architectura*, trad. José Luis Oliver Domingo, *Los Diez Libros de Arquitectura*, Alianza Forma, Madrid, 1995.

3.2 - Século XIX

Chaussier, Morin, *Manuels – Roret, Nouveau Manuel du Physionomiste et du Phrénologiste ou Les Caractères Dévoilés par les Signes Extérieurs*, ouvrage posthume de Lavater et du Professeur Chaussier, Paris, 1838.

Darwin, Charles, *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, Paris, 1874.

Delaistre, Louis, *Cours Méthodique du Dessin et de la Peinture*, dois volumes, Imprimerie de Hennuyer, Paris, 1842.

Delaistre, Louis, *Cours Méthodique du Dessin et de la Peinture*, atlas, Imprimerie de Hennuyer, Paris, 1842.

Delestre, Jean-Baptiste, *De la Physiognomonie*, Paris, 1866.

Desperthes, J. B., *Théorie Du Paysage, Ou Considérations Générales Sur Les Beautés De La Nature Que L'art Peut Imiter, Et Sur Les Moyens Qu'il Doit Employer Pour Réussir Dans Cette Imitation*, Paris, 1843.

Didron, M., *Iconographie Chrétienne, Histoire de Dieu*, imprimerie Royale, Paris, 1843.

Duchenne, G. B., *Mécanisme de la Physionomie Humaine ou Analyse Électro-physiologique de l'Expression des Passions Applicable a la Pratique des Arts Plastiques*, Album, Paris, 1862.

Duchenne, G. B., *Mécanisme de la Physionomie Humaine ou Analyse Électro-physiologique de l'Expression des Passions Applicable a la Pratique des Arts Plastiques*, Atlas, Paris, 1862.

Duchenne, G. B., *Mécanisme de la Physionomie Humaine ou Analyse Électro-physiologique de l'Expression des Passions Applicable a la Pratique des Arts Plastiques*, Partie Esthétique, Paris, 1862.

Duval, Mathias, *Précis d'Anatomie a l'Usage des Artistes*, Alcide Picard & Kann éditeurs, Paris, 1881.

Fau, Julien, *Anatomie Artistique Elémentaire du Corps Humaine*, Paris, 1873.

Fau, Julien, *Anatomie des Formes du Corps Humain, a l'Usage des Peintres et des Sculpteurs*, Paris, 1865.

Richer, Paul, *Introduction a l'Etude de la Figure Humaine*, Paris, [s/data].

Richer, Paul, *Physiologie Artistique de L'Homme en Mouvement*, Paris, 1895.

Rochet, Charles, *Traite d'Anatomi*, Librairie Renouvard, Paris, 1886.

Salvage, Jean-Galbert, *Anatomie du Gladiateur combattant, applicable aux beaux-arts ou Traité des os, des muscles, du mécanisme des mouvemens, des proportions et des caractères du corps humain*, chez l'auteur, cul-de-sac Saint-Dominique d'enfer, n°6 de l'imprimerie de Mame, Paris, 1812.

3.3 - Século XX

Argullol, Rafael, *Autorretrato : «Refléjate a ti Mismo»*, in AAVV, *El Retrato*, Galaxa Gutenberg Circulo de Lectores, Barcelona, 2004.

Arikha, Avignor, *Peinture et Regard, Écrits sur l'Art 1965-1993*, Hermann Éditeurs, Paris, 1994.

Arruda, Luísa d'Orey Capucho, *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783). Uma Época de Desenho*, Dissertação de Doutoramento, Universidade de Lisboa, 1999.

- Azara, Pedro**, *El Ojo y la Sombra, Una Mirada al Retrato en Occidente*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- Bailly, Jean-Christophe**, *L'Apostrophe Muette*, Paris, 2000.
- Baltrusaitis, Jurgis**, *Aberrations, Essai sur la Légend des Formes, Les Perspectives Dépravées – I*, (1957), Flammarion, Paris, 1995.
- Barbillon, Claire**, *Les Canons du Corps Humain au XIX Siècle, L'Art et la Règle*, Odile Jacob, Paris, 2004.
- Baroja, Julio Caro**, *La Cara, Espejo del Alma, Historia de la Fisiognómica*, Barcelona, 1987.
- Belting, Hans**, *Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, (1990), trad. Frank Muller, *Image et Culte, une Histoire de l'Art avant l'Époque de l'Art*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1998.
- Bettencourt, Gastão de**, *A Melancolia da Arte*, Tipografia do Comércio, Lisboa, 1920.
- Binet, Jacques-Louis e Descargues, Pierre**, *Dessins et Traités d'Anatomie*, Dossiers Graphiques du Chêne, Paris, 1980,
- Bordes, Juan, Cabezas, Lino, Molina, Juan José Gómez**, *El Manual de Dibujo, Estrategias de su Enseñanza en el Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 2001.
- Bordes, Juan**, *Historia de las Teorías de la Figura Humana, el Dibujo, la Anatomía, la Proporción, la Fisiognomía*, Cátedra, Madrid, 2003.
- Bouleau, Charles**, *Charpentiers, La Géométrie Secrète des Peintres*, Éditions du Seuil, 1963.
- Bradbury, Malcom**, *The Modern World, Ten Great Writers*, (1932), trad. Paulo Henriques Britto, *O Mundo Moderno, Dez Grandes Escritores*, Companhia das Letras, São Paulo, 1989.
- Cabezas, Lino, Copón, Miguel, Molina, Juan José Gómez**, *Los Nombres del Dibujo*, Cátedra, Madrid, 2005.
- Campbell, Lorne**, *Memling y la Tradición del Retrato Flamenco*, in AAVV, *Los Retratos de Memling*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2005.
- Caroli, Flavio**, *Storia della Fisiognomica, Arte e Psicologia da Leonardo a Freud*, *Leonardo Arte*, Milão, 1998.
- Castele, Eric Van, Déotte, Jean-Louis, Servièrre, Michel**, *Portrait, Autoportrait*, Éditions Osiris, Paris, 1987.
- Chastel, André**, *Le Geste dans l'Art*, Editions Liana Lavi, Paris, 2001.
- Chauí, Marilena**, (coord.) *O Olhar*, Companhia das Letras, São Paulo, 1998.

- Climent, Carlos Plasencia**, *El Rostro Humano, Observación Expresiva de la Representación Facial*, 2ª ed. Servicio de Publicaciones SPUPV da Universidade Politecnica de Valencia, 1988.
- Courtine-Denamy, Sylvie**, *Le Visage en Question, de l'Image à l'Éthique*, Éditions de la Différence, Paris, 2004.
- Courtine, Jean-Jacques e Haroche, Claudine**, *Histoire du Visage Exprimer et Taire ses Émotions (du XVI siècle au début du XIX siècle*, (1988), trad. Ana Moura, *História do Rosto Exprimir e Calar as suas Emoções (do século XVI ao início do século XIX)*, Teorema, Lisboa, 1995.
- Damisch, Hubert**, *Traité du Trait, Tractatus Tractus*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1995.
- Dubus, Pascale**, *Qu'est-ce Qu'un Portrait ?*, Éditions l'Insolite, Paris, 2006.
- Edwards, Betty**, *The New Drawing on the Right Side of the Brain*, (1972), Londres, 2001.
- França, José-Augusto**, *O Retrato na Arte Portuguesa*, Lisboa, 1981.
- Francastel, Galiene, Francastel, Pierre**, *El Retrato*, 3ªed., Madrid, 1995
- Gallego, Julian**, *El Cuadro Dentro Del Cuadro*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1984.
- Georgel, Pierre, Lecoq, Anne-Marie**, *La Peinture dans la Peinture*, Adam Biro, 1987.
- Ghyka, Matila C.**, *Esthétique des Proportions dans la Nature et dans les Arts*, Gallimard, Paris, 1927.
- Gil, José**, «*Sem Título*» *Escritos Sobre Arte e Artistas*, Relógio d'Água, Lisboa, 2005,
- Gombrigh, Sir E. H.**, *Art and Illusion a Study in the Psychology of Pictorial Representation*, (1959), trad. Raul de Sá Barbosa, *Arte e Ilusão, Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*, 3ª ed., Martins Fontes, São Paulo, 1995.
- Gombrigh, Sir E. H.**, *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, trad. Alfonso L. Lago e Remigio G. Díaz, *La Imagen y el Ojo. Nuevos Estudios sobre la Psicología de la Representación Pictórica*, Alianza Forma, Madrid, 1982.
- Gombrigh, Sir E. H.**, *The Story of Art*, (1972), trad. Álvaro Cabral, *A História da Arte*, 15ªed., Editora Guanabara Koogan, Rio de Janeiro, 1993.
- Heymer, Kay, Livingstone, Marco**, *Hockney's Portraits and People*, Thames & Hudson, Londres, 2003.
- Hockney, David**, *Secret Knowledge, Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, Londres, 2001.

- Kemp, Martin, Wallace, Marina**, *Spectacular Bodies – The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, Hayward Gallery, London, 2000.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin, Saal, Fritz**, *Saturn and Melancholy*, (1964), trad. Maria Luisa Balseiro, *Saturno y la Melancholy*, Alianza Forma, Madrid, 1991.
- Lange, Fritz**, *Die Sprache des Menschlichen Antlitzes. Eine Wissenschaftliche Physiognomik und ihre praktische Verwertung im Leben und in der Kunst*, (1937), trad. Fermín Fernández, *El Lenguaje del Rostro, Una Fisiognómica Científica y su Aplicación Práctica a la Vida y al Arte*, com o estudo preliminar *Fisiognómica y Patognómica* de Dr. Ramón Sarró, Barcelona, 1942.
- Levitine, George**, The Influence of Lavater and Girodet's Expression des Sentiments de l'Âme, *The Art Bulletin*, vol. 36, nº 1, College Art Association, New York, Março, 1954.
- Malraux, André**, *Saturn: an Essay on Goya*, trad. do francês por C. W. Chilton, London, 1957.
- Martínez-Artero, Rosa**, *El Retrato, Del Sujeto en el Retrato*, Ediciones de Intervención Cultural, Valência, 2004.
- Molina, Juan José Gómez** (coord.), *Las Lecciones del Dibujo*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Montagu, Jennifer**, *The Expression of the Passions, The Origin and Influence of Charles Le Brun's, Conférence sur l'Expression Générale et Particulière*, Yale University Press, London, 1994.
- Muller, Jeffrey M.**, The Quality of Grace in the Art of Anthony Van Dyck, in AAVV, *Van Dyck Paintings*, National Gallery of Art and Thames and Hudson, Washington, 1991.
- Nordström, Folke**, *Goya, Saturn and Melancholy*, studies in the art of Goya, Estocolmo, 1962.
- Panofsky, Erwin**, *Meaning in the Visual Arts*, (1955), trad. Diogo Falcão, *O Significado das Artes Visuais*, Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- Panofsky, Erwin**, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, (1940), trad. Daniel Arasse, *Le Codex Huygens et la Théorie de l'Art de Léonard de Vinci*, Flammarion, Paris, 1996.
- Pereira, José Fernandes**, *A Cultura Artística em Portugal (Sistema Clássico)*, Lisboa, 1999.
- Pevsner, Nikolaus**, *Academies of Art, Past and Present*, (1940), trad. Margarita Ballarín, *Academies of Art. Past and Present*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1982.

- Pommier, Édouard**, *Théories du Portrait, De la Renaissance aux Lumières*, Gallimard, Paris, 1998.
- Prigent, Hélène**, *Mélancolie, Les Métamorphoses de la Dépression*, Gallimard, Paris, 2005.
- Ramos, José Artur**, *No Traço dos Traços do Nosso Rosto*, *Philosophica*, nº19/20, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Departamento de Filosofia, Lisboa, 2002.
- Ramos, José Artur**, *O Auto-Retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2001.
- Ritto, Isabel Maria Dinis Correia**, *Antropometria, Medidas dos Ângulos e Inclinações do Perfil de uma População Portuguesa e Comparação com alguns Cânones Artísticos*, Dissertação de Doutoramento, Lisboa, 2001.
- Rivers, Christopher**, *Face Value, Physiognomical Thought and the Legible Body in Marivaux, Lavater, Balzac, Gautier, and Zola*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1994.
- Schefer, Jean Louis**, *Figures Peintes, Essais sur la Peinture*, P.O.L., Paris, 1998.
- Schlosser, Julius**, *Die Kunstliteratur*, (1924) trad. Esther Benítez, *La Literatura Artística*, Catedra, Madrid, 1993.
- Schlosser, Julius**, *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs*, (1911), trad. Édouard Pommier, *Histoire du Portrait en Cire*, Macula, Paris, 1997.
- Silva, Vítor Manuel Oliveira da**, *Ética e Política do Desenho, Teoria e Prática do Desenho na Arte do Século XVII*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto 2004.
- Soares, Maria Luísa**, (coord.), *Hipócrates e a Arte da Medicina*, Edições Colibri, Lisboa, 1999.
- Stoichita, Victor I.**, *A Short History of the Shadow*, [1997], trad. Anna María Coderch, *Breve Historia de la Sombra*, 2ª ed., Ediciones Siruela, Madrid, 2000.
- Stoichita, Victor I.**, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, (1995), trad. Anna Maria Coderch, *El Ojo Místico, Pintura y Visión religiosa en el Siglo de Oro Español*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- Vieira, Joaquim**, *O Desenho e o Projecto São o Mesmo? Outros Textos de Desenho*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1995.
- West, Shearer**, *Portraiture*, Oxford University Press, Oxford, 2004

Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe – Das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst*, trad. João Azenha, *Conceitos Fundamentais da História da Arte – O Problema da Evolução dos Estilos na Arte Mais Recente*, Martins Fontes, São Paulo, 1996.

4 – Fontes Filosóficas

Aristote, *La Métaphysique*, trad. J. Tricot, Vrin, Paris, 1966.

Aristote, *Organon, III - Les Premiers Analytiques*, Trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1936.

Aristote (Pseudo), *L'Homme de Génie et la Mélancolie – Problème XXX, 1*, trad, J. Pigeaud, Petite Bibliothèque Rivages, Paris, 1988.

Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'Espace*, P.U.F., 4ª ed., Paris, 1989.

Bachelard, Gaston, *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'Imagination de la Matière*, Librairie José Corti, Paris, 1983.

Bachelard, Gaston, *Le Droit de Rêver*, P.U.F, 6ª ed., Paris, 1988.

Bachelard, Gaston, *La Terre et les Rêveries du Repos*, Librairie José Corti, Paris, 1982.

Bergson, Henri, *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*, (1932), trad. Miguel Serras Pereira, *As Duas Fontes da Moral e da Religião*, Almedina, Coimbra, 2005.

Bergson, Henri, *L'Intuition Philosophique*, trad. Maia do Céu Patrão Neves *A Intuição Filosófica*, Edições Colibri, Lisboa, 1994.

Bergson, Henri, *Oeuvres, Edition du Centenaire*, P.U.F., 5ª ed., Paris, 1991.

Cusa, Nicolau de, *De Visione Dei*, trad. João Maria André, *A Visão de Deus*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1988.

Cusa, Nicolau de, *Oeuvres Choiesies*, Aubier-Montaigne, Paris, 1942.

Descartes, René, *Les Passions de l'Âme*, trad. Newton de Macedo, *As Paixões da Alma*, 17ª. ed., Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1992.

Hegel, G. W. Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik*, trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino, *Estética*, Guimarães Editores, Lisboa, 1993.

Hume, David, *Essays and Treatises on Several Subjects*, dois volumes, ed. Green & Grose, London, 1777.

Levinas, Emmanuel, *Éthique et Infini*, trad. João Gama, *Ética e Infinito*, Lisboa, 1988.

Levinas, Emmanuel, *Totalité et Infini*, trad. José Pinto Ribeiro, *Totalidade e Infinito*, Lisboa, 1988.

Platão, *A República*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, 5ª ed., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1987.

Platon, *Oeuvres Complètes*, vol. V, Classiques Garnier, Paris, 1950.

Plotin, *Deuxième Ennéade*, trad. Émile Bréhier, Éditions Les Belles Lettres, Paris, 1998.

Plotin, *Du Beau – Ennéades I,6 et V,8*, trad. Paul Mathias, Agora, Paris, 1997.

Plotin, *Troisième Ennéade*, trad. Émile Bréhier, Éditions Les Belles Lettres, Paris, 1999.

Simmel, Georg, *La Tragédie de la Culture et Autres Essais*, Éditions Rivages, Paris, 1998.

Simmel, Georg, *Rembrandt – Ein Kunstphilosophischer Versuch*, (1916), trad. Emilio Estiu, *Rembrandt – Ensayo de Filosofía del Arte*, Librería Yerba Cajamurcia, Murcia, 1996.

4.1 - Fontes Filosóficas Auxiliares

André, João Maria, *Sentido, Simbolismo e interpretação no discurso filosófico de Nicolau de Cusa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1997.

Barasch, Moshe, *Theories of Art – From Plato to Winckelmann*, (1985), trad. Fabiola Salcedo Garcés, *Teorías del Arte – De Platón a Winckelmann*, 3ªed, Alianza Forma, Madrid, 1996.

Bayer, Raymond, *Histoire de l'Esthétique*, (1961), trad. José Saramago, *História da Estética*, Editorial Estampa, Lisboa, 1979.

Bruno, Giordano, *Opere Italiane, II Dialogli Morali*, Ed. Giovanni Gentile, Bari, Laterza, 1908.

Chaui, Marilena, (Coord.), *O Olhar*, Companhia das Letras, São Paulo, 1988.

Derrida, Jacques, *Mémoires d'Aveugle L'Autoportrait et Autres Ruines*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990.

Ferreira, Maria Luísa Ribeiro, Pontos de Vista – Exercício Hermenêutico sobre um Excerto da Monadologia, in AAVV, *Dinâmica do Pensar, Homenagem a Oswaldo Market*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Departamento de Filosofia, Lisboa, 1991.

Garriga, Joaquim, *Fuentes Y Documentos para la Historia del Arte, Renacimiento en Europa*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1983.

Hadot, Pierre, *Plotin ou la Simplicité du Regard*, Éditions Gallimard, Paris, 1997.

Kant, Immanuel, *Anthropologie* (1797), trad. Michel Foucault, *Anthropologie du Point de Vue Pragmatique*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1984.

Kant, Immanuel, *Kritik der Reinen Vernunft*, trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, *Crítica da Razão Pura*, 3ªed. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994.

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilkraft*, trad. António Marques e Valério Rohden, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Lisboa, 1992.

Karl Grün, L., *Feuerbach in seinem Briefwechsel und Nachlass sowie in Philosophischen Charakterentwicklung*, Leipzig und Heidelberg, 1874.

Merleau-Ponty, *L'Oeil et L'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964.

Nancy, Jean-Luc, *Le Regard du Portrait*, Éditions Galilée, Paris, 2000.

Nicol, Eduardo, *Metafísica de la Expresión*, Fundo de Cultura Económica, México, 1957.

Pontévia, Jean-Marie, «*Ogni Dipintore Dipinge Sè*» - *Écrits sur L'Art et PenséesDétachées*, William Blake & Co., Paris, 1986.

Serrão, Adriana Veríssimo, Da Teoria da Arte à Metafísica da Arte, in AAVV, *Ao Encontro da Palavra, Homenagem a Manuel Antunes*, Faculdade de Letras, Lisboa, 1986.

Serrão, Adriana Veríssimo, Ideias Estéticas e Doutrinas da Arte nos Séculos XVI e XVII, in Calafate, Pedro, (coord.), *História do Pensamento Filosófico Português: Renascimento e Contra Reforma*, vol. II, Caminho, Lisboa, 2001.

Índice Geral

Resumo	3
Abstract	5
Agradecimentos	7
Sumário	9
Nota Prévia	11
 Introdução	 15
 Primeira Parte: Cabeça e Retrato, o Desenho Orientador	
Capítulo I – As Condições e as Diligências do Retrato	33
as fontes sobre o retrato	35
os domínios do desenho no retrato	37
as dificuldades exteriores	42
as impertinências físicas e o ideal do retrato	44
 Capítulo II – As Formas Exteriores da Cabeça e os seus Pontos Notáveis	57
os pontos notáveis	58
os principais pontos notáveis assinaláveis na vista de frente	59
os principais pontos notáveis assinaláveis na vista de perfil	64
o estudo das formas exteriores	66
a fronte	67
o nariz	68
a orelha	69
a boca	69
o queixo	70
os olhos	70
saliências e concavidades	75
 Capítulo III – A Geometria da Cabeça Humana	81
a cabeça como uma superfície oval	82
figuras planas	84

os planos que dividem a cabeça	86
os ângulos da cabeça	89
Capítulo IV – As Proporções da Cabeça Humana	97
Vitrúvio	101
Cenino Cenini	102
Pomponio Gaurico	103
Leonardo da Vinci	103
Albrecht Dürer	106
Daniel Barbaro	108
Giovani Paolo Lomazzo	109
Juan de Arphe y Villafañe	110
os séculos XVII e XVIII	111
o século XIX	117
as referências às Proporções em Portugal	118
Capítulo V – Da Expressão das Paixões à Expressão do Rosto	131
da anatomia à expressão das emoções	133
Charles Le Brun e as paixões da alma	134
Duchenne de Boulogne e o músculo da expressão	137
os músculos da face	140
Segunda Parte: Rosto e Retrato, os Limites do Indefinível	
Capítulo I – Desenho e Fisionomia, entre os Traços do Retrato e os Traços da Fisionomia	149
fisionomia ou fisiognomonía	150
das origens ao Renascimento	151
os tratados e a fisiognomonía	152
Giovanni Battista Della Porta	154
Jean Gaspard Lavater	155
Capítulo II – Da Harmonia às Concordâncias dos Traços do Rosto	183
As origens do tema	187

Lavater e a consonância	188
Jean-Baptiste Delestre	190
a concordância e a monadologia de Leibniz	193
os desenhos	197
 Capítulo III – Desenho e Retrato, Cópia ou Imitação	 205
do retrato naturalista ao retrato idealizado	206
o artista filósofo ou entre o desenho e a ideia	207
entre o corpo e a alma ou o argumento da idealização	209
o retrato e a presença do invisível	213
entre o retrato vivo e o retrato exemplar	215
 Capítulo IV – Desenho e Idealização, uma Questão de Gosto	 225
a idealização como uma questão de gosto	226
Du Fresnoy e Roger de Piles	229
Joachim Winckelmann	232
Anton Rafael Mengs	234
as teorias mais práticas do século XVIII	238
 Capítulo V – Desenho e Retrato ou a Re-naturalização da Cabeça Humana	 249
da simplicidade ao essencial do desenho	251
da facilidade ao inacabado	253
o traço e a mancha na naturalidade do retrato	258
dos meios do desenho ao espaço do retrato	259
 Terceira Parte: O Retrato do Natural, a Experiência da Presença	
Capítulo I – O Desenho do Olhar	269
a forma do olhar	271
a natureza do olhar	274
o poder do olhar	276
o olhar no retrato	278

Capítulo II – O Rosto Sereno e a Melancolia da Alma	289
das paixões ao rosto sereno	290
os temperamentos	291
a melancolia	294
a melancolia na arte	297
auto-retrato e melancolia	298
 Capítulo III – A Moral e a Ética no Desenho de Retrato	307
o sentido moral para além da aparência e da totalidade	310
a responsabilidade do desenhador	311
a proximidade que o desenho derruba e a quebra da aparência	314
o retrato ultrapassa a máscara	316
a responsabilidade do desenho	320
 Capítulo IV – O Desenho da Presença como Consciência da Duração	327
o desenho e o fluir do tempo	328
os retratos ao longo da vida	335
o retrato como consciência da nossa vida e da morte	338
 Conclusão	347
 Bibliografia	357
Índice Geral	371
Índice de Figuras	375

Índice de Figuras

- Fig. 1 – Michelangelo, *Cabeça Divina ou Cléopatra*, Sanguínea, 23,2x18,2cm, 1533-1534, Casa Buonarroti. (Apud Argan, Giulio C., Contardi, Bruno, *Michelangelo*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze, 1999, p. 53.)
- Fig. 2 – Albrecht Dürer, *Desenho Preparatório para o Painei “O Apóstolo S. Paulo e o Evangelista Marco”*, Ponta de metal sobre papel castanho realçado a branco, 35,4x28,8cm, 1526, Staatliche Museen. (Apud Strieder, Peter, *Albrecht Dürer, Paintings, Prints, Drawings*, Abaris Books, New York, 1989, p. 335.)
- Fig. 3 – Albrecht Dürer, *Os Quatro Apóstolos*, óleo sobre madeira, pormenor do painel da direita, 1526, Alte Pinakothek Munich. (Apud Strieder, Peter, *Albrecht Dürer, Paintings, Prints, Drawings*, Abaris Books, New York, 1989, p. 327.)
- Fig. 4 – Albrecht Dürer, *Auto-retrato Nu*, Pena e pincel com realces a branco sobre papel cinzento, 29,1x15,3cm, 1500-1505, Staatliche Kunstsammlungen Weimar. (Apud Strieder, Peter, *Albrecht Dürer, Paintings, Prints, Drawings*, Abaris Books, New York, 1989, p. 22.)
- Fig. 5 – Francesco Bonsignori, *Retrato de Jovem Rapaz com Barrete*, Giz preto sobre papel castanho, 39,8x31,5, [s/data], Museu Albertina. (Apud AAVV, *Masterworks from the Albertina*, Editora Minerva, Viena, 2001, p. 35.)
- Fig. 6 - Desenho do autor, *Pontos Notáveis na Vista Frontal*, grafite sobre papel, 30x21cm, 2006.
- Fig. 7 - Desenho do autor, *Pontos Notáveis na Vista de Perfil*, grafite sobre papel, 30x21cm, 2006.
- Fig. 8 - Desenho do autor, *Os Seis Tipos de Pálpebras Superiores Segundo Fritz Lange*, grafite sobre papel, 30x21cm, 2006.
- Fig. 9 – Bouteau, *Nouveau Manuel Complet du Dessinateur*, pormenor de uma das figuras do *Atlas*, 1847.
- Fig. 10 – Vieira Portuense, *Desenho*, lápis sobre papel, 18,7x29,8 cm, [1800?], MNAA. (Apud Varela, Paulo Varela, *Vieira Portuense*, Edições Inapa, 2001, p. 116.)
- Fig. 11 – Villard de Honnecourt, *Caderno ou Livre de Pourtraicture*, Século XIII, *Exemplos de ‘Pourtraicture’*, figura 36 segundo numeração de Omont. (Apud AAVV, *Villard de Honnecourt, Cuaderno, Siglo XIII*, Ediciones Akal, Madrid, 1991, figura 36)
- Fig. 12 – Gino Severini, *Del Cubismo al Clasicismo*, 1993, p. 93.
- Fig. 13 – Albrecht Dürer, *Dresdner Skizzenbuch*, *A Construção da Cabeça Segundo o ‘Método das Paralelas’*, pena, 29,5x20,6cm [1507?].
- Fig. 14 – Albrecht Dürer, *Della Simmetria de I Corpi Humani*, 1591, p. 82.
- Fig. 15 – Pierre Camper *Dissertation sur Les Variétés Naturelles qui Caractérisent la Physionomie.*, figura dois, 1791.
- Fig. 16 – Desenho do autor, *Estudo de Perfil*, grafite sobre papel, 29x21cm, 2006.
- Fig. 17 – Desenho do autor, *Estudo de Perfil*, grafite sobre papel, 29x21cm, 2006.
- Fig. 18 – Desenho do autor, *Estudo de Perfil*, grafite sobre papel, 29x21cm, 2006.
- Fig. 19 – Odoardo Fialletti, *Vero Modo et Ordine per Disegnar Tutte le Part et Membra del Corpo Humano*, figura para *Studi di Profili di volti Maschili*, pena, tinta castanha sobre papel branco, 1608. (Apud Sciolla, Gianni Carlo, *Il Disegno, Forme, Tecniche, Significati*, Amilcare Pizzi Editore, Torino, 1991, p. 2)
- Fig. 20 – Desenho do autor, *Estudo de Perfil*, grafite sobre papel, 29x21cm, 2006.
- Fig. 21 – Albrecht Dürer, *Della Simmetria de I Corpi Humani*, 1591, p. 83 a.
- Fig. 22 – Albrecht Dürer, *Della Simmetria de I Corpi Humani*, 1591, p. 83 a.
- Fig. 23 – Charles Blanc, *Grammaire des Arts du Dessin*, 1867, *Esquemas de Humbert de Superville*, p.36.
- Fig. 24 – Daniel Barbaro, *La Pratica Della Perspettiva, Parte Ottava Nellaquale fi tratta delle Mifure del Corpo Humano*, 1569, figura para o capítulo *Misuratione del Corpo Humano*, pormenor, p. 180.
- Fig. 25 – Daniel Barbaro, *La Pratica Della Perspettiva, Parte Ottava Nellaquale fi tratta delle Mifure del Corpo Humano*, 1569, figura para o capítulo *Misuratione del Corpo Humano*, pormenor, p. 180.
- Fig. 26 – Leonardo da Vinci, *As Proporções do Corpo Segundo Vitruvius*. Pena e tinta castanha, 34,3x24,5cm, Gallerie dell’Accademia, Veneza. (Apud Zöllner, Frank, *Leonardo da Vinci, The Complete Paintings and Drawings*, Taschen, Köln, 2003, p. 393.)
- Fig. 27 – Leonardo, *Estudo de Proporções da Cabeça*, pena e tinta, 21x14,5cm, Bibliothèque de l’Institut de France, Paris. (Apud Zöllner, Frank, *Leonardo da Vinci, The Complete Paintings and Drawings*, Taschen, Köln, 2003, p. 387.)
- Fig. 28 - Leonardo, *Estudo de Proporções*, pena e tinta castanha escura sobre ponta de metal em papel azulado, 21,3x15,3cm, Windsor Castle, Royal Library, Londres. (Apud Zöllner, Frank, *Leonardo da Vinci, The Complete Paintings and Drawings*, Taschen, Köln, 2003, p. 386.)

Fig. 29 - Leonardo, *Estudo de Proporções do Rosto*, pena e tinta sobre ponta de metal em papel amarelado, 14x27,7cm, Biblioteca Reale, Turim. (Apud Zöllner, Frank, *Leonardo da Vinci, The Complete Paintings and Drawings*, Taschen, Köln, 2003, p. 386.)

Fig. 30 - Leonardo, *Estudo de Proporções*, pena e tinta e giz vermelho sobre ponta de metal, 28x22,2cm, pormenor, Gallerie dell'Accademia, Veneza. (Apud Zöllner, Frank, *Leonardo da Vinci, The Complete Paintings and Drawings*, Taschen, Köln, 2003, p. 387.)

Fig. 31 - Leonardo, *Estudo de Proporções da Face, Cabeça e Pescoço*, pena e tinta castanha 26,5x21,5cm, pormenor, Windsor Castle, Royal Library, Londres. (Apud Zöllner, Frank, *Leonardo da Vinci, The Complete Paintings and Drawings*, Taschen, Köln, 2003, p. 387.)

Fig. 32 - Leonardo, *Estudo de Proporções da Face, Cabeça e Pescoço e Torso*, pena e tinta castanha 26,5x21,5cm, pormenor, Windsor Castle, Royal Library, Londres. (Apud Zöllner, Frank, *Leonardo da Vinci, The Complete Paintings and Drawings*, Taschen, Köln, 2003, p. 387.)

Fig. 33 - Leonardo, *Estudo de Proporções, pena e duas camadas de tinta castanha*, 15x16,9cm, pormenor, Windsor Castle, Royal Library, Londres. (Apud Zöllner, Frank, *Leonardo da Vinci, The Complete Paintings and Drawings*, Taschen, Köln, 2003, p. 388.)

Fig. 34 - Albrecht Dürer, *Della Simmetria de i Corpi Humani*, 1591, livro III, p. 75.

Fig. 35 - Albrecht Dürer, *Della Simmetria de i Corpi Humani*, 1591, livro II, p. 69 a.

Fig. 36 - Albrecht Dürer, *Della Simmetria de i Corpi Humani*, 1591, livro II, p. 77 a.

Fig. 37 - Albrecht Dürer, *Della Simmetria de i Corpi Humani*, 1591, livro II, p. 81 a.

Fig. 38 - Desenho do autor a partir da figura 22 da obra de Jean Gaspard Lavater, *Essai Sur Physiognomonie*, 1786, Vol. III, p. 236, grafite sobre papel, 25x18cm.

Fig. 39 - Daniel Barbaro. *La Pratica della Perspettiva*, figura da *Misuratione del Corpo Humano*, Veneza, 1569.

Fig. 40 - Daniel Barbaro, *Della Perspettiva*, 1569, p. 182.

Fig. 41 - Daniel Barbaro, *Della Perspettiva*, 1569, p. 184.

Fig. 42 - Daniel Barbaro, *Della Perspettiva*, 1569, p. 185.

Fig. 43 - Daniel Barbaro, *Della Perspettiva*, 1569, p. 186.

Fig. 44 - Juan de Arphe, *Varia Commensuracion para la Escultura Y Arquitectura*, Madrid, 1763, figura da *Medida del Cuerpo*, p. 99.

Fig. 45 - Juan de Arphe, *Varia Commensuracion para la Escultura Y Arquitectura*, Madrid, 1763, figura da *Medida del Cuerpo*, p. 100.

Fig. 46 - Jean Cousin, *L'Art de Dessiner*, 1821, p. 15.

Fig. 47 - Gérard de Lairesse, *Le Grand Livre des Peintres ou L'Art de la Peinture*, 1787, pormenor da figura 6.

Fig. 48 - Andrea Mantegna ?, *Retrato de Homem*, giz preto sobre papel, 36,1x26,2cm, c1487, Albertina, Viena. (Apud AAVV, *Andrea Mantegna*, Olivetti Electa, London, 1992, p. 340.)

Fig. 49 - Charles-Antoine Jombert, *Méthode pour Apprendre le Dessin*, 1784, figura 8.

Fig. 50 - Diderot & d'Alembert, *L'Encyclopédie Recueil de Planches sur les Sciences, les Arts Libéraux et les Arts Mécaniques, Dessin et peinture*, Paris, 1754, pormenor da figura 8.

Fig. 51 - Joaquim Machado de Castro, *Methodo Breve para Saber as Principais Proporções do Corpo Humano*, [s/data], pormenor da figura, p. 6.

Fig. 52 - Francisco de Assis Rodrigues, *Methodo das Proporções, e Anatomia do Corpo Humano*, 1836, pormenor da figura.

Fig. 53 - Jean-Galbert Salvage, *Anatomie du Gladiateur Combattant*, 1812, pormenor da figura 19.

Fig. 54 - Cirilo Wolkmar Machado, *Apontamentos de Desenho e Arquitectura*, p. 159.

Fig. 55 - Louis Delaistre, *Cours Méthodique du Dessin et de la Peinture*, 1842, atlas, pormenor da figura 9.

Fig. 56 - Camille Bellanger, *L'Art du Peintre*, [s/data], vol. I, p. 198.

Fig. 57 - Betty Eduards, *Drawing on the Right Side of the Brain*, 2000, p. 160.

Fig. 58 - Charles Le Brun, *Amor*, lápis negro, 24,6x19,3cm, [s/data], Museu do Louvre. (Apud Montagu, Jennifer, *The Expression of the Passions*, Yale University Press, London, 1994, p. 146.)

Fig. 59 - Charles Le Brun, *Choro*, lápis negro, 20,15x21,2cm, [s/data], Museu do Louvre. (Apud Montagu, Jennifer, *The Expression of the Passions*, Yale University Press, London, 1994, p. 148.)

Fig. 60 - Charles Le Brun, *Admiração*, lápis negro, 25,3x19,6cm, [s/data], Museu do Louvre. (Apud Montagu, Jennifer, *The Expression of the Passions*, Yale University Press, London, 1994, p. 146.)

Fig. 61 - Charles Le Brun, *Movimentos de Olhos*, lápis negro sobre papel, 35,8x24,3cm, c1660-70, Museu do Louvre. (Apud Montagu, Jennifer, *The Expression of the Passions*, Yale University Press, London, 1994, p. 29.)

Fig. 62 – Charles Le Brun, *Olhos com Pupilas Levantadas, um Movimento particular do Homem*, lápis negro sobre papel, 24,3x22,6cm, c1660-70, Museu do Louvre. (Apud Montagu, Jennifer, *The Expression of the Passions*, Yale University Press, London, 1994, p. 29.)

Fig. 63 – Odd Nerdrum, *Mulher Gritando*, carvão sobre papel avermelhado, 50x65cm, 1973. (Apud Vine, Richard, *Odd Nerdrum, Paintings, Sketches and Drawings*, Gyldendal Fakta, Oslo, 2001, p. 53.)

Fig. 64 – Henri Testelin, *Les Sentimens des Plus Habiles Peintres*, 1696, figura da Expressão.

Fig. 65 – G.B. Duchenne, *Mécanisme de la Physionomie Humaine*, 1862.

Fig. 66 – G.B. Duchenne, *Mécanisme de la Physionomie Humaine, Album*, 1862, fig. 6.

Fig. 67 – M. Duval, *Précis d'Anatomie*, 1881, p. 306.

Fig. 68 – M. Duval, *Précis d'Anatomie*, 1881, p. 307.

Fig. 69 – C. P. Climent, *El Rostro Humano*, 1993, p. 279.

Fig. 70 – Desenho do autor, *Retrato de Ruben*, grafite sobre papel, 29,7x21cm, 2007.

Fig. 71 – Ron Kitaj, *Yona em Paris*, carvão sobre papel, 57,2x39cm, 1982, Coleção do artista. (Apud Livingstone, Marco, *Kitaj*, Phaidon Press, London, 1999, fig. 156.)

Fig. 72 – Gio. Bat. Della Porta, *Della Fisonomia dell’Huomo*, 1615, p. 36.

Fig. 73 – Gio. Bat. Della Porta, *Della Fisonomia dell’Huomo*, 1615, p. 47.

Fig. 74 – Gio. Bat. Della Porta, *Della Fisonomia dell’Huomo*, 1615, p. 74.

Fig. 75 – Gio. Bat. Della Porta, *Della Fisonomia dell’Huomo*, 1615, p. 115.

Fig. 76 – Jean Gaspar Lavater, *Essai sur la Physiognomonie*, 1783, vol. II, p. 58.

Fig. 77 – Aplicação das teorias da proporções segundo Lavater no desenho de Leonardo da Vinci *Retrato de Giovane Donna*, ponta de metal em papel rosado, 32x20cm, c1490, Windsor Castle, Royal Library.

Fig. 78 – Jean Gaspar Lavater, *Essai sur la Physiognomonie*, 1783, vol. II, p. 213.

Fig. 79 – Desenho do autor, *Estudo de Perfil*, grafite sobre papel, 29x21cm, 2005.

Fig. 80 – Desenho do autor, *Estudo de Perfil*, grafite sobre papel, 29x21cm, 2005.

Fig. 81 – Desenho do autor, *Estudo de Perfil*, grafite sobre papel, 29x21cm, 2005.

Fig. 82 – Desenho do autor, *Estudo de Perfil*, grafite sobre papel, 29x21cm, 2005.

Fig. 83 – Desenho do autor segundo Lavater, *Essai sur la Physiognomonie*, vol. IV, 1803, Adição C, p. 7.

Fig. 84 – Desenho do autor segundo Lavater, *Essai sur la Physiognomonie*, vol. IV, 1803, Adição E, p. 9.

Fig. 85 – Desenho do autor, aplicação da proporção defendida por Lavater ao perfil de *Giovane Donna* de Leonardo da Vinci.

Fig. 86 – Desenho do autor segundo Lavater, grafite sobre papel.

Fig. 87 – Jean Gaspar Lavater, *Essai sur la Physiognomonie*, 1786, vol. III, Adição F, p. 289.

Fig. 88 – Desenho do autor, registo linear dos olhos da figura 87, grafite sobre papel.

Fig. 89 – Jean Gaspar Lavater, *Essai sur la Physiognomonie*, 1786, vol. III, Adição H, p. 291.

Fig. 90 – Desenho do autor, registo linear dos olhos da figura 89, grafite sobre papel.

Fig. 91 – Desenho do autor, registo linear dos olhos da figura 89, grafite sobre papel.

Fig. 92 – Jean Gaspar Lavater, *Essai sur la Physiognomonie*, 1786, vol. III, Adição F, p. 329.

Fig. 93 – Desenho do autor, registo linear dos lábios da figura 92, grafite sobre papel.

Fig. 94 – Jean Gaspar Lavater, *Essai sur la Physiognomonie*, 1786, vol. III, Adição D, p. 304.

Fig. 95 – Desenho do autor, registo linear dos olhos da figura 94, grafite sobre papel.

Fig. 96 – J.-B. Delestre, *De la Physiognomonie*, Paris, 1865, *figure 172*, p. 132.

Fig. 97 – J.-B. Delestre, *De la Physiognomonie*, Paris, 1865, *figure 170*, p. 131.

Fig. 98 – J.-B. Delestre, *De la Physiognomonie*, Paris, 1865, *figure 173*, p. 133.

Fig. 99 – J.-B. Delestre, *De la Physiognomonie*, Paris, 1865, *figure 171*, p. 132.

Fig. 100 – J.-B. Delestre, *De la Physiognomonie*, Paris, 1865, *figure 176*, p. 136.

Fig. 101 – J.-B. Delestre, *De la Physiognomonie*, Paris, 1865, *figure 177*, p. 136.

Fig. 102 – J.-B. Delestre, *De la Physiognomonie*, Paris, 1865, *figure 178*, p. 137.

Fig. 103 – Hans Holbein o Jovem, *Retrato de Elizabeth, Lady Audley*, crayon negro e de cor, pena e tinta, ponta de metal sobre papel rosa, 29,7x20,7cm, c1538, The Royal Collection, Londres. (Apud Suchtelen, Ariane van, *Les Dessins, Un Rôle Clé dans la Preparation des Portraits Peints, Dossier de L’Art, Hors Série de l’Estampille/Object d’Art*, nº99, Éditions Faton, Dijon, 2003, p. 37.)

Fig. 104 – Hans Holbein o Jovem, *Retrato de Richard Southwell*, pedra negra e giz de cor, pena e pincel com tinta preta, ponta de metal sobre papel rosa, 36,6x27,7cm, c1536, The Royal Collection, Londres. (Apud Suchtelen, Ariane van, *Les Dessins, Un Rôle Clé dans la Preparation des Portraits Peints, Dossier de L’Art, Hors Série de l’Estampille/Object d’Art*, nº99, Éditions Faton, Dijon, 2003, p. 44.)

Fig. 105 – David Hockney, *Auto-retrato*, 2 Março, 2001, carvão sobre papel, 76,2x56,5cm, 2001, coleção privada. (Apud Heymer, Kay e Livingstone, Marco, *Hockney’s Portraits and People*, Thames & Hudson. London, 2003, p. 40.)

- Fig. 106 – David Hockney, *Auto-retrato*, 2 Março, 2001, carvão sobre papel, 76,2x56,5cm, 2001, Collection Centre Georges Pompidou, Paris. (Apud Heymer, Kay e Livingstone, Marco, *Hockney's Portraits and People*, Thames & Hudson, London, 2003, p. 41.)
- Fig. 107 - Ambrosius Holbein, *Retrato de um Jovem*, crayon negro e de cor, pena e tinta, ponta de metal sobre papel rosa, 24x17cm, [s/data], Museu van Beuningen, Roterdão. (Apud AAVV, *Drawing, The Great Collectors*, Amilcare Pizzi Editore, Milão, 1992, p. 229.)
- Fig. 108 – Giovanni Battista Piazzetta, *Auto-retrato*, carvão com realces de giz branco, 35x24,1cm, [s/data], Windsor Castle, Royal Library. (Apud AAVV, *Drawing, The Great Collectors*, Amilcare Pizzi Editore, Milão, 1992, p. 122.)
- Fig. 109 – Benedetto Luti, *Auto-retrato*, pastel, 38,7x24,9cm, c1713, Museu do Louvre. (Apud AAVV, *Drawing, The Great Collectors*, Amilcare Pizzi Editore, Milão, 1992, p. 131.)
- Fig. 110 – Andrea Solario (?), *Retrato de Homem*, lápis negro e sanguínea com toques de alvaiade, 42,1x27,0 cm, [s/data], coleção Woodner. (Apud AAVV, *Dibujos de los Siglos XIV al XX, Coleccion Woodner*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 1986, p. 47.)
- Fig. 111 – Rafael Sanzio, *Cabeça de Rapaz*, giz preto realçado a branco, 38,1x26,1cm, cerca 1504, Museu Ashmolean Oxford. (Apud Cuzin, Jean-Pierre, *Raphael, His Life and Works*, Chartwell Books, New Jersey, 1983, p. 47)
- Fig. 112 – Hans Memling, *Retrato de um Homem com Moeda do Imperador Nero (Bernardo Bembo?)*, pintura sobre madeira, 31x23,2cm, 1473-1474, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Ambreres. (Apud AAVV, *Los Retratos de Memling*, Ludion, 2005, p. 124.)
- Fig. 113 – Hans Memling, *Retrato de Willem Moreel*, pintura sobre madeira, 39,4x29cm, c.1480, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Apud AAVV, *Los Retratos de Memling*, Ludion, 2005, p. 132.)
- Fig. 114 – Joachim von Sandrart, *Zeuxis e as Mulheres de Crotona*, Gravura, 1683. (Apud Pommier, Édouard, *Théories du Portrait, De la Renaissance aux Lumières*, Gallimard, 1998, p. 53.)
- Fig. 115 – Jacopo Pontormo, *Estudo de Cabeça*, sanguínea, 17,7x10,9cm, cerca 1520, Uffizi. (Apud Nigro, Salvatore S., *Pontormo, Disegni*, Edizione Costa & Nolan, Genova, 1991, p. 24.)
- Fig. 116 - Jacopo Pontormo, *Estudo de Cabeça de Criança*, sanguínea, 40,2x26,2cm, pormenor, cerca 1520, Uffizi. (Apud Nigro, Salvatore S., *Pontormo, Disegni*, Edizione Costa & Nolan, Genova, 1991, p. 31.)
- Fig. 117 - Jacopo Pontormo, *Estudo para o Retrato de Ippolito de Medici*, lápis negro e branco sobre papel, 33,2x21,1cm, pormenor, 1518-1520, Uffizi. (Apud Nigro, Salvatore S., *Pontormo, Disegni*, Edizione Costa & Nolan, Genova, 1991, p. 41.)
- Fig. 118 – Lucien Freud, *Kai*, Gravura, 69,5x54,5cm, 1991-92. (Apud AAVV, *Lucien Freud, Naked Portraits*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2001, p. 259.)
- Fig. 119 – Lucien Freud, *Self Portrait: Reflection*, Gravura, 60x43,5cm, 1996. (Apud AAVV, *Lucien Freud, Naked Portraits*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2001, p. 274.)
- Fig. 120 – Lucien Freud, *Cabeça de Ali*, Gravura, 60x43,2cm, 1999. (Apud AAVV, *Lucien Freud, Naked Portraits*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2001, p. 278.)
- Fig. 121 - Albrecht Dürer, *Auto-retrato com Casaco de Peles*, pintura sobre madeira, 67x49cm, 1500, Alte Pinakotek, Munich. (Apud Strieder, Peter, *Albrecht Dürer, Paintings, Prints, Drawings*, Abaris Books, New York, 1989, p. 29.)
- Fig. 122 – Luigi Mirandori, *Retrato do Menino Sigismondo Ponzone*, óleo sobre tela, 100x80cm, 1646. Museu Civico de Cremona. (Apud Pommier, Édouard, *Théories du Portrait, De la Renaissance aux Lumières*, Gallimard, 1998, p. 12.)
- Fig. 123 – Luigi Mirandori, *Retrato do Menino Sigismondo Ponzone*, pormenor. (Apud Pommier, Édouard, *Théories du Portrait, De la Renaissance aux Lumières*, Gallimard, 1998, p. 12.)
- Fig. 124 – Joachim von Sandrart, *Os Macacos Retratistas*, Gravura, 1683. (Apud Pommier, Édouard, *Théories du Portrait, De la Renaissance aux Lumières*, Gallimard, 1998, p. 147.)
- Fig. 125 – Anónimo, *Máscara funerária de Laurent de Médicis*, (1492), gesso, Florença, Società Colombaria. (Apud Schlosser, Julius von, *Histoire du Portrait en Cire*, Macula, Paris, 1997, p. 83.)
- Fig. 126 – Anónimo, *Georg Wilhelm von Kirchner*, (1670-1735), cera, Breitfurt. (Apud Schlosser, Julius von, *Histoire du Portrait en Cire*, Macula, Paris, 1997, p. 120.)
- Fig. 127 - Anton Raphael Mengs, *Retrato de rapariga*, pastel e lápis sobre papel cinzento, 41,5x32cm, [s/data], Museu do Ermitage. (Apud Bajtin, Viacheslav e Nikulin, Nikolái, *Anton Raphael Mengs*, Editorial de Artes Aurora, Leningrado, 1984, p. 15.)
- Fig. 128 – William Hogarth, *The Analyses of Beauty I*, gravura, 35x47,5cm, 1753.
- Fig. 129 – William Hogarth, *The Analyses of Beauty II*, gravura, 35x47,5cm, 1753.
- Fig. 130 – William Hogarth, *The Analyses of Beauty II, figura 97*, gravura, pormenor, 1753.
- Fig. 131 – William Hogarth, *The Analyses of Beauty II, figura 98*, gravura, pormenor, 1753.
- Fig. 132 – William Hogarth, *The Analyses of Beauty II, figura 99*, gravura, pormenor, 1753.

- Fig. 133 – William Hogarth, *The Analyses of Beauty II*, figura 99-105, gravura, 1753.
- Fig. 134 – William Hogarth, *The Analyses of Beauty II*, figura 108, gravura, 1753.
- Fig. 135 – William Hogarth, *The Analyses of Beauty II*, figura 109, gravura, 1753.
- Fig. 136 – Prud'hon, *Retrato da Madame Péan de Saint-Gilles*, crayon preto e branco sobre papel azul, 16x12,8cm, 1822, Museu Bonnat. (Apud Laveissière, Sylvain, *Prud'hon*, Flammarion, Paris, 1997, p. 109.)
- Fig. 137 – Eduard Daege, *A Invenção da Pintura*, 1832, óleo sobre tela, 176x135,5cm, Nationalgalerie Berlim. (Apud Stoichita, Victor I., *Breve Historia de la Sombra*, Ediciones Siruela, Madrid, 2000, p. 141.)
- Fig. 138 – Joachim von Sandrart, *A invenção da Pintura*, gravura, 1683, Nuremberga. (Apud Stoichita, Victor I., *Breve Historia de la Sombra*, Ediciones Siruela, Madrid, 2000, p. 129.)
- Fig. 139 – Desenho do autor, *Estudo de Olhos*, grafite e lápis vermelho sobre papel 5x20cm, 2006, colecção do autor.
- Fig. 140 – Jean-Baptiste Greuze, *Cabeça de Mulher*, giz vermelho, 43x30, [s/data], National Museum, Stockholm.. (Apud Bjurström, Per, *The Art of Drawing in France, 1400-1900*, *Drawings from the National Museum, Stockholm*, The Drawing Center, New York, 1987, p. 153.)
- Fig. 141 – Rembrandt, *Auto-retrato com Olhos Arregalados*, gravura, 5,1x4,6cm, 1630. (Apud AAVV, *Rembrandt par Lui-Même*, Flammarion, Londres, 1999, p. 125.)
- Fig. 142 – Lucien Freud, *A Mãe do Pintor*, gravura, 15,2x12,7cm, 1982. (Apud AAVV, *Lucien Freud, Naked Portraits*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2001, p. 229.)
- Fig. 143 – Rembrandt, *Auto-retrato de Boca Aberta*, pena e tinta castanha, 12,7x9,5cm, c1629, British Museum. (Apud AAVV, *Rembrandt par Lui-Même*, Flammarion, Londres, 1999, p. 111.)
- Fig. 144 – Anthon van Dyck, *Retrato de Sebastian Vrancx*, giz preto, 25,7x18,8cm, [s/data], Malcolm Collection. (Apud AAVV, *Old Master Drawings from the Malcom Collection*, British Museum Press, London, 1996, p. 155.)
- Fig. 145 – Antonio Canova, *Retrato de Isabella Albrizzi*, sanguínea, 24,1x18,2cm, 1816, Uffizi Florença. (Apud Pignatti, Terisio, *O Desenho de Altamira a Picasso*, Arnoldo Mondador Editore, Milão, 1981, p. 290.)
- Fig. 146 – Jacopo Bassano, *Cabeça de Mulher*, pincel e óleo, castanho cinzento vermelho e branco sobre papel acastanhado, 35,3x24,9cm, [s/data], Albertina. (Apud Pignatti, Terisio, *O Desenho de Altamira a Picasso*, Arnoldo Mondador Editore, Milão, 1981, p. 141.)
- Fig. 147 – Paula Rego, *Maria de São José (a Mãe da Artista)*, lápis sobre papel, 29,3x28cm, 1993, colecção da Pintora. (Apud AAVV, *Paula Rego*, Fundação das Descobertas Livros Quetzal, 1997, p. 139.)
- Fig. 148 – David Hockney, *Munir Benjenk*, tinta preta e vermelha sobre papel, 36,2x26cm, 2002, colecção do artista. (Apud Heymer, Kay e Livingstone, Marco, *Hockney's Portraits and People*, Thames & Hudson, London, 2003, p. 211.)
- Fig. 149 – Hendrick Goltzius, *Auto-retrato*, ponta de prata em 'vellum' amarelo, 14,5x10,3cm, [s/data], Malcolm Collection. (Apud AAVV, *Old Master Drawings from the Malcom Collection*, British Museum Press, London, 1996, p. 145.)
- Fig. 150 – Henri Fantin-Latour, *Auto-retrato*, carvão, 18,1x14,4cm, 1871, Museu do Louvre. (Apud Derrida, Jacques, *Mémoires d'Aveugle, L'Autoportrait et Autres Ruines*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990, p. 62.)
- Fig. 151 – Avigdor Arikha, *Yona Fischer*, pincel e 'sumi' tinta sobre papel de algodão, 39,9x30cm, 1972. (Apud Thomson, Duncan, *Arikha*, Phaidon, London, 1994, p. 56.)
- Fig. 152 – Edward Hopper, *Auto-retrato*, lápis conté, 20x35cm, [s/data], National Portrait Gallery, Smithsonian Institution. (Apud, Edwards, Betty, *The New Drawing on the Right Side of the Brain*, Londres, 2001, p. 206.)
- Fig. 153 – Prud'hon, *Retrato de Constance Mayer em Busto*, crayon negro e branco sobre papel azul, 48x36,5cm, c1805, Museu do Louvre. (Apud Laveissière, Sylvain, *Prud'hon*, Flammarion, Paris, 1997, p. 49.)
- Fig. 154 – Henri Fantin-Latour, *Auto-retrato*, carvão, 19,3x11,7cm, 19 Janeiro 1871, Museu do Louvre. (Apud Derrida, Jacques, *Mémoires d'Aveugle, L'Autoportrait et Autres Ruines*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990, p. 62.)
- Fig. 155 – Henri Fantin-Latour, *Auto-retrato*, carvão, esfuminho retocado a pincel, 14,2x10,2cm, 1860, Museu do Louvre. (Apud Derrida, Jacques, *Mémoires d'Aveugle, L'Autoportrait et Autres Ruines*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990, p. 63.)
- Fig. 156 – Jean Gaspard Lavater, *Essais sur la Physiognomonie*, 1786, vol. III, p. 86.
- Fig. 157 – Heinrich Füßeli, *Auto-retrato*, giz, 39x33cm, c 1781. (AAVV, *Fuseli, The Wild Swiss*, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2005, p. 20.)

- Fig. 158 – Hans Baldung, *Cabeça de Saturno ou o Temperamento Melancólico*, giz negro sobre papel, 33,2x25,5cm, 1516, Albertina, Viena. (Apud Bell, Julian, *Five Hundred Self-Portraits*, Phaidon, London, 2000, p. 63.)
- Fig. 159 – Gaspar David Friedrich, *Auto-retrato*, carvão sobre papel, 22,8x18,2cm, 1810, Kupferstichkabinett, Berlim. (Apud Hofmann, Werner, *Caspar David Friedrich*, Pinturas y Dibujos, Museu del Prado, 1992, p. 133.)
- Fig. 160 – Albrecht Dürer, *Melencolia I*, gravura, 24,0x18,6cm, 1514. (Apud Strieder, Peter, *Albrecht Dürer, Paintings, Prints, Drawings*, Abaris Books, New York, 1989, p. 259.)
- Fig. 161 – Albrecht Dürer, *Auto-retrato sob os Traços de Homem Sofredor*, ponta de chumbo com realces a branco sobre papel verde, 40,8x29,0cm, 1522, Kunsthalle Bremen. (Apud Strieder, Peter, *Albrecht Dürer, Paintings, Prints, Drawings*, Abaris Books, New York, 1989, p. 23.)
- Fig. 162 – Sir Joshua Reynolds, *Auto-Retrato*, óleo sobre tela, 63x74cm, 1748-9, National Portrait Gallery, Londres. (Apud Smith, Charles Saumarez, *The National Portrait Gallery*, NPG, London, 1997, p. 94.)
- Fig. 163 – Avigdor Arikha, *Auto-retrato com Gabardina*, pastel sobre papel esmeril, 70,5x55,5cm, 11 de Novembro de 1988, Gilbert de Botton, Saint-Moritz. (Apud Thomson, Duncan, *Arikha*, Phaidon, London, 1994, p. 170.)
- Fig. 164 – Jacques-Louis David, *Auto-Retrato*, óleo sobre tela, 81x64cm, 1794, Museu do Louvre, Paris. (Apud AAVV, *Jacques-Louis David*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1989, p. 305.)
- Fig. 165 – A.-L. Girodet-Trioson, *Auto-retrato*, óleo sobre tela, 78x65cm, Museu Magnin, Dijon. (Apud Dagonne, Richard, Lemeux-Fraitot, Sidone, *Les Portraits de Girodet, Chefs-d'œuvre d'un Peintre d'Histoire, Dossier de L'Art*, nº122, Éditions Faton, 2005, Dijon, p. 49.)
- Fig. 166 – A.-L. Girodet-Trioson, *Auto-retrato em Busto de Perfil Esquerdo*, carvão e esfuminho sobre papel, 25x20cm, Museu do Louvre. (Apud Fumaroli, Marc, *Girodet, Poète de la Peinture, Dossier de L'Art*, nº122, Éditions Faton, 2005, p. 60.)
- Fig. 167 – Wilhelm von Kaulbach, *Auto-retrato Expressivo*, óleo sobre tela, 51x45cm, 1828, Museum Bad Arolsen. (Apud Kemp, Martin, Wallace, Marina, *Spectacular Bodies, The Art and Science of the Human Body from Leonard to Now*, Hayward Gallery, London, 2000, p. 104.)
- Fig. 168 – Heinrich Rudolph, *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen des Menschen Dargestellt un Erklärt auf grund der Urformen und der Gesetze des Ausdrucks un der Erregubgen von* – Atlas. Dresden, 1903. (Apud Bordes, Juan, *Historia de las Teorías de la Figura Humana, el Dibujo, la Anatomia, la Proporción, la Fisiognomía*, Cátedra, Madrid, 2003, p. 348.)
- Fig. 169 – Odd Nerdrum, *Auto-Retrato com o Nariz a Sangrar*, óleo sobre tela, 57,5x45cm, 1999. (Apud Vine, Richard, *Odd Nerdrum, Paintings, Sketches and Drawings*, Gyldendal Fakta, Oslo, 2001, p. 299.)
- Fig. 170 – David Hockney, *Auto-Retrato*, carvão sobre papel, 76,2x56,5cm, 2001, colecção do artista. (Apud Heymer, Kay e Livingstone, Marco, *Hockney's Portraits and People*, Thames & Hudson. London, 2003, p. 38.)
- Fig. 171 – Lucien Freud, *A Mãe do Pintor Morta*, carvão, 33,4x24,4cm, 1989, The Cleveland Museum of Art. (Apud AAVV, *Lucien Freud, Naked Portraits*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2001, p. 157.)
- Fig. 172 – Desenho do autor, *Auto-retrato com Tricórnio*, grafite e lápis de cor sobre papel, 65x55cm, pormenor, 1988, colecção particular.
- Fig. 173 – Desenho do autor, *Auto-retrato com Cabeça Inclinada*, grafite sobre papel, 30x21cm, 24 de Maio de 1997, colecção particular.
- Fig. 174 – Desenho do autor, *Auto-retrato com Fita*, grafite e lápis vermelho sobre papel, 30x21cm, 4 de Agosto de 2002, colecção particular.
- Fig. 175 – David Hockney, *Henry*, lápis sobre papel, 43x35,5cm, 1968, colecção do artista. (Apud Heymer, Kay e Livingstone, Marco, *Hockney's Portraits and People*, Thames & Hudson. London, 2003, p. 99.)
- Fig. 176 – David Hockney, *Henry, Seventh Avenue*, lápis de cor, 43x35,5cm, 1972, colecção do artista. (Apud Heymer, Kay e Livingstone, Marco, *Hockney's Portraits and People*, Thames & Hudson. London, 2003, p. 102.)
- Fig. 177 – David Hockney, *Henry in Candlelight*, crayon sobre papel, 43x35,5cm, 1975, colecção particular, França. (Apud Heymer, Kay e Livingstone, Marco, *Hockney's Portraits and People*, Thames & Hudson. London, 2003, p. 105.)
- Fig. 178 – David Hockney, *Henry Geldzahler*, lápis sobre papel, 32,6x52cm, 1994, Long Island Sketchbook. (Apud Luckhardt, Ulrich, Melia, Paul, *David Hockney A Drawing Retrospective*, Chronicle Books, San Francisco, 1996, p. 254.)
- Fig. 179 – Desenho do autor, *A Rita a Adormecer na Praia*, grafite sobre papel, 29,7x21cm, 10 de Setembro de 2000, colecção particular.