

# EXPRESSÕES / ATITUDE

EXPRESSIONS/ATTITUDES

João Castro Silva

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

## RESUMO

Através de uma pontual revisão bibliográfica, este texto apresenta uma rede de pensamentos, entendidos sobre o conceito de fisiognomonia [de *physis* (natureza) e *gnomon* (interpretação), significa reconhecimento, interpretação da natureza]. No interior desse interesse, algumas perguntas são trabalhadas diretamente: Como fixar formas inteligíveis quando o próprio corpo, e o rosto em particular, é o mais delusório de todos os objectos? Como explicar a inefabilidade de uma emoção, ou a subtil nuance de uma forma, numa expressão que no mesmo momento em que se torna perceptível, aos nossos olhos, já se desvaneceu?

Palavras-chave: fisiognomonia. rosto. expressão. filosofia.

## ABSTRACT

*Through a specific literature review, this paper presents a network of thoughts, extended on the concept of physiognomy [of *physis* (nature) and *gnomon* (interpretation) means recognition, interpretation of nature]. Inside this concern, some questions are worked directly: How to fix intelligible forms when the body, and the particular face, is the most delusional of all objects? How to explain the ineffability of an emotion, or a subtle nuance in a form, an expression that in the same time it becomes tangible, before our eyes, it has faded?*

*Keywords: physiognomy. face. expression. philosophy.*

As expressões faciais e os gestos desempenham um importante papel na escultura de representação do corpo humano. Quando os seres humanos se relacionam uns com os outros avaliam constantemente o comportamento externo do parceiro e procuram controlar o seu próprio comportamento. A expressão pode ser observada como um dos conteúdos primordiais da visão na vida diária. A expressão encontra-se onde há um ânimo a ser revelado, todos os movimentos, gestos e traços que os rostos adquiram, expressam o que vai no íntimo de um ser humano<sup>1</sup>. A observação de determinada expressão física numa pessoa provoca-nos satisfação ou tristeza, revolta ou temor.

As qualidades expressivas são o discurso do escultor que através delas coage uma reacção, provoca uma resposta. A expressão é o meio de comunicação do escultor e cada gesto imposto à matéria deve contê-la como critério orientador<sup>2</sup>. A expressividade aparece apenas na directa relação de um espírito que se quer expressar, corpo e alma como uma forma que revela o seu conteúdo mais interiorizado. No entanto, e segundo Lessing, a representação de emoções só poderá ir até ao limite da arte, isto é, da beleza<sup>3</sup>.

1 “Les mouvements naturels son les mouvements extérieurs du corps qui se produisent quand on courbe ou tourne le dos, les bras et les jambes selon leur nature. Tous ces mouvements sont causés par «l'esprit, âme et centre du tout.» (PANOFSKY, Erwin, *Le Codex Huygens et la Théorie de l'Art de Leonardo da Vinci*, 1996, p. 20).

2 “O universo das paixões e dos afectos determina a representação da forma e da expressão humana, no carácter «psicológico» das virtudes, ou nas formas de representação «mundana» da dissimulação e da prudência, que formam o mundo dos sinais e a mediação do pensamento na relação com o real.” (SILVA, 2004, p. 106).

3 “The ancient artists either refrained from depicting such emotions or reduced them to a degree where it is possible to show them with a certain measure of beauty.” (LESSING; 1984, p. 15).

Ao contrário do teatro em que actor tem de se aproximar o mais possível da realidade, expressar de forma real o sofrimento e eventualmente exagerá-lo para ser mais facilmente percebido, o escultor vai apenas até ao limite da beleza, o sofrimento é apenas sugerido. A escultura é para ser observada e a partir daí fruída, olhar para coisas desagradáveis e disformes como um corpo desproporcionado ou uma cara que reflecte um sofrimento doloroso poderá comportar mais um doloroso sacrifício do que ser um apetecível prazer<sup>4</sup>.

Já em Sócrates podemos vislumbrar uma valorização na representação dos estados de alma em que o carácter físico é entendido como reflexo directo das emoções, sendo através da representação do corpo exterior que se podem observar as atitudes e emoções interiores<sup>5</sup>. Muito embora não encontremos na sua filosofia

4 “Simply imagine Laocoon’s mouth wide open, and then judge! Imagine him screaming, and look! From a form which inspired pity because it possessed beauty and pain at the same time, it has now become an ugly, repulsive figure from which we gladly turn away.” (LESSING, 1984, p. 17). “[...] les corps créés par l’art, n’ont qu’un seul côté par où ils puissent nous plaire, c’est celui de leur forme ou de leur apparence. [...] à quoi sert la statue que ses disproportions ont rendue défectueuse? Y a-t-il quelque chose de plus inutile que l’ouvrage de l’art, s’il manque à l’obligation de plaire?” (QUINCY, 2005, p. 205 e 206).

5 “«Bien, pues es lo cierto que también la arrogancia y la dignidad, así como la humillación y la vileza, la templanza y la inteligencia, igual que la desmesura y la zafiedad, así por el rostro como por las actitudes de los hombres, ya parados ya en movimiento, se transparenten.» «Verdad es como dices», respondió. «Así que también entonces son esos rasgos imitables.» «Sin duda alguna», dijo. [...] «Conque entonces habrá también que reproducir en los que están luchando la mirada amenazadora, y habrá que imitar en los que han alcanzado la victoria la faz de la alegría.» «Sí, sin lugar a dudas», contestó. «Por tanto – dijo – debe el escultor representar la actividades del alma por medio de la figura.» (XENOFONTE, 1967, p. 128).

uma doutrina directamente ligada à mimese, a imitação dos elementos físicos que denunciam os estados de alma revestiam-se de primordial importância: olhos, sobrancelhas, boca e rosto em geral, deveriam ser alvo de um maior cuidado na representação por forma a adequá-los o mais perfeitamente possível com a expressão pretendida.

Tal como para Sócrates, também para Filóstrato<sup>6</sup> o mais importante era mostrar o carácter, as emoções e os estados da alma. Mas, se num passado relativamente próximo o essencial seria a simetria e a execução da beleza harmoniosa, para Filóstrato, a satisfatória representação das emoções do espírito não passava necessariamente pela representação da figura com as correctas proporções. Prenúncio daquilo que poderemos encontrar na Idade Média e com um tipo de pensamento comum nesta época, Filóstrato valoriza a representação interior face a uma imitação perfeita da materialidade física do objecto<sup>7</sup>.

Para além das posições físicas escolhidas, como forma de transmitir a personalidade do

modelo a representar, o escultor encontra na representação de expressões faciais uma forma de enfatizar caracteres. Ainda que de modo eventualmente convencional e através de um repertório mais ou menos estanque, a expressão interior, mais que a expressão física, permite atribuir às figuras afectividades e ideais que de outra forma seriam praticamente impossíveis de identificar. Uma observação concentrada do rosto humano leva-nos a entender a relação entre uma expressão fisiológica e a sua correspondência mental. A consciência de ténues modulações da superfície do rosto em função de emoções interiorizadas é importante para uma clara representação humana. Movimentos das sobrancelhas, uma ruga mais vincada nos olhos, a boca mais ou menos entreaberta, são recursos utilizados pelos escultores, e não só<sup>8</sup>, para uma eficaz interpretação da obra apresentada.

A expressão de um rosto tem normalmente a sua correspondente expressão física. As modulações de um existem em função do outro. A especificidade do rosto humano, da sua estrutura, da plasticidade dos seus músculos, e da intrínseca relação entre eles e a psique humana requerem estudos aprofundados<sup>9</sup>. O rosto e os gestos de um ser humano revelam o que vai no seu íntimo assim como, acredita-se, o comportamento físico dos animais reflecte uma iden-

---

6 Flavio Filostrato (aproximadamente 160/170-249 d.C.). Filósofo pertencente ao neopitagorismo, ensinou retórica em Atenas, onde escreveu "*Vidas dos sofistas*"; e em Roma, para onde se transferiu gozando dos favores do imperador Settimio Severo que lhe terá comissionado a "*Vida de Apolonio de Tiana*".

7 "La pintura es un arte excelente y se ocupa de temas no insignificantes. Quien domine este arte deberá tener capacidad para observar a fondo la naturaleza humana y para apreciar los rasgos de cada carácter, incluso cuando están callados: cuántas cosas pueden indicar las mejillas, la expresión de los ojos, lo que hay en cada tipo de ceja, en definitiva, todos los aspectos relacionados con el pensamiento. Si domina todas estas cuestiones podrá captarlo todo y a la mano será capaz de interpretar magistralmente la historia de cada persona, la de un loco talvez, o de alguien enfadado, reflexivo, alegre, decidido, enamorado; en una palabra, pintará los rasgos adecuados a cada caso." (FILÓSTRATO, *Heroico, Gimnástico, Descripciones de cuadros*, p. 333/334, 1996).

---

8 Veja-se a utilização estereotipada por parte da publicidade, por exemplo, deste tipo de soluções.

9 "Es difícilísimo variar los movimientos del cuerpo de acuerdo con los casi infinitos movimientos del ánimo. Además, quién creará, sino el que sea experto, que es sumamente difícil cuando quieres esculpir unos rostos riendo, evitar que se vean más llorosos que alegres? [...]. Por esto es preciso escrutar todo esto de modo muy diligente en la misma naturaleza, imitarlo con prontitud y pintarlo siempre que podamos y, más que dejar estas afecciones a la comprensión de la mente, verlas ante todo con los ojos." (ALBERTI, 1999, p. 104).

tidade própria que os faz diferir entre “irmãos” da mesma espécie. Em analogia com o comportamento humano, poderão encontrar-se expressões até mesmo em objectos inanimados e tirar partido dessa carga emocional no sentido de enfatizar determinado carácter. No entanto, nem sempre a representação física de uma expressão nos remete para a causa psíquica que está para lá da aparência facilmente visualizável. Instrumento fundamental para a escultura, ontem como hoje, a expressão da alma permanece como um dos paradigmas a alcançar<sup>10</sup> e a sua feliz aplicação à matéria mantém-se como um dos propósitos da escultura.

### Fisiognomonia

“El rostro es el texto más breve e intenso para atrapar el tiempo. Es el más pequeño y sensible sudario de ideas, pues con las frágiles comisuras de sus elementos cuenta la historia de los sentimientos. Y solo con el temblor de sus fibras musculares despliega el inmenso teatro de la expresión.” (BORDES, 2003, p. 288).

Fisiognomonia – de *physis* (natureza) e *gnomon* (interpretação)- significa reconhecimento, interpretação da natureza. A fisiognomonia é baseada na assunção de solidariedade entre o corpo e a alma, entre interior e dimensão ex-

terior. É o elo da necessidade relacional entre o corpo e a alma. De acordo com Aristóteles, a alma é figura e forma, o corpo é matéria. O homem exterior não é mais do que o relevo do homem interior. A fisiognomonia foi-se sistematizando e demonstrando a pouco e pouco a importância das relações profundas entre o exterior e o interior humanos, entre o que é manifesto e o que é latente. A fisiognomonia revela a dicotomia unívoca da natureza humana, o que se percebe como superficial e como profundo, o que é visível e o que é invisível. A fisiognomonia relaciona os sinais do universo da alma – caracteres, paixões, sentimentos, emoções e natureza psicológica – com as formas do território do corpo – signos, traços, marcas, indícios, características físicas, etc.

Os ritmos e as variadas dinâmicas do rosto contribuem para a sua instabilidade formal, num eterno movimento. Os elementos individuais do rosto, como o nariz, as sobrancelhas e a boca, concorrem todos para a indefinição temporal das suas acções, e contribuem para uma flutuante e desestruturada lógica, baseada nas relações entre movimento, estática e variações de velocidade. Os movimentos de expressão alteram formalmente os elementos que constituem e integram o nosso rosto, mas há ainda o tempo e a inexorabilidade da sua passagem revelado através das mudanças fisiomorfológicas provocadas pelo envelhecimento. E no entanto, estes registos temporais, estas alterações formais provocadas pelo par dinâmico movimento/tempo, não impedem obrigatoriamente o reconhecimento de uma identidade, uma fisiognomonia. Há uma espécie de perseverança perceptual que possibilita o reconhecimento dos traços de uma mesma pessoa independentemente das modificações formais que o seu rosto possa adquirir. A percepção fisiognomónica é uma forma de conhecimento

10 “A expressão da peça é, segundo o juízo de Machado de Castro, uma das qualidades mais difíceis de obter. Pode definir-se como a conformidade entre os caracteres e as personagens e os sentimentos que estas procuram representar. A expressão manifesta-se através da energia, da fisionomia, dos gostos, das paixões e dos movimentos internos. É sobretudo pela expressão que se revela a capacidade do artista que para tanto deve ser dotado de génio, fogo e entusiasmo. Quem não possuir estas qualidades deve desertar da escultura porque nunca expressará mais do que simulacros de palha.” (FERNANDES PEREIRA, 1999, p. 174).

diário, um saber que pertence a todos nós. É baseado em sutilezas que são difíceis de formalizar, por vezes mesmo intraduzíveis em palavras, mas entendidas pela mesma linguagem que as forma e comuns a todos nós. O rosto daqueles que nos são próximos, permitem-nos mais facilmente perceber uma infinitésima quantidade de traços que nos possibilitam a leitura de uma límpida realidade, escondida ao olhos da maioria. É parte de um conhecimento particular, sem origem, memória ou história e que não se adquire a partir da leitura de tratados de fisiognomonia mas da observação da realidade e da vivência em comum.

Mas, então, como capturar a alma em formas palpáveis? Como fixar essas mesmas formas inteligíveis quando o próprio corpo, e o rosto em particular, é o mais delusório de todos os objectos? Como explicar a inefabilidade de uma emoção, ou a subtil nuance de uma forma, numa expressão que no mesmo momento em que se torna perceptível, aos nossos olhos, já se desvaneceu? Muito embora encontremos conjecturas não formalizadas baseadas na nossa experiência do dia a dia, há ainda a tendência de congelar as inefáveis qualidades de um rosto num sistema de estritas equivalências codificadas. A forma humana torna-se então um imagem e um símbolo. Um código que enumera cada elemento como um lema, que o define como significativo e lhe atribui um significado preciso.

A forma de conhecimento envolvido no entendimento da fisiognomonia é o resultado de necessidades concretas, fez parte da nossa sobrevivência antes mesmo de nos assumirmos como humanos. Quando observamos um rosto, produzimos imediatamente uma moldura simbólica que nos confronta com uma antiga e complexa experiência cultural. Provavelmente não seríamos capazes de perceber, ou reconhecer, esses sinais se não os aceitássemos como

semelhantes em nós, ou não fossemos capazes de separar aquilo que é accidental daquilo que é essencial. A percepção parece sempre requerer elementos universais de identificação. A ciência da fisiognomonia fala do reconhecimento de formas a partir do isolamento de elementos peculiares ao ser humano, instrumentos de abstractização destinados a congelar as inefáveis qualidades de um rosto num sistema de estritas equivalências codificadas. Este processo de abstractão/codificação mantém-se inalterável, muito embora ocorram todo o tipo de mudanças formais/expressivas ligadas à emoção. Isolar um rosto é isolar uma forma permanente que na realidade não existe, em que os ‘traços inalteráveis’ serão percebidos num processo que tenta congelar o constante estado de fluxo, de um rosto, num estado de imutabilidade. Um processo simbolizante deste tipo introduz-nos num tempo diferente, não mais no não-tempo presente de um rosto, perdido na sua ininterrupta flutuação de luzes e sombras, mas antes no tempo de uma medida que solidifica as coisas, que desenvolve uma imagem formal e a guarda numa fixidez absoluta, num tempo que interpreta proporções, define contornos e tenta estabelecer traços essenciais, universais.

A fisiognomonia está baseada num princípio abstracto que nos permite a selecção de informação adequada à identificação de características dominantes. O plano simbólico de um rosto não é visto como um esquema perceptual em si, é antes uma moldura composta de traços cognitivos. Mesmo na experiência diária da percepção fazemos uso de princípios organizacionais que são capazes de seleccionar informação relevante de uma massa nebulosa de sentimentos e estímulos. As mensagens visuais não comunicam a aparência das coisas, aquilo que podemos ver, mas aquilo que sabemos acerca da sua imanente natureza. Estamos sempre a li-

dar com sistemas de valores ligados a locais específicos, tempos e situações individualmente vivenciados, a avaliação que fazemos das coisas revela-nos a nossa natureza.

A fisiognomonia é possível graças ao surgimento de uma consciência do corpo como lugar e receptáculo da interioridade espiritual. Desde os tempos mais remotos que se pretende conhecer e traduzir pelas particularidades exteriores da forma humana, a natureza secreta dos sentimentos, a relação entre o corpo e o espírito ou entre o homem e o universo. Espécie de psicologia arcaica, a fisiognomonia estuda o homem e os seus sinais permanentes. Os povos primitivos terão sido os primeiros fisiognomistas, pois com as pinturas e tatuagens modificavam o próprio rosto para infundir medo aos seus inimigos. No Egito, os sacerdotes exercitavam-se na arte de modificar o crânio para obterem efeitos fisiognomónicos.

A fisiognomonia - a arte de conhecer e revelar o carácter das pessoas a partir de suas feições e pelas formas do corpo interpretadas como uma expressão da alma - à margem da sua relação com a arte tem uma larga história, é tão antiga como a Antiguidade Clássica<sup>11</sup>. Os princípios fundamentais da fisiognomonia antiga advêm de uma concepção naturalista do ser humano, e interroga os limites da figura humana por meio de jogos de hibridação e metamorfose, fazendo comparações entre a morfologia dos homens e a dos animais. Baseiam-se na crença de que as semelhanças físicas de um indivíduo com uma

---

11 Na Grécia, a fisiognomonia era uma ciência natural. Hipócrates, Pitágoras e Aristóteles foram pensadores que sobre este assunto se debruçaram, começando com a *Physiognomica* e a *Historia Animalium* de Aristóteles passando por comentários antigos de Ptolomeu e Adamantius. Até chegar à *Secreta secretorum*, tratado em latim tardo-medieval, esta ciência ligeiramente oculta disfrutou de uma tradição ininterrompida.

espécie animal passam também por afinidades biológicas ou psíquicas e tem a sua primeira expressão no texto *De animalibus* (486 a. C.) de Aristóteles. Partindo do princípio que os animais, privados de razão, têm na sua aparência externa o reflexo exacto do seu temperamento, ao criar analogias entre estes e a morfologia do rosto humano revela-se o carácter individual de determinada pessoa. Estas ideias terão um amplo desenvolvimento na obra de Giovanni Battista della Porta<sup>12</sup> que introduz a fisiognomonia no ensino teórico de arte como um complemento ou substituto do estudo da expressão<sup>13</sup>.

É na sua primeira *De humana physiognomia* que Porta relaciona animais, e seus caracteres com homens. Ao longo de seis livros e diversos capítulos della Porta demonstra através de distintas ilustrações, que a semelhança fisiognomónica entre um homem e um animal terá também a sua correspondência ao nível do carácter. Mas o contributo de della Porta para a fisiognomonia é maior, a sua investigação é motivada pela procura de um método que constitua os movimentos do rosto em signos. Procura no olho o olhar e no olhar a expressão, os rostos a partir dele adquirem lentamente uma dimensão psicológica que lhes era anteriormente estranha, a figura humana ganha uma nova profundidade e uma nova expressividade. A fisiognomonia é convertida em regra já que somente seguindo uma regra particular, ou norma, como ordem da natureza, se podem conhecer paixões particulares da alma a partir de formas particulares do corpo.

---

12 Nascido em Nápoles, viveu entre o século XVI e o XVII, e escreveu três obras sobre fisiognomonia: *De humana physiognomia*, de 1584, ilustrada com gravuras comparativas entre a fisionomia dos homens e de certos animais; *Phytognomonica*, de 1588 e *Coelesti physiognomica*, de 1603.

13 Ver GAURICO, Pomponius, *De Sculptura* (1504), 1969, p. 127.

Sob um ponto de vista mais científico, a fisiognomonia parte da relação entre o equilíbrio humoral e o temperamento, aceitando os sinais físicos de uma compleição humoral como indícios de um temperamento correspondente. Na base deste pensamento encontra-se uma relação intrínseca entre a alma e o corpo que a contém. A classificação humoral considera o rosto como metáfora do corpo segundo a tradição da antiguidade grega. A divisão dos quatro humores, ou temperamentos, de Galeno – sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico – e a crença que a prevalência de um deles determina a forma corpórea e psíquica sustenta esta corrente fisiognomónica. Todos somos compostos pelos quatro elementos – terra, água, ar e fogo – e cada um deles representa um carácter, o predomínio de um reflectir-se-á no nosso temperamento e subsequentemente na nossa morfologia facial, ou vice-versa. As substâncias naturais são compostas de matéria e forma, a matéria, por sua vez, consiste nos sentidos básicos da natureza, nos seus elementos e simples corpos: fogo, ar, água e terra. Assim como a forma e a matéria estão unidas, também o estão o espírito e a matéria. Corpo e alma são um e a mesma força, operando segundo uma contínua cadeia de relações. Neste sentido, a ordem natural e a ordem humana não se encontram em oposição, pelo contrário, estão interligadas, cingidas entre si.

A teoria dos humores e elementos aparece muito nas teorias renascentistas e faz corresponder os quatro temperamentos não só aos quatro elementos mas também a quatro animais: o homem que é colérico possui a natureza do fogo e a do leão, o fleumático contém a natureza da água e a do cordeiro, o sanguíneo tem a natureza do ar e do macaco, o melancólico tem a natureza da terra e a do porco.

A tradição da fisiognomonia possui uma in-

contestável unidade e apoia-se em ideias aparentemente naturais como o valor indicativo da semelhança com os animais ou a influência dos climas, ‘provado’ pelos caracteres físicos e psíquicos de uma etnia de uma determinada área geográfica do globo. A fisiognomonia remete ainda para a influência dos afectos, que marcam duramente os traços de uma pessoa, os humores, que determinam a nossa compleição física, e a existência de caracteres especificamente masculinos e femininos, que se misturam em doses variáveis e exprimem-se tanto na alma como no corpo. Por outro lado, e com um carácter mais especulativo, está ligada à astrologia, à mágica e às ciências divinatórias, relacionando animais, seres humanos e figuras fantásticas.

Como área do saber artístico, incluída em tratados, era acima de tudo, uma síntese de outras obras<sup>14</sup>. No Renascimento prestou-se-lhe muita atenção atribuindo-se a Ficino um tratado (hoje perdido) sobre o tema<sup>15</sup>. Os humanistas recomendarão a retoma das fontes latinas e gregas e até ao final do século XV assiste-se a uma certa concorrência entre os universitários que continuam a aperfeiçoar a disciplina constituída no século XII, e os filósofos a quem interessa mais a tradução e o restabelecimento dos textos antigos. Nos inícios do século XVI Pomponio Gaurico publica o seu tratado com um grande pendor

---

14 É o caso do *Speculum physiognomie*, de 1442, escrito por Michele Savonarola em que este tenta reaproximar a fisiognomonia à medicina.

15 «Nous ne savons pas si la *Physiognomia* de Marsile Ficin, mentionnée dans son catalogue de 1474, était plus une oeuvre de philologue ou de médecin. Mais il est certain que les traités physiognomoniques de l'antiquité connaissaient depuis quelque temps une diffusion qui était évidemment due aux humanistes et ne pouvait que nuire aux commentateurs plus éclectiques. La traduction latine du Pseudo-Aristote avait eu trois éditions, et le texte grec originale avait été édité par Alde Menuce en 1497.»(GAURICO, 1969, p. 118).

dado à fisiognomia integrando pela primeira vez este tema na teoria da arte. Dürer, no Livro III do seu Tratado de Proporções, introduz um método geométrico de construção de rostos onde obtém uma diversidade de fisiognomias. Mas exclusivamente como reportório artístico será inaugurado e trabalhado à exaustão, no século XVIII com o estudo da expressão das paixões a partir teoria das emoções de Descartes, por Charles Le Brun. No entanto e independentemente de, no início, os autores das regras fisiognomónicas não se dirigirem especificamente aos artistas, estes não se terão coibido de utilizar essa iconografia de interpretação de caracteres para mais facilmente representarem personalidades distintas.

“La physiognomie est une manière d’observer par laquelle nous déduisons jusqu’aux qualités des âmes d’après les traits qui appartiennent au corps.” (GAURICO, 1969, p. 128).

Pomponio Gaurico no extenso capítulo do seu tratado<sup>16</sup> dedicado à fisiognomia, reconhece as suas fontes em Aristóteles e Adaman-tius, utilizando a analogia animal e o sistema humoral como os pilares da sua teoria. Em relação à doutrina dos humores, não sendo expressamente enunciada, não deixa de estar implicada sobretudo na apreciação da significação das tonalidades do rosto. Gaurico, identifica tipos físicos distintos em função da sua localização geográfica e oferece uma curiosa diferenciação de géneros<sup>17</sup> quer ao nível de caracteres e tem-

peramentos quer ao nível de morfologias específicas. Analisando o carácter através dos traços de expressão do rosto, Gaurico elege os olhos como as janelas da alma,<sup>18</sup> caracterizando-os pormenorizadamente em relação às variantes que os identificam: cor, forma e movimentos.

A fisiognomia, no século XVIII, encontra na interpretação dos movimentos do rosto, pelas emoções, o seu objecto de estudo e é a partir deste momento que esta disciplina passa a ser considerada como capaz de contribuir positivamente para a formação dos artistas. Iconograficamente iniciada com os desenhos que Charles Le Brun utilizava para as suas conferências académicas, entre os anos 1668 e 1671, terá sido inaugurada por Descartes no seu *Traité sur les passions*, editado em Paris do ano de 1649. Os afectos da alma têm efectivamente uma relação intrínseca com a forma do corpo. Há expressões dominantes, e não momentâneas, que se entendem por paixões, que coagem formas exteriores. Iniciam-se estudos sobre os movimentos que o rosto produz em função de determinadas emoções. Há signos fixos e permanentes que permitem conhecer as paixões da alma, marcações expressivas eventualmente fugazes mas cuja reprodução contínua produzirá signos fixos – rugas, por exemplo – que revelam, temperamentos e caracteres. Já não se lêem sobre os corpos as inscrições gravadas como um texto, mas o funcionamento de regras articuladas de um código, uma retórica de rostos. Há uma coincidência entre as máscaras imóveis dos actores antigos, que ajustam expressões de acordo com representações simbólicas, reconhecíveis mesmo à distância, e este tipo de fisiognomia com os seus interesses nos traços estáveis e duradouros de um rosto, aparentemente sepa-

16 Em 1504, em Veneza, Gaurico publica o seu tratado *De Sculptura*.

17 O masculino será nobre, justo, intrépido, audacioso, magnânimo, constante, corajoso, honesto, liberal e magnífico. O feminino é apontado como vil, iníquo, timorato, irreflectido, indolente, cruel, difícil ambicioso. Os do sexo intermediário terão o espírito mau, a alma perversa, o juízo muito falso. São cruéis, duros, enganadores, astutos e malfeitores. Ver GAURICO, 1969, pp. 132 e 134.

18 “Les yeux, la nature a voulu qu’ils soient comme les fenêtres de nos âmes [...]” (Ibid., p. 136).



rados das paixões que as poderiam mover.

Com uma convicção e obsessividade imper-turbáveis, Le Brun, classifica as emoções em *simples* e *compostas* e subdivide-as em *suaves* – que não alteram os traços do rosto – *generosas* – que vincam um sinal particular – e *condenáveis* e *atrozes* – que alteram a figura. Mas mais do que uma abordagem filosófica, a contribuição de Le Brun radica em conselhos práticos sobre a forma de como representar determinada expressão de emotividade<sup>19</sup>. Cada um dos elementos que compõem o rosto humano – cabelo, sobrancelhas, boca, olhos, nariz, dentes – é caracterizado individualmente e utilizado em função de uma expressão particular – medo, tristeza, raiva, amor, etc. Retirando, por vezes, a verdade anatômica em função de uma ênfase emocional, Le Brun cria um quase alfabeto das emoções utilizado vezes sem conta no sentido de uma mais fácil identificação de um determinado tema específico. Estes rasgos de expressão transpostos para as representações dos corpos humanos acredita-se corresponderem à verdade da natureza, pois as acções do corpo, ao expressar as paixões, são produzidas pelas próprias paixões. Mas é uma verdade teatralizada, esta que surge da possibilidade de controlar as expressões do corpo como forma de dissimular ou aparentar disposições interiores.

Ao perder-se a referência ao corpo humano, as representações daí nascidas correm o risco de se perderem em meras soluções estéticas afastando-se da razão da sua existência. Será então que durante o século XVIII esta pesquisa envolverá anatomistas no sentido de aliar mais naturalisticamente as tensões musculares do

rosto a determinados estados psicológicos. A fisiognomia do século XVIII já não é uma anatomia comparada das expressões sensíveis de uma linguagem individual do sentimento, nem tampouco aquela fisiognomia divinatória que está para o rosto como a mão está para a quiromancia. Interessa-se, no rosto, pelas proporções do crânio, e é acima de tudo uma craneometria comparada na procura de um ideal de proporções correctas, uma linguagem do crânio, um discurso do sentimento. Concede-se ao crânio a possibilidade de identificar as características humanas fundamentais de um indivíduo através do entendimento dos seus traços estruturais osteológicos. Johann Kaspar Lavater escreve um tratado de fisiognomia<sup>20</sup>. Dividida em quatro volumes e, aparentemente, com grande riqueza de ilustrações, a obra abrange praticamente todos os aspectos da fisiognomia humana. Ao considerar o crânio como a base e resumo do sistema ósseo, vê no rosto o resumo e o resultado da forma humana, procura a alma que se esconde sob traços físicos. Desde os temperamentos e correspondências morfológicas às proporções, do rosto de Cristo aos vícios e virtudes, passando pela estupidez e o gênio, etc.<sup>21</sup> Os temas, que não acabam aqui, terão sido posteriormente editados separadamente ou em conjuntos de menores dimensões. A obra de Lavater cicatriza a fractura das duas linguagens na investigação do corpo humano no ocidente, o estudo objectivo do homem orgânico e a análise subjectiva do homem sensível. Reúne mais uma vez campos do conhecimento cuja separação se aparenta como inevitável nesse grande abismo entre saberes. Já no século XIX será David D'Angers que, aprofundará esta disci-

---

19 "Perde-se o homem na sua completude, surge na sua superficialidade. As expressões/sensações são reduzidas a fórmulas concretas, sem uma relação próxima com a interioridade que os contextualiza." (SILVA, 2004, p. 107).

---

20 *Physiognomische Fragmente zur Beforderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, editado em 1775/78.

21 Ver BORDES, 2003, p. 301.

plina, utilizando as sombras produzidas sobre o rosto, explorará as tensões interiores e o seu reflexo exterior. A forma como a pupila dos olhos se modela, a sua integração dentro das pálpebras, e a profundidade como se revela é matéria da sua investigação formal.

Em Portugal, a primeira vez que a fisiognomonia surge como disciplina fundamental a uma boa prática das artes plásticas surge com Francisco de Holanda no capítulo XIX do seu tratado *Da Pintura Antigua*.<sup>22</sup> Nele se refere como “(...) é grandissimamente necessario ao pintor a intelligencia da physiognomica ou filosomia, sem a qual não pode deixar de fazer muitos erros [...]” (HOLANDA, 1983, p. 113.) No *Da physiognomica*, Holanda faz uma tipologia de expressões e caracteres, retirado do tratado de Pomponio Gaurico, alertando para a necessidade de se representarem os personagens correctamente para mais facilmente serem reconhecidos. Seguindo o modelo do veneziano, Holanda inicia o seu trabalho pela distinção fisiognomónica a nível geográfico, partindo depois para a identificação e classificação dos olhos<sup>23</sup> e finalmente para a apresentação de diversas morfologias relativas aos vários elementos que compõem o corpo humano caracterizando-as consoante as formas.

Para além do contributo de Francisco de Holanda, será pela pena de Manuel de Azevedo Fortes que voltaremos a encontrar uma preocupação no sentido de classificar e caracterizar as *Paixões da Alma*<sup>24</sup>, vistas como “sentimentos da nossa alma, modificada do gosto ou da dor que se sente ou imagina em qualquer objecto.”<sup>25</sup> Assim, podemos encontrar no capítulo VIII do seu

volume dezoito tipos de paixões perfeitamente definidas que, muito embora não se destinem especificamente a uma utilização por parte de escultores ou pintores, pelas descrições que contém, poderão sugerir determinadas formas que as representem. Já no século XIX, Francisco de Assis Rodrigues resume na sessão publica triennial de distribuição de prémios da Academia das Bellas-Artes de Lisboa a importância que esta ciência, fundada sobre a razão e as regras, tem para o escultor e artistas plásticos no geral.<sup>26</sup>

Atestando da actualidade que esta ciência mantinha ainda em pleno século XX, Carlos Jordão Pereira publica, em 1957, uma breve *Fisiognomonia: evolução histórica*, de leitura fácil e carácter generalista num boletim da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Sentida como útil para a reconstituição científica dos traços dos mortos ilustres, de que não há um retrato mas, dos quais conhecemos os actos e o carácter, a sistematização fisiognomónica permite, ainda hoje uma fidelidade psicológica que de outra forma seria impossível obter, proporcionando soluções para a representação de tipos físico-psicológicos específicos ao adequar forma e conceito num todo unívoco.

Para lá dos estudos teóricos e dos métodos

26 “[...] sobre estes conhecimentos anatomicos e fisiologicos, estudar profundamente a esthetica da arte – sondar o coração humano – distinguir nelle as suas vicissitudes, as suas inclinações e affectos -: conhecer as paixões, e os seus variados infinitos resultados, em relação ao carácter e estado do sujeito, que dellas se acha dominado -: pintar no rosto a magestade – a discripção . a soberba – a inveja – a saude nas faces – a graça e benignidade nos lábios – a fortaleza no peito – o vigor nas espadoas e nos braços – a agilidade nas pernas -: e enfim saber representar vivamente todas as situações, todas as virtudes e vícios de que é capaz o coração humano.” (RODRIGUES, Francisco de Assis, *Na sessão...* op. cit., 1856, p. 8).

22 Editado no ano de 1548.

23 “[...] quasi janellas dos homens e o principal indicio de que há dentro delles” (HOLANDA, 1983, p. 115).

24 Ver FORTES, 2002, p. 98-103.

25 Ibid., p. 99.

inventados, das regras descobertas e das normas prescritas, úteis auxiliares de aprendizagem, da fisiognomia fica-nos a consciência de completude na representação do corpo humano em escultura. Sempre mais que uma cópia da realidade tangível, a mimese de um corpo faz-se de dentro para fora, da alma para a pele. Longe de qualquer mera e superficial procura de soluções formais, quando se representa um corpo humano faz-se em função de um carácter, reflectido numa expressão, que se objectiva em forma. A representação de um corpo humano consubstancia-se pelo encontro que a forma representada mantém com a forma que a engendra. Forma material, inerte e forma real, viva. É da vida que a forma real emana que a forma representada se objectiva.

#### Referência

ALBERTI, Leon Battista. **De la pintura y otros escritos sobre arte**, introdução tradução e notas, Rocío de la Villa. Madri: Tecnos, 1999.

BORDES, Juan, **História de las teorías de la figura humana**. El dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiognomía. Madri: Cátedra, 2003.

FERNANDES PEREIRA, José. **A Cultura Artística Portuguesa (Sistema Clássico)**. Lisboa: ed. Autor, 1999.

FORTES, Manuel de Azevedo. **Lógica Racional**. Lisboa: INCM, 2002.

GAURICO, Pomponio, **De Sculptura (1504)**, edição anotada e tradução de André Chastel e Robert Klein. Genève: Centre de Recherches d'Histoire et de Philologie, 1969.

HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Introdução, notas de Angel González Garcia, col. arte e artistas. Lisboa: INCM, 1983.

JORDÃO PEREIRA, Carlos. Fisiognomia: evolução histórica. **Boletim da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa**, n. 6, Ministério

da Educação Nacional, Direcção Geral do Ensino Superior e Belas-Artes, Lisboa, 1957.

LESSING; Gotthold Ephraim. **Laocoon**, An Essay on the Limits of Painting and Poetry, tradução introdução e notas de Edward Allen McCormick, The Johns Hopkins. London: University Press, 1984.

PANOFSKY, Erwin. **Le Codex Huygens et la Théorie de l'Art de Léonard de Vinci**. Trad. de Daniel Arasse, Idées et Recherches, Flammarion, Paris, 1996.

QUINCY, A. C. Quatrèmere de. **Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts**, ed facsimilada de 1823 (Treuttel et Wurtz Librairies, Paris), Elibron Classics, Adamant Media Corporation, U.S.A. 2005.

SILVA, Vítor Manuel Oliveira da. **Ética e Política do Desenho, teoria e prática do desenho na arte do século XVII**, FBAUP, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2004.

XENOFONTE, Jenofonte. **Recuerdos de Socrates**. Apologia. Simposio. Madri: Alianza Ed., 1967.