



Universidade do Minho
Escola de Arquitectura

Carlos Alberto Do Lago Cruz Corais

Expressão e Expressividade no Retrato Naturalista do Séc. XX





Universidade do Minho

Escola de Arquitectura

Carlos Alberto Do Lago Cruz Corais

Expressão e Expressividade no Retrato Naturalista do Séc. XX

Tese de Doutoramento em Arquitectura
Especialidade de Cultura Arquitectónica

Trabalho realizado sob a orientação do
**Professor Doutor Vítor Manuel Ferreira
Ribeiro de Moura**

Agosto de 2012

DECLARAÇÃO

Nome: CARLOS ALBERTO DO LAGO CRUZ CORAIS

Endereço Electrónico: corais@arquitectura.uminho.pt

Telefone: 919 541 041

N.º do Bilhete de Identidade: 2713242

Título da Tese de Doutoramento:

Expressão e Expressividade no Retrato Naturalista do Séc. XX

Orientador:

Professor Doutor Vítor Manuel Ferreira Ribeiro de Moura

Ano de conclusão: 2012

Ramo de Conhecimento do Doutoramento:

Arquitectura – Cultura Arquitectónica

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA TESE, APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, / /

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Para o Professor Doutor Vítor Moura vão os meus sinceros agradecimentos pela disponibilidade e sugestões na orientação rigorosa ao longo da elaboração da tese.

Ao Miguel Bandeira, Natacha Antão e Paulo Almeida pelo apoio em momentos em que condição física me dificultou o desempenho das tarefas académicas.

À Helena Trindade, Alice Soares, Lucinda Oliveira e José Carlos Freitas pela disponibilidade e simpatia.

Este trabalho é dedicado à Pilar, que me acompanhou ao longo dos momentos mais espinhosos destes últimos anos e me concedeu um apoio constante, especialmente na fase final de conclusão dos trabalhos desta tese.

Para a Pilar
e meus pais

RESUMO

O objectivo desta investigação é procurar entender o modo como a expressão e a expressividade se manifestam nos retratos feitos a partir do modelo vivo, por pintores do séc. XX. Se, por um lado, no século XIX, a fotografia pôs em causa a razão de ser da pintura, por outro, libertou-a para a expressão individual, para a visão do mundo pelo artista, originando a diversidade de interpretações da realidade a que assistimos desde essa época. Os cinco pintores que seleccionamos – Oscar Kokoschka, Alice Neel, Lucien Freud, Avigdor Arikha e David Hockney – reflectem essa diversidade, pelos diferentes propósitos e interesses que orientam a sua prática retratista a partir do modelo vivo.

Começamos por fazer um enquadramento histórico (capítulo 1.), assinalando os pintores que, dentro da tradição do retrato, maior influência exerceram em Lucien Freud, Avigdor Arikha e David Hockney. Procuramos também, neste capítulo, dar uma panorâmica da prática retratista, na primeira metade do séc. XX, para assinalar as transformações sucedidas no entendimento deste género pelas vanguardas artísticas. No capítulo 2., fazemos uma apresentação dos pintores acima referidos e procedemos a uma breve caracterização geral do sistema de tradução gráfica e do processo expressivo. Seguidamente (capítulo 3.), apresentamos as teorias perceptivas da representação de Ernst Gombrich e Richard Wolheim e a teoria simbólica de Nelson Goodman, argumentando em favor de uma abordagem que combina aspectos da teoria simbólica de base semântica de Nelson Goodman com a experiência de ‘ver-em’ de Richard Wolheim.

Analizamos, no capítulo 4., as diferentes teorias estéticas que atribuem termos expressivos às obras de arte: as teorias da expressão (Leão Tolstoi, a Teoria Ideal de Benedetto Croce e R. G. Collingwood), as teorias psicológicas (o gestaltismo de Stephan Witasek e de Rudolph Arnheim), as teorias cognitivas (Nelson Goodman, Guy Sircello, Douglas

Morgan e Peter Kivy) e as teorias do despertar (Roger Scruton e Derek Matravers), com o objectivo de formular um pensamento sobre a expressão associada ao retrato.

Grande parte das propriedades expressivas do retrato ocorrem pelas semelhanças que se estabelecem entre as características da representação e características da expressão do comportamento natural da emoção. Para além da relação entre a fisionomia e disposições psíquicas, a expressão no retrato também se revela pelas qualidades formais da representação. No capítulo 5, examinamos cada um destes aspectos de forma sistemática.

Concluimos que a noção de expressão enquanto modo de referência, por exemplificação metafórica, a sentimentos ou outras qualidades (Nelson Goodman) é adequada, ainda que parcialmente. Parte do que percebemos como expressão reside na aparência dinâmica dos estímulos perceptuais, tal como defendido por Rudolph Arnheim.

ABSTRACT

The goal of this study is to understand expression and expressiveness in the portraits made from observation by XX century painters. When photography appeared in the XIX century, the status of pictorial representation was called into question, while at the same time being set free for individual expression and experimentation. This originated the diversity of interpretations of reality that we have been witnessing since then. The five painters that we have selected — Oscar Kokoschka, Alice Neel, Lucien Freud, Avigdor Arikha and David Hockney — reflect this diversity of goals and interests in their portrayal of the live model.

This dissertation starts with an historical overview (Chapter 1.) signaling the painters that, within the tradition of portraiture, had a greater influence in Lucien Freud, Avigdor Arikha and David Hockney. In Chapter 2., we introduce the painters being studied by characterizing their graphic and expressive strategies. Next (Chapter 3.), we discuss the perceptual theories of representation of Ernst Gombrich and Richard Wolheim as well as the symbolic theory of Nelson Goodman. We argue in favor of an approach that combines certain features of Goodman's theory with Richard Wolheim's experience of 'seeing-in'.

In Chapter 4 we review the different esthetic theories of the attribution of expressive terms to works of art: the theories of expression of Leão Tolstoi, Benedetto Croce and R. G. Collingwood, the Gestalt psychology theories of Stephan Witasek and Rudolph Arnheim, the cognitive theories of Nelson Goodman, Guy Sircello, Douglas Morgan and Peter Kivy, and the arousal theories of Roger Scruton and Derek Matravers.

Most expressive properties of portraits depend on similarity between the characteristics of representation and the characteristics of the natural expression of emotions or states of mind. Besides the relation between physiognomy and internal states, expression in portrait comes from the plastic qualities of drawing and painting. In Chapter 5, we examine these aspects in a systematic way. We discuss the issue of the relationship between artist and model so as to determine what characterizes the subjective attitude of each artist. Next, we study the connection between expression and physiognomy in detail — the face (eyes and mouth), the pose, and the hands — as well as expressive power of the different plastic elements in the drawings and paintings.

Our conclusions are that the notion of expression as reference by metaphorical exemplification to feelings and other qualities (Nelson Goodman) is adequate albeit only partially. Part of what we perceive as expression lies in the dynamic appearance of the perceptual stimuli, as argued by Rudolph Arnheim.

ÍNDICE

Introdução	1
1. Enquadramento histórico.....	5
1. 1. A Tradição	5
1. 2. Retrato e Modernismo	20
1. 2. 1. Paul Cézanne e Vincent van Gogh.....	21
1. 2. 2. O Retrato como Máscara	24
1. 2. 3. A Desconstrução do Retrato: Picasso e o Cubismo ...	27
1. 2. 4. O Gesto e a Expressão	31
1. 2. 5. O Retrato Realista entre as Duas Guerras Mundiais .	35
1. 2. 6. O Retrato no Pós-guerra	39
1. 2. 6. 1. Francis Bacon e a Deformação da Face.....	41
1. 2. 6. 2. O Retrato Naturalista.....	44
2. O Retrato a Partir do Modelo Vivo: Cinco Estudos de Caso.....	47
2. 1. Oscar Kokoschka: o Retrato como Interioridade.....	47
2. 2. Alice Neel e o Retrato Psicológico.....	54
2. 3. Lucien Freud: a Pele do Corpo/da Pintura.....	59
2. 4. Avigdor Arikha: a Intensidade do Momento.....	65
2. 5. O Olhar em/de David Hockney.....	73
3. Representação e Semelhança.....	85
3. 1. O Paralelismo de Ernst Gombrich.....	85
3. 2. O Dualismo de Richard Wolheim.....	89
3. 3. O Simbolismo de Nelson Goodman.....	92
3. 4. Representação e Semelhança no Retrato Naturalista.....	95
4. Estética e Expressão.....	97
4. 1. Teorias da Expressão.....	97
4. 1. 1. Leão Tolstói.....	98
4. 1. 2. Teoria Ideal.....	99

4. 1. 2. 1 Benedetto Croce.....	99
4. 1. 2. 2. R.G. Corpinhos.....	102
4. 1. 3. Discussão.....	105
4. 2. Teoria Psicológica.....	107
4. 2. 1. Teoria da Empatia (Einfühlung): Stephan Witasek.....	107
4. 2. 2. Psicologia da Gestalt: Rudolf Arnheim.....	112
4. 2. 3. Discussão.....	116
4. 3. Teorias Cognitivas.....	118
4. 3. 1. Nelson Goodman.....	118
4. 3. 2. Guy Sircello.....	121
4. 3. 3. Douglas N. Morgan.....	125
4. 3. 4. Peter Kivy.....	127
4. 3. 5. Discussão.....	130
4. 4. Teorias do Despertar.....	133
4. 4. 1. Roger Scruton.....	133
4. 4. 2. Derek Matravers.....	135
4. 4. 3. Discussão.....	137
4. 5. Conclusões.....	140
5. A Expressividade na Representação.....	143
5. 1. A Representação Emotiva.....	144
5. 2. Os Traços Expressivos do Corpo Humano.....	147
5. 3. Valor Expressivo dos Elementos Plásticos.....	162
5. 3. 1. Expressividade no Desenho.....	162
5. 3. 1. 1. Qualidades Expressivas da Linha em Kokoschka, Arikha e Hockney.....	164
5. 3. 1. 2. Qualidades Expressivas da Mancha em Kokoschka e Arikha.....	171
5. 3. 2. Qualidades Plásticas dos Retratos Pintados de A. Neel, L. Freud, A. Arikha e D. Hockney..	173
5. 3. 3. Síntese.....	179
5. 4. Conclusão.....	181

6. Conclusão.....	183
Bibliografia.....	193

Introdução

O objectivo desta investigação é procurar entender o modo como a expressão e a expressividade se manifestam nos retratos feitos a partir do modelo vivo, por pintores do séc. XX. A arte tem sido vista como expressão da mente do artista desde, pelo menos, o séc. XVI, e expressão na arte moderna significa, geralmente, expressão pessoal. Se, por um lado, no século XIX, a fotografia pôs em causa a razão de ser da pintura, por outro, libertou-a para a expressão individual, para a visão do mundo pelo artista, originando a diversidade de interpretações da realidade a que assistimos desde essa época. Os cinco pintores que seleccionámos — Oscar Kokoschka, Alice Neel, Lucien Freud, Avigdor Arikha e David Hockney — reflectem essa diversidade, pelos diferentes propósitos e interesses que orientam a sua prática retratista a partir do modelo vivo. De Oscar Kokoschka (Poechlarn, Áustria, 1886 – Villeneuve, Suíça, 1980), seleccionámos um conjunto de retratos elaborados entre 1912 e 1938, em que desenha o modelo feminino, o seu modelo preferido, em estado de devaneio. A escolha destes retratos deve-se ao facto de expressarem um estado de espírito específico e de serem desenhos exclusivamente feitos na presença do modelo, o que não acontece com as suas pinturas. Alice Neel (Merion Square, Pensilvânia, E.U.A, 1900 – Nova Iorque, 1984) é “uma colecionadora de almas”¹ que, influenciada por Oscar Kokoschka, procurou a individualidade dos seus modelos, não pela representação naturalista neutra, mas pela interpretação psicológica dos retratados. Lucien Freud (Berlim, Alemanha, 1922 – Londres, 2011), na segunda metade do séc. XX, permanece fiel a géneros tradicionais da pintura, como é o caso do retrato. Avigdor Arikha (Radauti, Roménia, 1929 – Paris, 2010) abandona a pintura abstracta e inicia, em 10 de Março de 1965², a prática do desenho de observação, a partir do modelo vivo. Esta

¹ Alice Neel: Collector of Souls”, título de uma mini - retrospectiva no *Stockholm's Moderna Museet*, sob a curadoria de Jeremy Lewison.

² Thomson, Duncan, *Arikha*, London: Phaidon Press Limited, 1994, p. 39.

mudança radical ocorre após o impasse a que terá chegado com a prática da pintura abstracta e pelo impacto criado pela obra de Caravaggio, aquando da visita, em 1965, à exposição *Le caravage et la peinture italienne du XVII siècle*, no Museu do Louvre. David Hockney (Bradford, Inglaterra, 1937-), em 1965, abandona a estilização da figura e passa a praticar o desenho como instrumento de observação. O retrato revela-se uma prática central no conjunto da sua obra, estando associada a momentos significativos do seu percurso artístico.

De entre as diferentes tipologias do retrato, é analisado o retrato naturalista individual: rosto e meio-corpo, de frente e três quartos. Com a visão frontal acedemos à totalidade dos traços da face, mas, com a visão a três quartos, a informação fisionómica aumenta, uma vez que à vista de perfil junta-se a frontal. A face não só permite a identificação, como constitui a parte do corpo em que a comunicação e a expressão mais se manifestam.

Começamos por fazer um enquadramento histórico (capítulo 1.), assinalando os pintores que, dentro da tradição do retrato, maior influência exerceram em Lucien Freud, Avigdor Arikha e David Hockney. Procuramos também, neste capítulo, dar uma panorâmica da prática retratista, na primeira metade do séc. XX, para assinalar as transformações sucedidas no entendimento deste género pelas vanguardas artísticas. No capítulo 2., fazemos uma apresentação dos pintores acima referidos e procedemos a uma breve caracterização geral do sistema de tradução gráfica e do processo expressivo. Seguidamente (capítulo 3.), abordamos o problema das relações entre representação e semelhança. Apresentamos as teorias perceptivas da representação de Ernst Gombrich e Richard Wolheim e a teoria simbólica de Nelson Goodman. Após discussão, concluímos em favor de uma abordagem que combina certos aspectos da teoria simbólica de base semântica de Nelson Goodman com a experiência de ‘ver-em’ de Richard Wolheim.

Vários têm sido os sentidos em que o conceito de expressão tem sido usado para explicar a natureza da arte. Analisamos, no capítulo 4., as diferentes teorias estéticas que atribuem termos expressivos às obras de arte: as teorias da expressão (Leão Tolstói, a Teoria Ideal de Benedetto Croce e R. G. Collingwood), as teorias psicológicas (o gestaltismo de Stephan Witasek e de Rudolph Arnheim), as teorias cognitivas (Nelson Goodman, Guy Sircello, Douglas Morgan e Peter Kivy) e as teorias do despertar (Roger Scruton e Derek Matravers), com o objectivo de formular um pensamento sobre a expressão associada ao retrato. Concluímos que as qualidades expressivas de uma obra de arte são propriedades possuídas e, como tal, devem ser encontradas nas próprias obras, em conformidade com o ponto de vista defendido pelas teorias cognitivas. Das teorias psicológicas, incorporamos a noção de empatia e o conceito de que a expressão é (também) uma parte integrante da percepção.

Grande parte das propriedades expressivas do retrato ocorrem pelas semelhanças que se estabelecem entre as características da representação e características da expressão do comportamento natural da emoção. Para além da relação entre a fisionomia e disposições psíquicas, a expressão no retrato também se revela pelas qualidades formais da representação. No capítulo 5, examinamos cada um destes aspectos de forma sistemática. Abordamos a questão da relação entre o artista e o modelo de modo a determinar o que caracteriza a individualidade interpretativa de cada autor. De seguida, examinamos em detalhe a relação entre a expressão e traços fisionómicos — a face (olhos e boca), a pose e as mãos — e o valor expressivo dos elementos plásticos nos retratos desenhados e pintados.

Concluímos que a noção de expressão enquanto modo de referência, por exemplificação metafórica, a sentimentos ou outras qualidades (Nelson Goodman) é adequada, ainda que parcialmente. Parte do que percebemos como expressão reside na aparência dinâmica dos estímulos perceptuais, tal como defendido por Rudolph Arnheim.

1. Enquadramento Histórico

O retrato na civilização ocidental está associado às representações de um indivíduo, especialmente da face, a partir do modelo vivo, efectuadas entre o séc. XVI e XIX. Para além da semelhança fisiológica, o retrato pode sugerir traços de carácter, estatuto social ou profissão. “Retratar é acerca de ambos, corpo e alma; representa a individualidade de uma pessoa – os seus gestos, expressão e comportamento – de modo a mostrar a sua própria identidade, assim como a ligá-lo a um determinado meio social.”¹

Neste capítulo, iremos, por um lado, referir os pintores que, dentro da tradição retratista, exerceram maior influência sobre os autores que constituem os estudos de caso desta investigação e, por outro, fazer o enquadramento destes no panorama da representação retratista na primeira metade do séc. XX.

1. 1. A Tradição

Ao longo da História da Arte, os novos estilos de representação e técnicas estão relacionados com a progressão no sentido de uma maior verosimilhança. Embora possamos encontrar registos de carácter naturalista na antiguidade, como na escultura grega ou nos retratos das múmias egípcias da zona do Oásis de Fayum, do séc. I A.C., durante o domínio romano, é a partir do séc. XV que a conquista de uma representação naturalista vai progredindo através da conquista do espaço (perspectiva), da proporção (medida), da luz, do movimento, da atmosfera (impressionismo) e da expressão das sensações e dos sentimentos. Segundo a tradição realista, a fidelidade da representação é avaliada pela correspondência entre relações sensíveis e mensuráveis, pela capacidade de as marcas executadas sugerirem qualidades do modelo.

Artistas como Jan van Eyck, no séc. XV, vão começar a observar a natureza de modo a interpretá-la mais fielmente. Van Eyck,

¹ West, Shearer (2004), *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, p. 37.

pacientemente, procura representar a realidade em todos os seus pormenores. Para que pudesse construir a superfície pictórica, projectando a realidade com minúcia, começou a utilizar a pintura a óleo, em vez da têmpera, utilizada na Idade Média, que, ao contrário daquela, secava muito rapidamente. Com a secagem lenta do óleo, era possível trabalhar mais lentamente e conseguir, através da técnica da velatura, maior riqueza cromática e cores mais lustrosas, adicionando detalhe e precisão. É no retrato que este procedimento alcança maior êxito, como podemos observar na pintura *O Retrato dos Arnolfini*, de 1434 (Fig. 1. 1). É tal o detalhe na descrição dos elementos que constituem o espaço onde o casal se faz retratar, que, nas palavras de Gombrich, “um simples recanto do mundo real fora subitamente fixado num painel como que por magia.”² Os retratos de Jan van Eyck e seus contemporâneos reflectem o interesse pela representação microscópica do mundo que os rodeia. Este pintor representa faces cuidadosamente observadas, individualizadas, registando as imperfeições de uma vasta clientela de nobres, reis, clérigos, homens de estado, cidadãos e mercadores. No *Retrato de homem com turbante vermelho* (Fig. 1. 2), de 1433, na *National Gallery* de Londres, van Eyck abandona a pose de perfil, corrente na época, para representar o retratado em três quartos, permitindo um estudo do rosto mais detalhado.



Fig. 1. 1, Jan van Eyck, *O Retrato dos Arnolfini*, 1434, óleo/carvalho, 82,2 x 60 cm., The National Gallery, Londres.



Fig. 1. 2, Jan van Eyck, *O Homem do Turbante Vermelho*, 1433, óleo/carvalho, 26 x 19 cm., The National Gallery, Londres.

Na Itália do séc. XV, dominava a concepção de que o real se submetia a uma beleza ideal e não à representação directa do real.

² Gombrich, E. H. (1950), *A História da Arte*. Lisboa: Público, 2005, p. 240.

Albertí aconselhava, em *Della Pittura* (1436), que “o pintor não deve apenas obter uma semelhança total; deve ainda acrescentar a beleza; porque, em pintura, a beleza é agradável tanto como indispensável”³. No séc. XVI, o género retrato espalha-se pela Europa e, a partir da Renascença, a análise psicológica torna-se uma preocupação cada vez maior, associada à teoria artística que opõe às exigências do belo o respeito pela realidade do modelo.

Segundo Norbert Schneider, Lorenzo Lotto pode ser considerado o fundador do retrato psicológico do Renascimento, embora o retrato da vida interior, neste pintor, não possa ser “entendido no sentido moderno, pois a visualização de estados anímicos não acontece de modo analítico, mas antes de forma enigmática.”⁴ No *Retrato de um Adolescente diante de uma Cortina Branca* (Fig. 1. 3), Lotto não nos dá uma visão clara da personalidade do retratado, mas sim sinais enigmáticos da sua vida interior. Schneider refere a cortina do fundo como símbolo de ocultação e a lâmpada acesa, por detrás da cortina, no canto superior direito, como uma possível alusão à passagem bíblica *lux in tenebris* (a luz brilhou nas trevas), associando ao retratado um provável sentimento de solidão.



Fig. 1. 3, Lorenzo Lotto, Retrato de um Adolescente diante de uma Cortina Branca, 1506-08, óleo/linho, 53,3 x 42,3 cm., Museu Kunsthistorisches, Viena.

A par do retrato que alude ao estado psicológico através da referência a sinais exteriores, como é o caso de Lorenzo Lotto, verifica-

³ Apud Panofsky, Erwin (1989), *Idea*. Paris: Éditions Gallimard, p. 65.

⁴ Schneider, Norbert (2002), *El Arte del Retrato*. Colónia: TASCHEN, p. 67.

se uma mudança gradual para o retrato que procura revelar o carácter ou a personalidade do modelo através dos traços fisionómicos. Com o Renascimento passou-se a atribuir maior importância à expressão, porque se passou a dar maior ênfase ao indivíduo e a mente passou a ser encarada como um conjunto de ideias baseadas na experiência.

Este modo de entender a relação entre a aparência exterior e a vida interior do modelo reflecte-se no crescente interesse pela *fisiognominia* (estudo do carácter ou do modo de ser do indivíduo a partir dos traços do rosto, isto é, da fisionomia), como testemunham os escritos de Giovanni Battista della Porta (*De Humana Physiognomoniam*, 1586). Charles Le Brun, no seu texto *Conférence sur l' Expression*, publicada por Picard em 1696, foi o primeiro autor que desenvolveu um estudo sistemático sobre a relação entre os estados emocionais e as alterações dos traços do rosto. O método de Le Brun foi adoptado por pintores nas suas representações de guerra e feitos heróicos, na pintura de história e não tanto no retrato do natural. Le Brun, em vez de se basear na observação, concebe as diferentes representações das emoções *a priori*, baseado em combinações de elementos relevantes como os olhos, sobrancelhas e boca.

Os estudos sobre fisiognominia terão a sua principal referência, nos finais do séc. XVIII, na obra *Physiognomonie, Destiné à Faire Connaître l'Homme & à Faire Aimer* de Jean Gaspard Lavater, em que o autor propõe o estudo do rosto a partir do desenho do perfil enquanto silhueta. Em 1862, Duchenne de Boulogne relaciona a acção dos músculos da face com a expressão das emoções e, como observa Artur Ramos, “o conhecimento da acção e do efeito na pele do rosto e 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.”⁵ Porém, para além do conhecimento dos músculos que revelam as emoções, a expressão facial é “mais uma matéria que se descobre e se estuda através da observação e na própria experiência do retratar.”⁶

Entre os pintores retratistas da Renascença, destacam-se Albrecht Dürer (Nuremberga 1471-1528) e Hans Holbein, o Moço, (Augsburg 1497-Londres 1543), no norte da Europa, e Ticiano (Cadore 1485-Veneza 1576), em Itália, pelos retratos de faces individualizadas e expressivas.

Um aspecto singular na obra de Dürer é o facto de ter inaugurado o género auto-retrato, atendendo a que nenhum pintor antes o tinha praticado com tanta naturalidade e mestria. Para além dos desenhos, pintou, por três vezes, o seu auto-retrato: *Auto-Retrato com Flor de Cardo*, 1493, com a idade de 22 anos, *Auto-Retrato com Luvas*, 1498, e *Auto-Retrato com Peliça*, 1500, identificando-se neste com a figura de Cristo. O *Auto-Retrato com Luvas* (Fig. 1. 4) contém a inscrição: “Eu pintei isto a partir de mim próprio, tinha 26 anos.” Dürer retrata-se com esplendor, dando atenção às vestes e ao cabelo. As vestes venezianas e a paisagem vista através da janela fazem referência à sua estada em Veneza, onde os pintores eram socialmente considerados.

O desenho de observação encontrou no retrato um motivo de especial atenção em pintores como Albrecht Dürer e Hans Holbein, cujos estilos se caracterizam pelo registo linear, quer para definir os contornos da forma quer na construção do modelado através de linhas e traços paralelos e sobrepostos, criando uma mancha, para indicar a sombra. No retrato de sua mãe, *Barbara Dürer* (Fig. 1. 5), o artista representa-a com olhar ausente, pouco antes da morte, expondo a sua frágil condição física. A linha expressiva traduz a identidade do modelo, descrevendo com detalhe a forma dos componentes da face. A linha

⁵ Ramos, Artur (2010), *Retrato. O desenho da presença*. Lisboa: Campo da Comunicação, p.180. Nesta obra encontramos um levantamento e reflexão sobre as diversas teorias que desde o séc. XVI procuraram através do estudo da fisionomia e da fisiognomonía determinar as emoções e o carácter de um indivíduo.

⁶ Ramos, Artur, op. cit., p. 168.

descreve a face magra, transparecendo a estrutura óssea debaixo da pele, assinalando o osso malar saliente e os músculos do pescoço. A mão, com delicada sensibilidade, regista com acuidade “o traço da vida” que, nas palavras de Arikha, caracteriza o desenho de observação. A qualidade da descrição linear que caracteriza o retrato de sua mãe é uma marca de Dürer. Essa marca autoral é visível em *Retrato de Michael Wolgemut* (Fig. 1. 6). Dürer representa o seu mestre gravador de perfil, em fundo neutro de cor verde. Concentra-se na cabeça e nos seus traços fisionómicos: os olhos fundos e o olhar pensativo, as bochechas magras, a pele descaída à volta do pescoço expõem a idade avançada do modelo.



Fig. 1. 4, A. Dürer, Auto-Retrato com Luvas, 1498, óleo/tela, 52 x 41 cm., Museu do Prado



Fig. 1. 5, A. Dürer, Barbara Dürer, c.1514, carvão, 20,4 x 20,8cm, Kupferstichkabinett, Berlim.



Fig. 1. 6, A. Dürer, Retrato de Michael Wolgemut, 1516, óleo / madeira, 29 x 27 cm., Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.

Com a Reforma protestante no norte da Europa, onde a colocação de retábulos e esculturas de santos nas igrejas era censurada, os artistas perderam uma importante fonte de rendimento. Neste contexto, o retrato adquire importância artística dentro da pintura civil e serve de fonte de rendimento para os pintores. A situação criada pela Reforma conduziu a que, em 1526, Hans Holbein trocasse a cidade de Basileia por Inglaterra, onde mais tarde obteve o título de oficial de Pintor da Corte de Henrique VIII com a principal tarefa de pintar retratos. Nos seus primeiros retratos, identificava o retratado enquadrando-o em ambientes associados com a sua actividade profissional como no

retrato do mercador *Georg Gisze*, de 1532 (Fig. 1. 7). No retrato de *Sir Richard Southwell*, de 1536 (Fig. 1. 9), elemento da corte de Henrique VIII que participou na tarefa de dissolução dos mosteiros, Holbein centra-se na revelação da personalidade do modelo, deixando o fundo liso. O carácter grave do modelo é revelado por alguns traços fisionómicos como a sobrelanceira levantada e os lábios cerrados. Holbein fazia anteceder o retrato pintado de um desenho (Fig. 1. 8), um estudo cuidadoso, de registo linear firme, dos traços fisionómicos para evocar a personalidade do modelo.



Fig. 1. 7, Hans Holbein, Georges Gisze, 1532, óleo/madeira, 96,3 x 85,7 cm., Gemaeldegalerie, Berlim.



Fig. 1. 8, Sir Richard Southwell, 1536, lápis preto e de cor, pincel e tinta preta, 36,6 x 27,7 cm, Royal Collection, Windsor.



Fig. 1. 9, Sir Richard Southwell, 1536, oleo/madeira, 47,5 x 38 cm., Uffizi, Florença.

Ticiano, pintor veneziano, era conhecido entre os seus contemporâneos pelos retratos que executou para os membros das cortes italianas e europeias mais importantes, como o imperador Carlos V e sua família. Influenciado pela pintura tonal de Giorgione, distanciou-se da representação linear e desenvolveu uma pintura sensual, em que as formas, sem contorno preciso, são modeladas por manchas de cor. Explora a prática da pintura tonal, revelando uma grande riqueza cromática na diversidade dos valores tonais. A expressividade da pincelada livre e espontânea e a riqueza cromática e táctil da superfície das pinturas da fase final da obra de Ticiano exerceram um grande impacto em pintores como Velásquez, Rubens, Rembrandt, Manet ou Lucien Freud. Esta nova fase inicia-se em 1545 com o *Retrato do Papa*

Paulo III Farnese e o Retrato de Pietro Aretino. No retrato do seu amigo escritor *Aretino* (Fig. 1. 10), a cabeça iluminada destaca-se do fundo escuro, com o olhar elevado que se dirige para fora do quadro. O casaco de veludo carmesim, com a gola de cetim que cobre os ombros, acentua o aspecto robusto do modelo. A imponência da pose e o cordão de ouro revelam, por ventura, a vaidade de Aretino. Ticiano, ao representar o corpo, roda ligeiramente o torso e introduz movimento, apesar da posição frontal. O nosso olhar fixa-se na parte iluminada da gola em cetim, atraído pelo modo como são conseguidas as qualidades tácteis dos tecidos.



Fig. 1. 10, Ticiano, Retrato de Pietro Aretino, 1545, óleo/tela, 97 x 78 cm., Palácio Pitti, Florença.

No séc. XVII aumentam os sectores sociais retratados e o interesse pela descrição naturalista. Frans Hals, Rembrandt van Rijn e Diego Velázquez representam o modelo numa perspectiva pessoal e, neste sentido, anunciam a arte moderna. Como defende Julian Bell⁷, a força da pintura, nestes artistas, está na experiência do pintor e não na imitação da natureza. Inspiraram artistas modernos de Manet a Picasso e são referências maiores para os pintores que são objecto do nosso estudo, como Lucien Freud e Avigdor Arikha.

⁷ Bell, Julian, *What is Painting? Representation and Modern Art*. London: Thames and Hudson, 1999, pp. 22-24.

Frans Hals (Antuérpia 1580?-Haarlem 1660) retratou os membros da sociedade burguesa da Flandres em expressões momentâneas, com grande vivacidade. Sem perder o carácter espontâneo da pincelada, Hals consegue, na transição dos tons, a unidade na forma. Vistas à distância, as pinceladas e manchas fragmentadas transmitem a sensação coerente da forma, textura e luz. “O princípio de confiar no efeito óptico a certa distância e no carácter sugestivo das pinceladas espontâneas e desconexas é uma das grandes descobertas na história da pintura”, destaca Seymour Slive⁸, e acrescenta que “ambos os artifícios ocorrem na pintura veneziana do séc. XVI, mas nunca foram aplicados com a consistência de Hals.”

Frans Hals serve-se de uma técnica de pinceladas rápidas, em várias direcções, criando a sensação de movimento na superfície pictórica. Em *Bebedor Alegre* (Fig. 1. 11), a expressão facial associa-se ao interesse na representação das emoções, uma característica da época. A agitação da superfície pictórica, obtida através das marcas do pincel, e o uso de diagonais, como a que é definida pelo chapéu, introduzem movimento no plano da imagem. Hals exprime a vivacidade do modelo pela expressão risonha da face e pelo gesto da mão direita. A própria marca da pincelada introduz uma sensação de movimento ao rosto, como a que regista os pêlos da barba e cabelo. A expressão do carácter, como traço dominante dos seus retratos, é reveladora no retrato a meio corpo de *Jasper Schade* (Fig. 1. 12), de porte altivo e expressão arrogante. São de realçar as rápidas pinceladas em ziguezague e em diferentes direcções que caracterizam a vibração da intensa luz sobre o casaco.

A pincelada livre e espontânea é também característica de Rembrandt (Leiden, 1606-1669). A sua pintura é construída pela sobreposição de camadas de tinta, de onde a figura pouco a pouco emerge, num jogo de luz e sombra. A luz intensa contrasta com as sombras escuras que se ligam por uma harmoniosa variedade de tons.

⁸ Slive, Seymour, *Dutch painting 1600 to 1800*. New Haven: Yale University Press, 1995, p. 41.

A luz ilumina a face e a sombra torna-se significativa, resguardando o olhar ausente, no *Retrato de Jeremias de Decker* (Fig. 1. 14). O *chiaroscuro* em Rembrandt, para além de representar o jogo de luz/sombra, adquire valores espirituais. Os seus retratos mais comoventes são os de pessoas idosas; capta um momento do modelo como testemunho da experiência da vida já vivida.

Rembrandt terá sido o primeiro artista a usar o auto-retrato de um modo sistemático ao longo da vida. É autor de mais de 90 auto-retratos, entre pinturas, gravuras e desenhos, elaborados entre 1629 e 1669. Estes são vistos quer como um diário visual único na história da arte, quer como estudos em que Rembrandt desempenha um papel ou exprime emoções. Em 1630, executou quatro gravuras que parecem ser exercícios de expressão facial, como aquela em que adopta uma expressão de surpresa (Fig. 1. 13). Os auto-retratos a óleo, os desenhos e as gravuras a água-forte documentam os seus estados de espírito em diferentes momentos da sua vida social. Os seus últimos auto-retratos parecem constituir uma análise mais íntima da sua situação de homem idoso e cansado, como no *Auto-Retrato* de 1669 (Fig. 1. 15). A pintura, na sua fase final, caracteriza-se pelo dramatismo do *chiaroscuro* (Fig. 1. 14), pela cor vibrante com a variedade de tons quentes e pelo relevo do empasto combinado com as subtis velaturas de diversas tonalidades.

Diego Velázquez (Sevilha 1599-Madrid 1660), a partir do momento em que se tornou pintor da corte de Filipe IV de Espanha, dedicou-se quase exclusivamente ao retrato. A sua expressão pictórica caracteriza-se por uma pintura directa, de pincelada solta e espontânea, em que o uso da cor se baseia no contraste entre cores frias e quentes. Na sua segunda viagem a Roma, pintou alguns dos seus melhores retratos, representando na sua maioria membros da corte papal, incluindo o papa Inocêncio X. O *Retrato de Homem, Chamado Barbeiro do Papa* (Fig. 1. 16), de 1650, de grande simplicidade e reduzida gama cromática, é executado com pincelada solta e finas velaturas, expondo uma delicada diversidade de tons na representação da pele e da gola

branca. A luz que modela a face, os brilhos da íris e do vermelho dos lábios concedem uma expressiva vivacidade à face de olhar melancólico.



Fig. 1.11, Frans Hals, O bebedor alegre, 1628-30, óleo/tela, 81 x 66,5 cm., Rijksmuseum Amsterdão



Fig. 1. 12, Frans Hals, Jasper Schade, c.1645, Národní Galerie, Praga



Fig. 1. 13, Rembrandt, Auto-retrato com os olhos arregalados, 1630, água-forte e buril, 5,1 x 4,6 cm. Rijksmuseum, Amsterdão.



Fig. 1. 14, Rembrandt, Retrato de Jeremias de Decker, 1666, óleo/tela, 71 x 56 cm., Museu do Hermitage.



Fig. 1. 15, Rembrandt, Auto-retrato, 1669, óleo/ela, 88 x 70,5 cm, National Gallery, Londres.



Fig. 1. 16, Diego Velasquez, Retrato de Homem Chamado Barbeiro do Papa, 1650, óleo/tela, 50,5 x 47 cm., Museu do Prado.

Com o séc. XVIII, o retrato democratiza-se e não só os elementos da realeza e as personalidades mais destacadas da sociedade, mas também pessoas que alcançam posição social pelos seus próprios meios, praticantes dos vários ofícios e artistas são retratados. Francisco Goya (Fuendetodos, Saragoça 1746-Bordéus, França 1828) representou vários dos seus amigos, interpretando a personalidade sem alusão à categoria social ou ao carácter exemplar do retratado. No retrato de *Tiburcio Pérez Cuervo* (Fig. 1. 17), Francisco Goya retrata o seu amigo arquitecto de modo informal, de mangas ligeiramente arregaçadas, com

expressão de olhar sonhador e um ligeiro sorriso. Simplifica a composição e quase abdica da cor, concentrando-se na expressão da face. Explora a volumetria da face e expõe as densas marcas do pincel nas mangas e folhos da camisa. Trata-se de um retrato da fase final de Goya em que a tonalidade escura da pintura é coeva dos frescos que fez na *Quinta del Sordo* entre 1820-23, conhecidas pelas ‘Pinturas Negras’. A influência de Velásquez reflecte-se na simplicidade e na sobriedade cromática, no claro-escuro, nos negros e brancos dos trajes masculinos e na pincelada livre e expressiva de Goya.

No séc. XIX, Ingres, com Degas, constitui um dos últimos representantes da tradição iniciada no séc. XV e foi referência para artistas como Picasso, Matisse, Freud e Hockney. Se, nos retratos pintados, Jean-Auguste-Dominique Ingres (Montauban, 1780-1867) dava primazia às qualidades plásticas da obra, procurando a perfeição (“As formas belas são aquelas que têm solidez e plenitude, onde os detalhes não comprometem o aspecto das grandes massas.”⁹), nos desenhos, a sua preocupação maior é a acuidade entre a representação e a semelhança. “Para ser bem sucedido num retrato, é preciso penetrar antes de tudo na face que queremos desenhar, examiná-la por muito tempo, atentamente e de todos os lados, e dedicar-lhe mesmo uma primeira sessão.” E aconselha, para obter uma boa semelhança, a cuidar da pose, atendendo à disposição da luz e da sombra.¹⁰

Os retratos desenhados de Ingres, a maioria em grafite, são exemplares pela cuidada execução e economia de meios, servindo-se da linha e do tracejado na definição da forma e sombreado (Fig. 1. 18). Os desenhos constituíam uma espécie de exercício permanente. “O desenho é a probidade da arte”, afirma Ingres nos seus *Écrits sur l’ Art*, e “desenhar não quer dizer simplesmente reproduzir os contornos; o desenho é ainda a expressão, a forma interior, o plano e o modelado. O

⁹ Ingres, op. cit., p. 44.

¹⁰ Ingres, *Écrits sur l’ Art*. Paris: La Bibliothèque des Arts, 1994, p. 73-74.

desenho compreende três quartos e meio do que constitui a pintura.”¹¹ Para ele, a linha é o desenho e a forma o seu fundamento, aconselhando, na construção de uma figura, a desenhar o todo e não por partes.

A superfície das suas pinturas é lisa e macia, sem as marcas do pincel visíveis. Com o seu registo preciso, é avesso ao improvisado e liberdade gestual de alguns dos seus antecessores e contemporâneos como Eugène Delacroix. Ao contemplarmos os seus retratos pintados somos seduzidos pela mestria técnica, pela qualidade sedosa da pele, pelos detalhes, pelos tecidos, pela relação equilibrada da figura e do fundo, como no *Retrato da Baronesa James de Rothschild* (Fig. 1. 19).



Fig. 1. 17, Francisco de Goya, Tiburcio Pérez y Cuervo, 1820, óleo/tela, 102,1 x 81,3 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.



Fig. 1. 18, J. A. D. Ingres, Retrato de Étienne-Jean Delécluze, 1856, grafite e giz branco, 33.2 x 25.1 cm., Fogg Art Museum, Cambridge, EUA.



Fig. 1. 19, J. A. D. Ingres, Retrato da Baronesa de James de Rothschild, 1848, óleo/tela, 141,9 x 101 cm., Coleção Rothschild.

O contacto de Hockney com os desenhos de Ingres, nas visitas ao Museu do Louvre, aquando da sua estada em Paris, nos anos 70, teve reflexos na sua prática desenhista. O seu interesse pela história da arte relaciona-se, em grande parte, com o interesse em descobrir o modo como as obras eram realizadas. A exposição de retratos de Ingres na *National Gallery* de Londres, em 1999, suscitou um interesse especial em Hockney, que colocou a hipótese de os retratos desenhados terem sido feitos com a ajuda da câmara clara. Nos finais de 1999 e começos

¹¹ Ingres, op. cit., p. 41.

de 2000, David Hockney elaborou *12 Portraits after Ingres in a Uniform Style*, em que retratou doze guardas da *National Gallery* de Londres em lápis e guache, usando para tal uma câmara clara. Comparando estes desenhos com os de Ingres, Hockney concluiu pelo uso do instrumento óptico por parte de Ingres, para registo da configuração da face e localização dos seus componentes. Este facto, conduziu-o à investigação sobre o uso de instrumentos ópticos por múltiplos artistas da Renascença ao séc. XIX¹².

A influência que estes representantes da tradição retratista causaram sobre Lucien Freud, Avigdor Arikha e David Hockney é assinalável. Após o abandono da representação naturalista pelos pintores das vanguardas artísticas, nas primeiras décadas do séc. XX, assistimos, na segunda metade do século, com Lucien Freud, Avigdor Arikha e David Hockney, a um renovado interesse pela exploração das possibilidades da representação a partir do modelo vivo e pela interpretação da sua individualidade, estabelecendo um diálogo com a tradição retratista.

Lucien Freud viajou, no início da década de 1960, com o objectivo de observar determinadas pinturas: o altar Issenheim de Mathias Grünewald em Colmar, Alsácia, a exposição de Frans Hals, em Haarlem, no Verão de 1962. Visitou o Museu de Ingres em Montauban, o Museu de Goya em Castres, com a maior colecção de pintura espanhola em França, e o Museu de Montpellier, para ver a pintura de Courbet. Aquando da sua estada em Edimburgo, nos finais dos anos 1970, foi, por diversas vezes, à National Gallery of Scotland para ver *Diana e Calisto* e *Diana e Actaeon* de Ticiano, “duas das mais belas pinturas no mundo”, para Freud. Era um frequentador assíduo da National Gallery de Londres e, em 1986, foi convidado para organizar uma das exposições da série *Artist Eye*, para a qual seleccionou, entre outras, algumas das suas pinturas favoritas de Rembrandt, Velásquez, Frans Hals, Ingres.

¹² *The Secret Knowledge: Rediscovering the lost Techniques of the Old Masters*, 2001.

O que interessava a Freud era o modo como os pintores tratavam o tema e não tanto o estilo. Por exemplo, sobre *Marte, Deus da Guerra* de Velásquez, afirma o seguinte: “Eu gosto da sua tristeza, da sua galhardia e do despropósito do seu vigor. Ele não é o deus da guerra. É um figurante que acaba por fazer o papel de Marte.”¹³ Para Lucien Freud, o que lhe interessava nas pinturas que o seduziam era “a forma de lidar com a tinta e o tema, em vez da forma de trabalhar.”¹⁴ Freud admirava em Ingres o sentido de “grandeza e o carácter remoto do passado clássico que o atraía”¹⁵. A sua pintura linear dos anos 1940 e 1950 reflecte o apreço que tinha pela obra gráfica de Ingres: “Ele não podia desenhar sem inventar. O seu desenho é evocativo no sentido em que nos obriga a acreditar nele. Uma linha, qualquer linha dos seus desenhos é digna de se ver.”¹⁶ Os retratos pintados de Freud, deste período, tal como as pinturas de Ingres, apresentam uma superfície plana e suave na transição da cor, em que a linha precisa define com detalhe os elementos da face, como em *Rapariga com Rosas* (Fig. 2. 32). A partir dos anos 60, o seu estilo evoluiu para uma pincelada mais espontânea, com as marcas do pincel visíveis, expondo o seu fascínio pelo modo de pintar “fluido e imediato” e pela vitalidade que Frans Hals imprime às personagens retratadas¹⁷.

Avigdor Arikha, autor de vários textos sobre pintura e desenho, foi comissário de exposições, como as dedicadas a Ingres no Museu de Israel, em Jerusalém, 1981, ou a primeira da série *Studiolo*, uma

¹³ *I love his sadness and jokiness and the pointlessness of his strength. He's no god of war. He's a movie extra who just might get a walk-on part as Mars.* In Feaver, William, op. cit., p. 43.

¹⁴ *I wanted it to be true to me, and I had an idea that however much I might go to the National gallery and look at the art I really like, what I must learn from the pictures was a way of dealing with things, with paint and subject matter, rather than a manner in which to work.* In Feaver, William (2007), *Lucien Freud*, New York: Rizzoli International Publications, Inc., p. 321.

¹⁵ In Hughes, Robert, *Lucien Freud Paintings* (1989). Londres: Thames & Hudson, 2003, p. 16.

¹⁶ In Hughes, Robert, op. cit., p. 16.

¹⁷ *I love Hals, his exuberant notation when he lights up something or twists something, never an unnecessary mark. [...] His amazingly fluid and immediate way of painting; his sense of life which is absolutely fraught with warmth and with feeling. When people talk about his vulgarity they are really talking about his vitality. [...] I mean they are all talking, eating, grinning – I think of Shakespeare a bit – done from a kind of detached (and not all detached) wit and observation.* In Feaver, William, op. cit., p. 322.

selecção de obras, maioritariamente retratos, da colecção do Museu Thyssen-Bornemisza, de Madrid, em 2007. Na sequência da visita à exposição de Caravaggio, no Museu do Louvre, em 1965, Avigdor Arikha abandona a prática da pintura abstracta e passa a desenhar, exclusivamente, a partir do natural. Num comentário a essa exposição, afirma: “Pareceu-me, então, que tudo o que tinha feito era pintura a partir de pintura; não tinha associado o acto de pintar com o acto de ver e isso alertou-me – um terrível choque – para o maneirismo da nossa cultura, como em Roma quando Caravaggio começou a trabalhar lá”¹⁸. Contra os cânones que submetiam o real ao belo, Caravaggio pinta a realidade percebida. No seguimento do encontro com a obra deste pintor, Arikha interessa-se pela obra de Velásquez, “pelo seu modo particular de capturar a vida directamente pelo pincel e pigmento e deixando a pincelada evidente, ainda trememente de vida”.¹⁹ Arikha é apreciador da linha ditada pela resposta ao escrutínio sensorial do modelo por Dürer, Holbein e Ingres. Como Ticiano e Velásquez, Arikha usa o contraste de cores frias e quentes.

1. 2. Retrato e Modernismo

Os pintores modernistas não abandonaram o retrato como forma, deixando para os artistas mais conservadores o retrato de encomenda. Os seus modelos serão amigos, familiares ou eles próprios, em vez de clientes que paguem, o que, no entender de Joanna Woodall, origina maneiras diferentes de representar o modelo: “Isto realça a autoridade do artista, fazendo com que a escolha para ser retratado dependesse da relação estabelecida com ele. Implica uma intimidade viva entre pintor e retratado, reproduzida imaginativamente na relação do observador com

¹⁸ *It seemed to me then that all I had been doing was painting from painting; I had not linked the act of painting to the act of seeing, and it struck me – a terrible blow – that our culture was mannerist, as Rome was when Caravaggio began work there.* In Arikha. Paris: Hermann, publishers in arts and sciences, 1985, p. 31.

¹⁹ *But his particular approach of capturing life directly by brush and pigment and leaving the stroke evident, still trembling with life, he learned from no one.* Arikha, Avigdor, *On Depiction: selected Writings on Art.* Londres: Bellew Publishing, 1995, p. 58.

a pintura. A distinção entre o retratado e o modelo do artista tornou-se menos clara, desafiando a política normal da transacção do retrato. No retrato, em Van Gogh, por exemplo, as imagens referem-se primeiramente à identidade do artista em oposição ao retratado.”²⁰ A prática do retrato deixou de ter as restrições próprias de uma encomenda privada ou oficial, investindo na liberdade permitida pela representação de familiares, amigos e outros artistas e é a expressão individual e o estilo do artista que prevalece.

Os pintores dos finais do séc. XIX e séc. XX têm uma grande liberdade criativa quer na interpretação do modelo quer como resposta ao género artístico. O retrato foi tema central na discussão das questões relacionadas com a representação e interpretação artísticas que ocupavam os artistas vanguardistas.

1. 2. 1. Paul Cézanne e Vincent van Gogh

Na 2ª metade do séc. XIX, assistimos ao surgir de propostas alternativas à representação realista tradicional, com a fusão da figura e fundo (omitindo alusões à profundidade do espaço, a figura ajusta-se ao fundo), o uso arbitrário da cor e as simplificações primitivas de artistas como Paul Cézanne, Paul Gauguin e Vincent van Gogh. Estes artistas foram determinantes na definição do que será o entendimento do género retrato para os pintores vanguardistas da primeira década do séc. XX.

Cézanne afasta-se da representação realista e transforma o retrato numa fórmula, numa máscara, reduzindo a face a uma simples forma geométrica oval, como na série de retratos que fez de sua mulher *Hortense Fiquet* (Fig. 1. 20 e 21). A mulher, o filho Paul e ele próprio, a paisagem ou a natureza-morta são modelos para a análise e registo das sensações ópticas do mundo que o rodeia.

A expressão nas pinturas e desenhos de Cézanne advém do registo das sensações que a mente, através da observação da natureza,

²⁰ Woodall, Joanna (1997), *Portraiture. Facing the subject*. Manchester, UK: Manchester University Press, p. 7.

lhe transmite. Segundo Cézanne, “em pintura, há duas coisas, o olho e a mente. Ambos devem ajudar-se um ao outro; devemos trabalhar para o seu mútuo desenvolvimento: do olho através da observação da natureza, da mente através da lógica de sensações organizadas, o que define a expressão.”²¹

As múltiplas linhas de contorno à volta da figura nos desenhos, as linhas quebradas que registam a forma e as manchas de cor das pinturas adquirem efeitos expressivos. Para Cézanne, “pintar é registar as nossas sensações de cor”, segundo “a lei da harmonia”²². O pintor vê e pinta manchas de cor que traduzem as suas sensações. No retrato *Madame Cézanne na Cadeira de Braços Vermelha* (Fig. 1. 21), todas as formas e sua modelação são representadas por manchas de cor que transmitem qualidades tácteis à superfície da pintura. Para Cézanne, a cor sugere a forma e a aparência e a modelação surge pelo contraste e harmonia das cores. O jogo de cores complementares e a sucessão de tons quentes e frios modelam as formas e produzem efeitos de relevo e recessão. O seu objectivo é a harmonia plástica da pintura e não a interpretação psicológica do modelo. Apesar de a generalidade dos retratos de Hortense Fiquet, mulher de Cézanne, parecerem máscaras inexpressivas, a face de *Madame Cézanne com os Cabelos Soltos* (Fig. 1. 22) exprime uma melancólica solidão. As formas simples e bem delineadas contribuem para a impressão de equilíbrio e tranquilidade.

Para Cézanne, o desenho é o registo de relações de contraste entre dois tons, o preto e o branco. A linha de contorno que define a forma, como em Ingres, não existe. Cézanne evolui das linhas arredondadas para a definição das formas com linhas fracturadas e sobrepostas e insinua a configuração da forma com pequenos traços paralelos concentrados. Nos finais da década de 1870, descobre, na cuidadosa precisão dos traços paralelos, concentrados próximo dos contornos, um elemento de definição da forma, deixando o espaço

²¹ Apud Smith, Paul (1996), *Interpreting Cézanne*. London: Tate Publishing, p. 40.

²² Apud Smith, Paul, op. cit., p. 51.

interior em branco. Parece mais interessado na relação entre superfície e espaço do que nos efeitos de luz e sombra. No *Auto-retrato* de 1878-1880 (Fig. 1. 23), a conjugação de pequenos e precisos traços entrecruzados dá forma ao rosto. A concentração que o olhar sugere adequa-se à segurança com que a imagem é construída. Todos os registos gráficos, os sombreados em volta dos olhos e nariz, a linha que separa os lábios da boca fechada, denotam uma atenção especial em aspectos essenciais da descrição do rosto.



Fig. 1. 20, Paul Cézanne, Madame Cézanne em Azul, 1886, óleo/tela, 74,1 x 61 cm, The Museum of Fine Arts, Houston.



Fig. 1. 21, Paul Cézanne, Madame Cézanne na Cadeira de Braços Vermelha, 1877, óleo/tela, 72,5 x 56 cm, Museum of Fine Arts, Boston.



Fig. 1. 22, Paul Cézanne, Madame Cézanne com os Cabelos Soltos, 1890-92, óleo/tela, 61,9 x 50,8 cm, Philadelphia Museum of Art.



Fig. 1. 23, Paul Cézanne, Auto- Retrato, 1878-80, lápis / papel, 30,4 x 20,5 cm, Kunstmuseum Basel.

Em Van Gogh, a cor adquire um valor simbólico. Numa carta a seu irmão Theo, afirma: “em vez de tentar reproduzir o que vejo diante dos meus olhos, uso a cor mais arbitrariamente, para me expressar

com força.”²³ Van Gogh explora o contraste das cores complementares, como o azul ultramarino do uniforme contra o fundo amarelo no retrato do carteiro *Roulin* (Fig. 1. 24). Retrata-o de pose frontal, com a cabeça ligeiramente inclinada para a esquerda emergindo do intenso amarelo do fundo, que é como uma aura. A face é pintada com pincelada solta²⁴ e enquadrada pelo boné azul e as longas barbas. A cor e a pincelada vigorosa são marcas distintivas da pintura de Van Gogh. No seu *Auto-Retrato dedicado a Paul Gauguin* (Fig. 1. 25), representa-se com um olhar ausente, as comissuras labiais descaídas, numa expressão de melancólica tristeza.



Fig. 1. 24, Van Gogh, O Carteiro Joseph Roulin, 1888, óleo/tela, 65 x 54 cm, Kunstmuseum Winterthurjg.



Fig. 1. 25, Van Gogh, Auto-Retrato Dedicado a Paul Gauguin (Bonzo), 1888, óleo/tela, 62 x 52 cm, Fogg Art Museum, Harvard University

1. 2. 2. O Retrato como Máscara

O retrato, que tradicionalmente é acerca de aparência, será para os pintores das primeiras décadas do séc. XX, um tema de experimentação e procura de alternativas à representação em arte. Neste sentido, será a vontade, o estilo do autor, que predominará. Ao

²³ *Theories of Modern Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1968, p. 34.

²⁴ Numa carta a Emile Bernard, “A minha pincelada não tem nenhum sistema. Eu toco a tela com toques irregulares, que deixo como são.” In *Theories of Modern Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1968, p. 32.

recusarem o mimetismo, sujeitam os modelos à sua interpretação criativa: as faces são representadas como máscaras, são desfiguradas, de traços exagerados, de cores inesperadas, sem relação com a cor da pele, como a face verde de *Mulher com Chapéu*, 1905 (Fig. 1. 26), de Henri Matisse. O retrato modernista, sendo motivo de experimentação plástica, é sujeito quer à deformação expressiva quer à estilização abstracta, como nos retratos de *David-Henry Kahnweiler*, 1910 (Fig. 1. 37), de Picasso ou de *Yvonne Landsberg*, 1914 (Fig. 1. 29), de Matisse.

Os pintores vanguardistas das primeiras décadas do séc. XX, influenciados pela obra de Cézanne e pela arte primitiva, abandonam a representação com base na percepção visual em prol de uma representação conceptualizada, em torno de questões formais. O entendimento do retrato como máscara, o uso arbitrário da cor e a simplificação do desenho, quebrando a ligação entre a aparência exterior e a representação pictórica, foram algumas das estratégias adoptadas por artistas modernistas.

A máscara impassível da *Senhora Matisse (A Linha Verde)* de 1905 (Fig. 1. 27), com uma linha verde a dividir a face e afirmando a importância da cor em vez da modelação tonal, com a face composta por zonas de cor, revela uma face inexpressiva. No entanto, como diz John Klein, “sugere a presença de Amélie com uma forte intensidade, criando tensão entre a intimidade da relação humana e o carácter impessoal da máscara”²⁵. Em 1913 e 1914, Matisse fez alguns retratos com fortes ressonâncias das máscaras africanas do Gabão e da Costa do Marfim que circulavam em Paris nessa altura, como o de *Senhora Matisse*, 1913 (Fig. 1. 28) e de *Yvonne Landsberg*, 1914 (Fig. 1. 29).

Matisse procura acima de tudo a expressão, partindo das suas próprias sensações (“as regras não existem fora dos indivíduos”²⁶) e

²⁵ Klein, John, *The Mask as Image and Strategy*, in *The Mirror and The Mask*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza and Kimbell Art Museum, 2007, p. 31.

²⁶ Matisse, Henri, *Escritos e Reflexões sobre Arte*, Editora Ulisseia, 1972, p. 43.

intuição²⁷, no seu estilo livre *'fauve'*. Encontramos ecos de Benedetto Croce e da sua teoria da expressão, segundo a qual o artista realiza por intuição a forma expressiva. Segundo este autor, é através da actividade intuitiva que o espírito humano organiza as sensações, sentimentos e emoções que experimentamos e que correspondem à expressão. Em *Notas de um Pintor*, Matisse escreve: a expressão “está em toda a disposição do meu quadro: o lugar que ocupam os corpos, os vazios à sua volta, as proporções, tudo isto tem a sua função. A composição é a arte de dispor de maneira decorativa os diversos elementos de que o pintor dispõe para exprimir os seus sentimentos. [...] A composição, que deve visar a expressão, modifica-se com a superfície a cobrir”.²⁸ A composição dos elementos do quadro, o formato da tela ou da folha de papel e a tendência dominante da cor “devem servir o melhor possível a expressão”. E acrescenta, “o lado expressivo das cores impõe-se-me de maneira puramente instintiva. ... A escolha das minhas cores não se baseia em nenhuma teoria científica: baseia-se na observação, no sentimento, na experiência da minha sensibilidade.”²⁹ A relação da cor com a forma e a composição é determinante para o sucesso da imagem: “Há uma proporção necessária dos tons que pode levar-me a modificar a forma de uma figura ou a transformar a composição.”³⁰ Matisse não pinta realisticamente os seus modelos, mas a emoção que eles despertam em si³¹. Essa emoção é traduzida pela cor que determina a composição. A cor compõe e decora a superfície do quadro. Os retratos passam a ser considerados, primeiro, como obras de arte e, depois, como verosimilhança.

²⁷ *Sabe, explico em seguida a mim próprio porque é que fiz assim, mas primeiro, quando faço, é em bloco que sinto a necessidade!* In Henri Matisse, op. cit., p. 39, nota 3.

²⁸ Matisse, Henri, op. cit. p. 34.

²⁹ Matisse, Henri, op. cit. p. 39.

³⁰ Matisse, Henri, op. cit. p. 40.

³¹ Numa entrevista ao *The New York Times*, 9, Março, 1913: “Mas qual é ao certo a sua teoria sobre arte? _ Pois bem, considere aquela mesa, por exemplo. Não pinto literalmente aquela mesa, mas a emoção que ela produz em mim.” In Matisse, op. cit. p. 38.



Fig. 1. 26, Matisse, Mulher com Chapéu, 1905, óleo/tela, 80,6 x 59,7 cm, MOMA S. Francisco.



Fig. 1. 27, Matisse, Senhora Matisse (A Linha Verde), 1905, óleo/tela, 40,5 x 32,5 cm, Museum for Kunst, Copenhagen.



Fig. 1. 28, Matisse, Senhora Matisse, 1913, óleo/tela, 146 x 97,7 cm, Museu de Hermitage, St. Petersburgo.



Fig. 1. 29, Matisse, Yvonne Landsberg, 1914, óleo/tela, 147,3 x 97,5 cm, Museu de Arte de Filadélfia.

1. 2. 3. A Desconstrução do Retrato: Picasso e o Cubismo

Para Picasso, a face era o objecto, por excelência, da experimentação plástica. De tal modo que podemos analisar o seu percurso pictórico através dos retratos das sucessivas mulheres que partilharam a sua vida.

O período que vai de 1905 a 1908 foi de certa desorientação, confrontando-se com diferentes aproximações ao retrato: as simplificações operadas nos retratos de *Fernande*, de 1906 (Fig. 1. 30) e que culminam com o nu executado em Gósol (Fig. 1. 31), de um classicismo inspirado em Ingres, o retrato-máscara *Gertrude Stein*, de

1906, (Fig. 1. 32) ou a estilização de *Mulher com Leque (Fernande)*, 1908 (Fig. 1. 33).

Ao fim de noventa poses e, provavelmente, de uma crescente insatisfação, Picasso terminou as sessões ao vivo, pintando toda a face do retrato de *Gertrude Stein* (Fig. 1. 32) sem a sua presença. Segundo esta, o facto de Picasso ter visto *Le Bonheur de Vivre* de Matisse no *Salon des Indépendants* de 1906 e a exposição do mesmo na *Galerie Druet* terá contribuído para aquela decisão. A somar a estas exposições, descobriu, no Museu do Louvre, as esculturas ibéricas pré-romanas da sua Andaluzia natal. No Verão de 1906, em Gósol, nos Pirenéus espanhóis, Picasso é atraído pela Virgem de Gósol do séc. XII, com a face em forma de máscara de olhos bem abertos e a linha das sobrancelhas em arco. Abandona a semelhança e reduz a face a uma máscara, na tentativa de representar um rosto atemporal. Quando regressou a Paris, no final do Verão, concluiu o rosto-máscara de Gertrude Stein, na sequência desta experiência.

No Verão de 1909, durante a sua estadia em Horta de Ebro, Espanha, e, depois, no seu regresso a Paris, pintou e esculpiu vários retratos cubistas de sua mulher Fernande. A figura tornou-se mais estilizada, sem traços de identificação. Em *Mulher com Leque* (Fig. 1. 33), Fernande é representada como uma abstracção geométrica, uma estilização influenciada pela arte africana. As máscaras e esculturas tribais, na sua forte estilização, são anti-retratos, pois tudo o que é individual desaparece. O retrato deixa de ser uma representação naturalista, para se tornar na recriação plástica que a imaginação de Picasso pode extrair do modelo³². Neste ano, executa outros três importantes retratos, nesta sua trajectória para o cubismo analítico: *Retrato de Clóvis Sagot* (Fig. 1. 34), o mais próximo de Cézanne; *Mulher com Peras (Fernande)* (Fig. 1. 35), com os olhos em forma de rectângulos num diálogo com os losangos e polígonos da testa, o nariz

³² A palavra modelo é empregue, ao longo do texto, com o sentido de motivo, objecto de interpretação da realidade, como o Mont Ste Victoire o foi para Cézanne.

geometrizado em triângulos opostos, acentuando a verticalidade da face; e *Mulher numa cadeira de Braços* (Fig. 1. 36), onde a figura humana é integrada nos elementos e arquitectura que a rodeia, resultando na dissolução das formas, num jogo de linhas e planos e na primeira tentativa de cortar em fatias os planos da face. Neste contexto, o modelo passa a ser o pretexto para um exercício de imaginação plástica. Fernande foi o modelo de experimentação para Picasso, do mesmo modo que Mont St. Victoire o foi para Cézanne.

Os retratos cubistas de Picasso, de 1910, de Kahnweiler (Fig. 1. 37), Vollard e Uhde são, segundo Benjamin Buchloh, o prenúncio do fim do género, apesar dos “resíduos miméticos de traços fisionómicos”³³. A mesma forma “pode ser vista como ‘nariz’ ou como ‘boca’; um conjunto de formas pode referir-se a uma ‘cabeça’ ou a uma ‘guitarra’”³⁴. Os signos plásticos usados por Picasso nestes retratos não podem ser entendidos em relação mimética (anatômica) com o objecto de representação, são um sistema de formas que se relacionam *a priori* umas com as outras.

Os retratos que se seguem são composições ainda mais abstractas, de quase impossível identificação, a não ser pelos títulos. No cubismo sintético de 1912-14, o artista sintetiza diferentes *media*, desenhos, colagens ou imitações de colagem, com variações na luz, gradações e passagens entre as faces dos planos. *Retrato de Rapariga* (Fig. 1. 38) é uma composição/retrato cubista sintético de Eva, a sua nova paixão.

³³ Buchloh, Benjamin H. D., *Residual Resemblance: Three Notes on The Ends of Portraiture*, in “Face-Off: The Portrait in Recent Art”. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1994, p. 53.

³⁴ Bois, Yves-Alain, *Painting as Model*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993, p. 90.

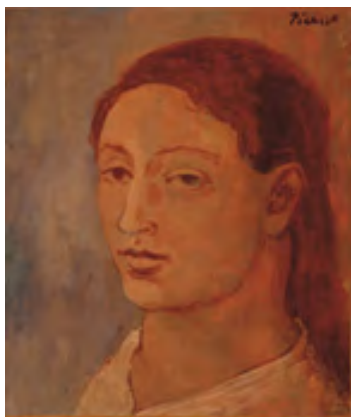


Fig. 1. 30, Fernande, 1906, óleo/tela, 145 x 172 cm., Yale.



Fig. 1. 31, La Toilette, 1906, óleo/tela, 151 x 99 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY.



Fig. 1. 32, Gertrude Stein, 1905-06, óleo/tela, 99,6 x 81,3cm, MET, NY.



Fig. 1. 33, Mulher com Leque, 1909, óleo/tela, 100 x 81cm.



Fig. 1. 34, Clovis Sagot, 1909, óleo/tela, 82 x 66 cm.



Fig. 1. 35, Mulher com Peras (Fernande), 1909, óleo/tela, 92 x 73,1cm.



Fig. 1. 36, Mulher numa Cadeira de Braços, 1909, óleo/tela, 81,3 x 65,4 cm.



Fig. 1. 37, Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler, 1910, óleo/tela, 100,6 x 72,8cm., Art Institute of Chicago.



Fig. 1. 38, Retrato de rapariga, 1914, óleo/tela, 130 x 97cm.

Em síntese, com Picasso e Matisse assistimos, na primeira década do século passado, ao abandono da representação naturalista do modelo, da relação entre os traços exteriores e a representação pictórica. O modelo passa a ser motivo de experimentação plástica e não de exploração da identidade individual.

Se, no caso de Picasso e Matisse, assistimos à estilização abstracta, com os pintores expressionistas que se seguirão deparamos com a deformação expressiva e o exagero, em prol da caracterização psicológica dos modelos.

1. 2. 4. O Gesto e a Expressão

“Quando pinto um retrato, não me interessa a aparência externa da pessoa [...]. [O] que costuma chocar as pessoas nos meus retratos é que tento intuir a partir da face, pelo seu jogo de expressões, e pelos gestos, a verdade acerca de uma pessoa particular e recriar na minha própria linguagem pictórica a destilação de um ser vivo que sobreviveria na minha memória.” - Oscar Kokoschka³⁵

Antes do séc. XX, são raros os exemplos de retratos de expressão facial extrema³⁶. Por exemplo, Franz Xavier Messerschmidt (1736-1783) esculpiu um conjunto de auto-retratos em que explorou o grotesco nas expressões faciais exageradas. Os retratados eram representados de semblante sério, neutral e ocasionalmente exprimiam um sorriso. O poder da expressão facial e do movimento do corpo, para sugerir a vida interior ou um modo particular de ser ou comportar-se dos modelos, foi explorada pelos pintores expressionistas. Richard Gerstl, Egon Schiele e Oskar Kokoschka vão servir-se dos gestos exagerados, da linguagem corporal, da distorção e da cor para sugerirem o estado psicológico do retratado.

Richard Gerstl, admirador de Van Gogh, serviu-se do auto-retrato para expressar as suas emoções. No *Auto-Retrato a Rir* de 1908 (Fig. 1. 39), o fundo agitado pela acumulação de pequenas pinceladas parece ecoar a energia que emana do rir grotesco de Gerstl. As pinceladas

³⁵ *From My Life*, London / New York, 1974, citado em *Oscar Kokoschka: Early Portraits From Vienna and Berlin, 1909-1914*, Neue Galerie New York, 2002, p. 12.

³⁶ Como observa Richard Brilliant: “Na generalidade, os artistas evitam a representação de expressões fortes porque, tradicionalmente, são pensadas para reflectir estados de ser transitórios e são um obstáculo ao artista que procura capturar a estabilidade essencial do eu, existente debaixo do fluxo de emoções.” In Brilliant, Richard (1991), *Portraiture*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, p.112.

brancas que circulam a boca aberta introduzem um elemento caricatural que acentua a expressividade do riso maníaco do pintor.

Em 1910, Egon Schiele afasta-se de um estilo decorativo influenciado por Gustav Klimt e inicia um estilo próprio, mais próximo do Expressionismo. Combina uma representação realista com uma estilização expressiva, focando-se na linha emotiva com que contorna os seus modelos e no jogo entre figura e fundo. O modo como coloca a figura no plano da imagem e a relação entre as linhas que a definem e as margens do suporte geram tensão e activam a composição (Fig. 1. 40).

Nos auto-retratos de Egon Schiele, a face e as mãos adquirem a mesma importância expressiva. O pintor, com pincelada agitada, retrata-se de cabeça inclinada para baixo e exagera o gesto da mão (Fig. 1. 41). O olhar intimidador e o pormenor da orelha vermelha desproporcionada e anatomicamente deslocada contribuem para o aspecto bizarro do retrato. Os auto-retratos de Egon Schiele são experiências de auto-análise e de expressão gráfica, fazendo lembrar os exercícios de expressão facial dos auto-retratos em gravura do jovem Rembrandt.

A partir de 1915, os seus retratos mantêm a expressividade do início da década, mas abandonam o exagero a que submete a caracterização dos seus modelos. Retrata a sua mulher *Edith* (Fig. 1. 42) numa atitude tranquila de expressão melancólica. É um desenho de registo delicado, sugerindo o volume da figura, através do registo espontâneo das faixas da saia. A maior atenção à individualidade e ao sentir da personagem é visível no último retrato de *Edith*, de 1918 (Fig. 1. 43), onde a cor mais suave nos faz focar a atenção na face triste e pensativa.

Oscar Kokoschka, por seu turno, procura captar, na sua linguagem pictórica, a energia e as sensações que a sua memória retém da pessoa que retrata. As mãos e os seus gestos expressivos, o movimento inconsciente do corpo tornam visíveis as tensões psíquicas.

Mas o que determina a expressividade dos retratos de Kokoschka, nos anos 1907-1916, é o seu estilo pictórico: a aplicação espontânea da tinta, a pincelada vigorosa, os riscos com a ponta do pincel, as cores estridentes, as manchas de cor imprevistas, a energia que investe na elaboração das pinturas. A luz nestes retratos é uma luz interior sem referência a um ponto de luz específico. Por vezes, a figura é circundada por uma aura fluorescente, como em *Lotte Franzos* (Fig. 1. 44) ou emana do corpo uma luz como a pincelada amarela ao longo do ombro e braço direito, separando a figura do fundo em *Pai Hirsh* (Fig. 1. 45).

Os retratos de Kokoschka são uma visão subjectiva da humanidade. Retrata *Lotte Franzos* (Fig. 1. 44) sentada com os braços cruzados no seu colo. O corpo e a cabeça são contornados por uma aura azul e castanho-violeta. O delicado tratamento da face com a expressão de olhar pensativo e das mãos é um elemento determinante da expressão. As estrias feitas com a ponta do pincel que a mão esquerda projecta e as que irradiam na aura azul que envolve o corpo indicam a energia interior que o modelo emana. Kokoschka refere-se a este retrato “como a chama de uma vela – amarela e clara, azul claro no interior, uma aura de um azul-escuro intenso por fora”.³⁷ O retrato de *Pai Hirsch* (Fig. 1. 45) é o de uma personagem assustadora que o pintor caracteriza como “um obstinado velho que, quando fica irado, como facilmente ficava, mostraria os seus grandes dentes postiços”.³⁸ O nosso olhar é atraído pela composição triangular determinada pela face, com um olhar fixo que nos atravessa, e as mãos iluminadas sobre as cores escuras do casaco. No retrato de *Rudolf Bluemner*, 1910 (Fig. 1. 46), o gesto da mão esquerda levantada dialoga com a face, acentuando a pose declamatória de Bluemner. A concentração interior expressa no olhar contrasta com a energia que emana da superfície pictórica de pincelada agitada e finas linhas na manga e peito. Kokoschka partilha cumplicidade com Bluemner: “Uma ocasião especial aproximou-nos.

³⁷ Oscar Kokoschka. *Early Portraits from Vienna and Berlin 1904-1914*. Neue Gallery New York, 2002, p.120.

³⁸ Oscar Kokoschka, op cit., p. 100.

Não porque estávamos os dois lá, sós na grande cidade de Berlim – onde ninguém compreendia o meu trabalho e todos se riam da sua maneira de representar.”³⁹ Estas pinturas contêm os elementos essenciais que caracterizam os retratos realizados nestes anos. O modo como trata a face e expõe as mãos e braços sugerem o carácter e a energia das personagens. A espontaneidade da pincelada, a liberdade no uso da cor e os fundos abstractos fazem lembrar os retratos de Van Gogh.

No capítulo 2. serão incluídos nos estudos de caso retratos desenhados de Kokoschka, testemunhos emotivos de uma resposta espontânea e imediata à percepção do modelo.



Fig. 1. 39, Richard Gerstl, Auto-Retrato a Rir, 1908, óleo/tela, 40 x 30,5 cm, Galeria Belvedere, Viena.



Fig. 1. 40, Egon Schiele, Auto-Retrato com o Braço Torcido Acima da Cabeça, 1910, aguarela e carvão, 45,1 x 31,7 cm..



Fig. 1. 41, Egon Schiele, Auto-Retrato com a Cabeça para Baixo, 1912, óleo/cartão, 42,2 x 33,7 cm, Museu Leopold, Viena.

³⁹ Oscar Kokoschka, op cit., p. 142.



Fig. 1. 42, Egon Schiele, Edith Sentada, 1915, guache, aguarela e lápis, 50,5 x 38,5 cm., Museu Leopold, Viena.



Fig. 1. 43, Egon Schiele, Retrato da Mulher do Artista Sentada, 1918, óleo/tela, 139,5 x 109,2 cm., Osterreichische Galerie, Viena.



Fig. 1. 44, Oscar Kokoschka, Lotte Franzos, 1909, óleo/tela, 114,9 x 79,4 cm., The Phillips Collection, Washington, DC.



Fig. 1. 45, Oscar Kokoschka, Pai Hirsch, 1909, óleo/tela, 70,5 x 62,5 cm., Neue Galerie der Stadt Linz.



Fig. 1. 46, Oscar Kokoschka, Rudolf Blumner, 1910, óleo/tela, 80 x 57,5 cm., Col. Privada, NY.

1. 2. 5. O Retrato Realista entre as Duas Guerras Mundiais

Nos anos entre as duas guerras mundiais, vamos assistir ao retorno ao realismo e às técnicas pictóricas da arte clássica. Em França, Picasso substitui a representação cubista pelo neo-classicismo de Jean A. D. Ingres. Em Itália, artistas como Giorgio de Chirico, pai da 'Pintura Metafísica', e o futurista Gino Severini assumem, a partir da década de 1920, uma postura neo-classicista. Na Alemanha, George Groz e Otto Dix, entre outros, vão participar no realismo da Nova Objectividade (*Neue Sachlichkeit*).

A partir de 1914, Picasso desenha a lápis retratos que marcam uma mudança estilística, influenciado por Ingres (Fig. 1. 47), como o *Retrato de Max Jacob* (Fig. 1. 49). Picasso representa Olga (Fig. 1. 50) sentada com o braço pousado nas costas da cadeira, num estilo clássico remanescente de Ingres (Fig. 1. 48), quer na perfeição com que representa os seus traços fisionómicos, cabelo e vestuário, quer na expressão serena e algo distante do retrato de sua mulher.



Fig. 1. 47, Ingres, Retrato de Louis-François Berlin, 1832, lápis, 31,5 x 23,5 cm., Musée du Louvre, Paris.



Fig. 1. 48, Ingres, retrato da Condessa de Haussonville, 1842, óleo/tela, 93 x 61 cm. Col. Privada.



Fig. 1. 49, Picasso, Retrato de Max Jacob, 1915, Museu Picasso, Paris.



Fig. 1. 50, Pablo Picasso, Retrato da Mulher do Artista (Olga), 1923, óleo/tela, 129,5 x 97 cm., Col. Privada.

Na Alemanha, o revivalismo do classicismo, durante a República de Weimar (1919-1933), tomou características particulares, com artistas como Otto Dix e George Groz. Estes pintores são incluídos num

ramo da Nova Objectividade, o 'Verismo'. Influenciados pelas técnicas dos mestres renascentistas, pintaram retratos da sociedade berlinense, num realismo meticuloso no tratamento da face e da mão. A descrição minuciosa do detalhe, as feições e os gestos exagerados aproximam estes retratos da caricatura. Exploram a realidade da sociedade alemã, os atributos dos seus modelos, incluindo o feio e o grotesco.

O *Retrato do Advogado Hugo Simons* (Fig. 1. 51) de Otto Dix, pintado em têmpera e óleo sobre madeira, à maneira dos pintores renascentistas Albrecht Dürer e Lucas Cranach, centra-se nos expressivos gestos das mãos torcidas. A face e mãos são representadas com particular atenção e detalhe sobre um fundo vermelho vivo. No retrato de *Helene Lange* (Fig. 1. 52), Dix, com uma cuidada técnica e o registo preciso de todas as componentes do retrato, exprime empatia pela delicada e frágil idosa. A cabeça e mãos esbranquiçadas contrastam com o fundo escuro e o vestuário de seda preto. Dix representa a delicada face registando com minúcia a textura da pele, as rugas na testa e os fios dos cabelos brancos. As mãos são pintadas no característico estilo 'verista' de Dix: os dedos deformados pela artrite, com as grossas veias azuis e castanhas desenhadas com precisão clínica. Representa com mestria, lembrando os mestres da Renascença, as qualidades tácteis da pele ou a suavidade da seda.

Georges Groz afasta-se do expressionismo e como o próprio escreveu num artigo: "O homem nas minhas pinturas não será mais representado com uma exploração profunda da sua confusa psique, mas como um conceito colectivista. O destino individual deixou de ter qualquer importância."⁴⁰

Segundo as palavras de Georges Groz, "as linhas são desenhadas de um modo técnico, fotográfico. Eu construo os volumes. Construção, solidez, funcionalismo. Controlo as linhas, as formas. Jamais a pintura expressionista sobre a tela, jamais estados de alma. Sóbrio e preciso, o

⁴⁰ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin HD Buchloh (editors), *Art Since 1900*. New York: Thames & Hudson, 2004, p. 207.

desenho de engenheiro vale mais do que todo o blablá místico.”⁴¹ Para Groz não há lugar para a espontaneidade. O retrato de *O Poeta Max Hermann Neisse* (Fig. 1. 53) é elaborado num registo linear na definição da forma e próximo de um realismo fotográfico quer pelo detalhe na descrição das marcas da face e veias das mãos quer pela superfície lisa da pintura no corpo e vestuário. No retrato a lápis de *Anna Peter* (Fig. 1. 54), a expressão advém da sensível representação da face e mão, através da delicada linha. Para além da segurança do registo linear, a sua mestria revela-se pelas delicadas estrias que compõem as manchas nas zonas de sombra.



Fig. 1. 51, Otto Dix, Retrato do Advogado Hugo Simons, 1925, têmpera e óleo/madeira, 100,3 x 70,3 cm, Museu de Belas Artes de Montreal.



Fig. 1. 52, Otto Dix, Helene Lange, 1925, têmpera e óleo/madeira, 66 x 50 cm, Coleção Privada.



Fig. 1. 53, George Grosz, O Poeta Max Hermann Neisse 1927, óleo/tela, 59 x 74 cm, MOMA, NY.



Fig. 1. 54, George Grosz, Anna Peter, 1926-27, lápis, 68,9 x 54 cm, MOMA, NY.

⁴¹ Uwe M. Schneede, *Vérisme et Nouvelle Objectivité*, in *Paris-Berlin, 1900-1933*, Éditions du centre Georges Pompidou/éditions Gallimard, Paris, 1992, p. 252.

Max Beckmann praticou o auto-retrato ficcionado, assumindo uma grande variedade de identidades. Assume uma máscara, como na pose teatral do *Auto-Retrato* de 1944 (Fig. 1. 57), representando-se como um *gentleman* de feição arrogante. O retrato a lápis da jovem *Quappi* de 1925 (Fig. 1. 55), ano em que casaram, é um cuidado desenho de linha contínua. Beckmann realça os traços fisiológicos do modelo como os grandes olhos, o esbelto pescoço e os ombros desnudos pelo decote do vestido. No retrato *Quappi numa blusa cor-de-rosa* (Fig. 1. 56), a linha negra define os contornos das formas, descuidando a representação de detalhes. Beckmann sugere a sensualidade do modelo pela pose e pela sedosa blusa rosa e o lenço na cabeça da mesma cor.



Fig. 1. 55, Max Beckmann, Quappi, 1925, lápis / papel, 47,7 x 31,7 cm, Coleção Privada, Munique.



Fig. 1. 56, Max Beckmann, Quappi numa blusa cor-de-rosa, 1935, óleo/tela, 105 x 73 cm, Thyssen-Bornemisza, Madrid.

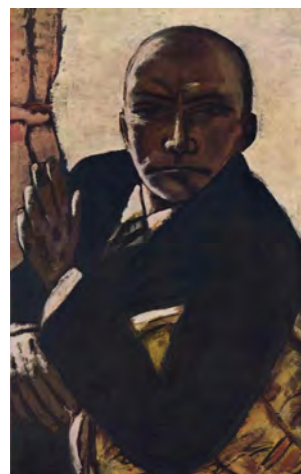


Fig. 1. 57, Max Beckmann, Auto-Retrato, 1944, óleo/tela, 94,5 x 60,5 cm, Neue Staatsgalerie, Munique.

1. 2. 6. O Retrato no Pós-Guerra

Na geração de artistas do pós-guerra, destacam-se, pela originalidade na representação do retrato, dois pintores: Francis Bacon e Alberto Giacometti. Milan Kundera, olhando para os retratos de Francis Bacon, comenta, “fico surpreendido, apesar das suas ‘distorções’, por todos se parecerem com o seu modelo. [...] as fotografias das pessoas retratadas mostram isso; e, mesmo se não conheço essas fotografias, é evidente que em todas as séries, em todos

os trípticos, as várias deformações da face assemelham-se umas às outras, e assim reconhecemos nelas alguém e a mesma pessoa. Apesar de ‘distorcidos’, estes retratos são ‘fiéis’. Isso é o que eu acho miraculoso.” Os retratos de Bacon questionam os limites do eu, segundo Milan Kundera. “Até que grau de distorção um indivíduo permanece ele próprio?”⁴² A desfiguração a que se refere Kundera introduz uma outra qualidade, imanente à figura, que é o movimento. Para Stéfán Leclercq, “em Bacon, tudo é movimento e a técnica que ele emprega para este fim visa a radicalidade do próprio movimento.”⁴³

Giacometti, com as suas figuras isoladas e emocionalmente distantes, é o pintor mais identificado com o pensamento existencialista. Para Jean-Paul Sartre, as suas figuras solitárias eram o correspondente visual às suas ideias sobre o isolamento da condição humana. Desenha e pinta em frente do modelo, num exercício de pura percepção visual, inserindo o retratado numa ambiência de solidão.

Para além da influência que exerceram em pintores das gerações seguintes, Bacon e Giacometti foram amigos e partilhavam interesses com artistas incluídos neste estudo: a representação da matéria corpórea é comum a Bacon e Freud; Giacometti e Arikha partilham as questões associadas com a percepção e o respectivo registo gráfico. Segundo Freud, foi Bacon que o encorajou a substituir os pincéis macios de zibelina pelos mais rijos de pêlo de porco e a pintar de pé em vez de sentado. Estas mudanças foram determinantes no modo como Freud manipula a tinta, fazendo-a mover sobre a superfície, deixando o rasto das marcas do pincel. Giacometti comunga com Arikha preocupações relacionadas com a percepção e o respectivo registo da realidade. Os desenhos e pinturas esboçadas de Giacometti manifestam a impossibilidade de dar uma forma acabada à representação; o carácter abstracto do registo nos desenhos de Arikha, bem como o facto

⁴² Kundera, Milan, *The Painter's Brutal Gesture*, in *Bacon: Portraits and Self-Portraits*. London: Thames and Hudson, 1966, p. 11-12.

⁴³ Leclercq, Stéfán (2002), *L'Expérience du mouvement dans la peinture de Francis Bacon*. Paris: L'Harmattan, p. 8.

de estes serem elaborados sem interrupção refletem a noção de que a percepção da realidade não é fixa.

1. 2. 6. 1. Francis Bacon e a Deformação da Face.

A distorção física no retrato revela-se, com Francis Bacon, uma referência perturbadora, a expressão visual da violência e do sofrimento do ser humano. Bacon, numa entrevista a Michel Archimbaud, diz-se surpreendido quando falam de violência acerca do seu trabalho. E acrescenta que “há um elemento de realismo nas minhas pinturas que, talvez, dê essa impressão, mas a vida é tão violenta; muito mais violenta do que qualquer coisa que possa fazer. ... Em certo sentido, os Picassos de que eu gosto são violentos, mas não no conteúdo; são violentos nas cores e formas que usa e porque estas pinturas são tão extraordinariamente bem feitas que podemos dizer que elas são violentas em certo sentido. São violentas por causa da incrível carga emocional que produzem, e essa é uma espécie impressionante de violência.”⁴⁴

Segundo Francis Bacon, o conceito de realismo mudou com Sigmund Freud e o Surrealismo, uma vez que nos tornamos mais conscientes de como a realidade pode agir no inconsciente. A aparência está intimamente ligada à sua energia e a dificuldade está em encontrar uma técnica que consiga traduzir todas as vibrações de uma pessoa, que consiga captar a intensidade da realidade⁴⁵. A sua pintura é o resultado de uma espécie de conflito entre o material e o tema, entre abstracção e realismo. Conflito que gera a distorção, afastando-se da aparência, para nessa distorção emergir essa mesma aparência,

⁴⁴ Archimbaud, Michel, *Francis Bacon in Conversation with Michel Archimbaud*. London: Phaidon Press Limited, 1993, p. 151-152.

⁴⁵ “... In one of his letters Van Gogh speaks of the need to make changes in reality, which become lies that are truer than the literal truth. This is the only possible way the painter can bring back the intensity of the reality which he is trying to capture. I believe that reality in art is something profoundly artificial and that it has to be recreated. Otherwise it will be just an illustration of something – which will be very second-hand.”, entrevista a Hugh M. Davis, in *Francis Bacon: The Papal Portraits of 1953*, Museum of Contemporary Art – San Diego. New York, N.Y.: D.A.P., p. 12.

segundo Bacon⁴⁶. A deformação a que sujeita a figura inibe-o de pintar a partir do modelo vivo, servindo-se da fotografia como auxiliar de memória no registo de feições e detalhes⁴⁷.

Desde as cabeças de 1948-49 até à série dos Papas, no início dos anos 50, e dos retratos de amigos, nos anos 60, que a deformação é um instrumento privilegiado de Bacon. A deformação é gerada pelo gesto que derrama a tinta como num jogo de sorte⁴⁸. Uma surpresa para o olho, confrontado com uma sensação de crueza. A possibilidade da representação da sensação, para Bacon, surge de um gesto instintivo. É através da técnica que o instinto se declara. As formas e direcções em que a matéria pictórica se transforma, surgem por acidente, não são antecipadas, aparecem e a função do pintor é integrá-las no todo que é, neste caso, a face⁴⁹.

O processo criativo de Bacon inclui três conceitos dominantes: eco, acidente e rejeição. Eco de um pintor para outro, como ecoam os impressionistas, Cézanne e Picasso na liberdade de fazer e de propor a realidade. O acidente surge no processo da pintura, quando aparecem formas e direcções que não foram antecipadas. Na pintura, como matéria fluida, “há sempre um elemento de controlo e um elemento de

⁴⁶ “FB: *What I want to do is to distort the thing far beyond the appearance, but in the distortion to bring it back to a recording of the appearance.*

DS: *Are you saying that painting is almost a way of bringing somebody back, that the process of painting is almost like the process of recalling.*

FB: *I am saying it. And I think that the methods by which this is done are so artificial that the model before you, in my case, inhibits the artificiality by which this thing can be brought about.*” In Sylvester, David, *The Brutality of Fact – Interviews with Francis Bacon*. London: Thames and Hudson, 1987, p. 40.

⁴⁷ “... *But when I say that to me photographs are merely records, I mean that I don't use them at all as model, do you understand? A photograph, basically, is a means of illustrating something and illustration doesn't interest me.*” E na mesma entrevista “... *It's easier for me to work from these records than from the peoples themselves; that way I can work alone and feel much freer. When I work, I don't want to see anyone, not even models. These photographs were my aide-mémoire, they helped me convey certain features, certain details.*” Archimbaud, Michel, op. cit. (9), p. 12.

⁴⁸ “*I live my life between fact and chance*”. Entrevista a Hugh M. Davis, in “Francis Bacon / The Papal Portraits of 1953, Museum of Contemporary Art – San Diego. New York, N.Y.: D.A.P, p. 28.

⁴⁹ “... *there's always (in painting) an element of control and an element of surprise, and that distinction perhaps comes back to what psychoanalysis has defined as the conscious and the unconscious*”. In Archimbaud, Michel, op. cit., p. 84.

surpresa”⁵⁰. Para Bacon, “a pintura é o resultado da interacção entre os acidentes e o querer do pintor”⁵¹. Reage a certo tipo de estímulo, a uma mancha, por exemplo. O estímulo visual originado pela manipulação da matéria pictórica ecoa nos sentidos e projecta-se nas decisões ao fazer a pintura. O caos pictórico (a lama colorida) acidental obriga-o a um sentido crítico no processo contínuo de rejeição/incorporação do acidente. É através da auto-disciplina e da competência técnica que incorpora ou rejeita a matéria pictórica acidental. Acidente e rejeição são elementos de um processo que o leva à criação.

A deformação dos rostos em Francis Bacon é uma marca tão profunda do seu estilo que, nas palavras de Richard Brilliant, “a força da sua visão do ‘outro’ transforma os retratos de Francis Bacon, independentemente de quem seja o retratado, não importa quem seja o sujeito.”⁵²

Nos *Três Estudos de Muriel Belcher* (Fig. 1. 58), somos afectados pela força da deformação do rosto, energia e determinação postas nas marcas do pincel e de outros instrumentos, como panos. Estas marcas rápidas e agressivas deformam os elementos constitutivos da face e imprimem a sensação de movimento na superfície pictórica.

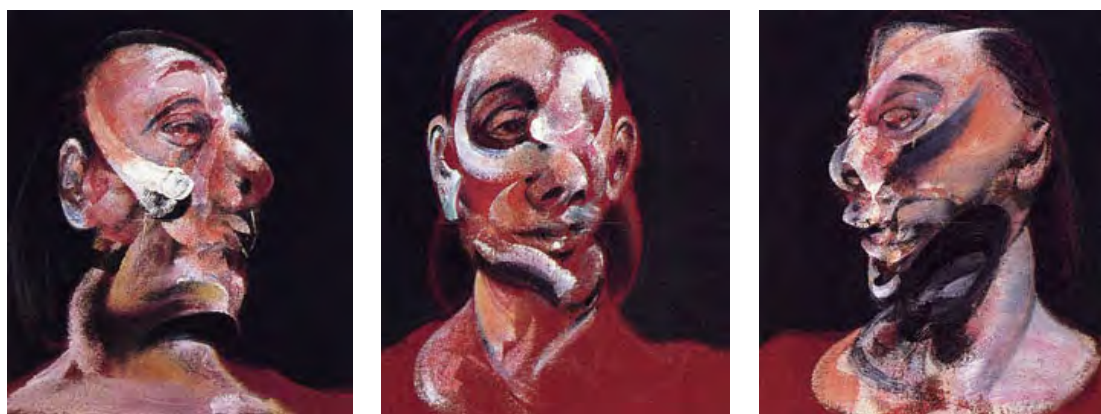


Fig. 1. 58, Francis Bacon, *Três Estudos de Muriel Belcher*, 1966, óleo/tela, 35,5 x 30,5 cm. (cada).

⁵⁰ Michel Archimbaud, op. cit., p. 84.

⁵¹ Michel Archimbaud, op. cit., p. 86.

⁵² Brilliant, Richard, *Portraits: A Recurrent Genre in World Art*, in *Likeness and Beyond: Portraits from Africa and the World*. New York: The Center for African Art, 1990, p. 26.

1. 2. 6. 2. O Retrato Naturalista

O interesse pela representação em frente do motivo e pelo ênfase na percepção sensorial encontrou em Alberto Giacometti, Lucien Freud, Avigdor Arikha e David Hockney os seus praticantes maiores.

Alberto Giacometti, em meados da década de 1940, abandona a sua fase surrealista e começa a desenhar a partir do modelo, dedicando-se ao retrato. Os seus modelos são familiares, a sua mulher Annette e o irmão Diego, os amigos Jean Genet, David Silvester, James Lord, entre outros. A preocupação de Giacometti era representar a natureza através da subtileza e sinceridade da sua percepção visual. Refaz os desenhos e as pinturas incessantemente, manifestando a impossibilidade de uma forma final. A cabeça ocupa o centro da composição e o foco da atenção. O modelo olha, geralmente, em frente. Podemos assinalar como marcas diferenciadoras da sua obra: os tons cinza e as linhas delicadas que circulam as formas do corpo, como numa busca da essência da forma, e o sentimento de solidão que a figura aparenta.

Os seus retratos são exercícios de percepção. Giacometti sujeita a aparência do modelo ao que é visível ao seu olho. Começa por registar algumas linhas que determinam o centro onde se cruzam a vertical do nariz e a horizontal dos olhos. O desenho *Annette III*, 1962 (Fig. 1. 61), é um desenho construtivo da cabeça, reduzida aos olhos e ao que os rodeia. Tudo começa no desenho dos olhos, como diz a Jacques Dupin: “... Se tenho a linha curva do olho, terei também a órbita; se tenho a órbita, tenho a raiz do nariz, tenho a ponta do nariz, tenho os orifícios do nariz, tenho a boca. Assim o todo poderá, por fim, aparecer, assim como um olhar, sem que se fixe sobre o próprio olho.”⁵³ Este retrato-diagrama da face de Annette exprime um olhar hipnotizado. A intensidade deste “não se deduz somente dos olhos, mas depende da frente, do nariz, da boca, das sobrancelhas, das órbitas, das narinas, das maçãs do rosto, da espessura dos lábios, da luz que os sombreia ou

⁵³ *Alberto Giacometti: Le dessin à l'oeuvre*, Gallimard / Centre Pompidou, 2001, p. 21.

agita.”⁵⁴ Mas não só. No retrato de *Diego* de 1946 (Fig. 1. 59), o olhar também se relaciona com o busto que se apruma ou se inclina. Giacometti não procura uma parecença; o que o conduz é o olhar. Depois de estabelecer a centralidade (o centro onde se cruzam a vertical do nariz e a horizontal dos olhos), trabalha em círculos, fazendo crescer a forma para o exterior, criando um entrelaçado de linhas descontínuas, uma massa sem contorno definido (Fig. 1. 60). O dinamismo do olhar de Giacometti implica também a relação com o espaço. No retrato de *Diego* de 1946 (Fig. 1. 59) as linhas que formam o fundo enquadram a figura, destacando-a no espaço. No *Retrato de Annette* de 1964 (Fig. 1. 62), Giacometti representa a sua mulher, segundo o sistema da maioria dos retratos: a cabeça ocupa o centro da composição, o olhar em frente, os tons cinzentos e o tratamento esboçado da figura.



Fig. 1. 59, A. Giacometti, Diego, 1946, lápis, 47,5 x 32 cm, Fundação Maeght, Saint Paul de Vence.



Fig. 1. 60, A. Giacometti, Diego, 1956, lápis, 50 x 16 cm, Col. Virginia e Herbert Lust, NY.

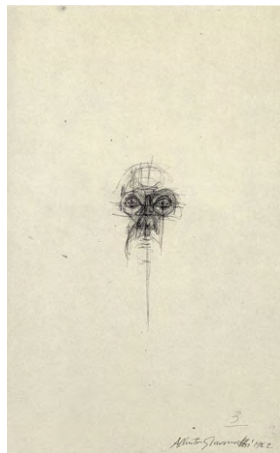


Fig. 1. 61, A. Giacometti, Annette III, 1962, lápis, 50,4 x 32,5 cm., Col. Particular.



Fig. 1. 62, A. Giacometti, Retrato de Annette, 1964, óleo/tela, 70 x 50 cm.

Juntamente com Giacometti, embora com preocupações diferentes, Lucien Freud, Avigdor Arikha e David Hockney partilham o mesmo interesse pela exploração das possibilidades da representação a

⁵⁴ Alberto Giacometti, op. cit., p. 44.

partir da observação do modelo. Lucien Freud em Londres, Avigdor Arikha em Paris e David Hockney em Los Angeles, Londres ou Paris, renovaram a tradição do retrato elaborado na presença do modelo e concebido atendendo à parecença fisionómica e estado de espírito.

Alice Neel (1900-1984), em Nova Iorque, influenciada por Kokoschka, procura captar a personalidade dos seus modelos, por vezes acentuando ou deformando aspectos dos traços fisionómicos ou do corpo para reforçar a caracterização psíquica e emocional dos retratados. Nas décadas de 1960 e seguintes, com o retorno da figura, Neel vê a sua obra, cada vez mais reconhecida, tornar-se um modelo para os jovens artistas americanos na década de 1980.

Em síntese, apesar da ameaça cubista e do crescente interesse pela abstracção, a prática do retrato artístico expandiu-se ao longo do séc. XX. Na primeira década do século passado, assistimos ao abandono da representação mimética do retrato tradicional, em prol da interpretação criativa do artista. O retrato, por um lado, é subvertido no rosto genérico da máscara e sujeito à estilização abstracta do cubismo e, por outro, à deformação do corpo ao serviço da interpretação expressiva do modelo. Entre as duas guerras mundiais, verifica-se um retorno ao realismo, com a mudança estilística de Picasso, influenciado por Ingres, com o 'verismo' de Otto Dix e George Grosz e com o neo-classicismo de Gino Severini em Itália. No pós-guerra, primeiro com Alberto Giacometti e depois com Lucien Freud, Avigdor Arikha e David Hockney, verifica-se um renovado interesse pela representação naturalista, na presença do modelo, tendo em atenção a parecença fisionómica e o estado de espírito. Estes são pintores que estão em diálogo com a tradição retratista e com preocupações modernistas, ao encararem o modelo como estímulo para a experimentação técnica e a exploração das qualidades expressivas dos elementos plásticos. Este é um dos motivos que justificam a sua escolha para objecto deste estudo.

2. O retrato a partir do modelo vivo: cinco estudos de caso

Neste capítulo, introduzimos os pintores por nós seleccionados que, no séc. XX, exploraram as possibilidades da representação a partir da observação do modelo vivo, orientados por diferentes interesses na sua prática artística. A par de uma introdução inicial, enquadramento e dados biográficos, fazemos uma caracterização geral do sistema de tradução gráfica e do processo expressivo.

2. 1. Oscar Kokoschka : o retrato como interioridade

*Eu procuro no retrato encontrar a interioridade, a medida de todas as coisas e nunca desvalorizar o ser humano.*¹

O retrato foi um dos temas essenciais na obra de Oscar Kokoschka, desde o início da sua carreira em Viena. São retratos de pessoas que lhe são queridas, principalmente modelos femininos, testemunhos de intimidade. O autor explora a sua resposta gráfica aos sentimentos e reacções dos seus modelos através da relação de empatia que estabelece com eles e com certeza subscreveria as palavras de Matisse: “O modelo deve marcar-vos, despertar em vós uma emoção, que, por sua vez, procurarão exprimir. Diante do tema devem esquecer todas as vossas teorias, todas as vossas ideias. As que surgirem realmente manifestar-se-ão na expressão da emoção despertada pelo motivo.”² Autor de estilo próprio, interessou-se e questionou-se principalmente sobre a face humana em busca da ‘interioridade’ que a habita como ser humano.

Após a sua participação na Primeira Guerra Mundial, aceita um lugar de professor na Academia de Belas Artes em Dresden, onde imortaliza em litografias os seus amigos artistas e intelectuais. Ao longo dos anos, a par da pintura a óleo, explora sobre suporte de papel

¹ Kokoschka, Oskar, *Ma Vie*, Paris, P.U.F., 1986, p.58: “j’essaie dans le portrait de trouver l’intériorité, la mesure de toute chose et en aucun cas de dévaloriser l’être humain”.

² Matisse, Henri, *Escritos e Reflexões sobre Arte*. Editora Ulisseia, 1972, p. 58.

diferentes técnicas tradicionais como o carvão, a aguarela, o lápis litográfico, o pastel e lápis de cor. Entre 1912 e 1920, desenha a carvão (instrumento usado desde o começo em Viena) diversos retratos da sua amante *Alma Mahler* (Fig. 2. 5) e da amiga e amante, Anna Kallin. Deixa Dresden e inicia uma viagem pela Europa. Em Paris, inspirado pela beleza duma dançarina, *Mary Merson* (Fig. 2. 1), retrata-a, entre outros materiais, em sanguínea. Em 1934, instala-se em Praga e encontra a sua futura mulher, *Olda Palkovská* (Fig. 2. 14-16), retratando-a diversas vezes. No seu exílio em Inglaterra, durante a Segunda Guerra Mundial, pintou e desenhou amigos e experimentou a técnica da aguarela, como no caso do retrato de *Eve de Mier* (Fig. 2. 2). Na Escócia, nos anos quarenta, ‘descobre’ os lápis de cor. Utiliza-os de um modo inventivo, não os usa para preencher superfícies, mas trabalha com a ponta, mesmo para registar as sombras, como no retrato de *Minonacia* (Fig. 2. 3).

Ao elaborar um roteiro dos diversos destinos do autor, verificamos que eles estão associados ao retrato das amantes, esposas e amigadas que ia estabelecendo, constituindo como que um diário visual da sua vida.

Um dos temas iconográficos mais apelativos para Kokoschka é a captação do modelo feminino em estado de devaneio. Kokoschka desenha a mulher, o seu modelo preferido, em momentos solitários de meditação, melancolia, audição musical ou repouso. Os modelos são representados com um olhar ausente, absorvidos na contemplação do mundo interior e não na sua aparência exterior. A presença do modelo é motivo para a superação da experiência sensorial através da expressão, nas palavras de Max Dvorák, do que é “transitório e flutuante”³ no espírito.

³ Dvorák, Max, *OSKAR KOKOSCHKA - VARIATIONEN UBER EIN THEMA*. In *OSKAR KOKOSCHKA. DAS KONZERT. VARIATIONEN UBER EIN THEMA. Hommage à kamilla Swoboda*. Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1988, p. 32.



Fig. 2. 1, Mary Merson, 1931, sanguínea, 56 x 44,5 cm.



Fig. 2. 2, Retrato de Eve de Mier, Grã-Bretanha, 1942, aguarela/papel, 63 x 47,5 cm.



Fig. 2. 3, Minonacia, Escócia 1944, lápis de cor/papel, 38 x 27,7 cm.

Oscar Kokoschka serve-se essencialmente da linha que delimita a forma da face e seus elementos constitutivos. Linhas ondulantes, traços rápidos e lentos manifestam uma dupla presença: o estado de espírito do modelo e os sentimentos do artista. A emoção do desenhador está impressa no seu traço, como se o instrumento reagisse directamente ao estímulo do modelo. Os desenhos parecem inacabados, exibindo uma resposta espontânea à percepção do modelo.

Nos desenhos seleccionados, elaborados entre 1910 e 1930, Kokoschka interessa-se principalmente pela cabeça. São cabeças e bustos pouco ou nada modelados, sem a sensação de peso própria do mundo físico e sugerindo a leveza característica da mente em estado de devaneio.



Fig. 2. 4, Lotte Franzos I, 1912, pastel/papel de embrulho tingido, 44,8 x 31,6 cm.



Fig. 2. 5, Alma Maria Mahler, 1913, carvão, 39,2 x 31,5 cm.



Fig. 2. 6, Retrato de Mechthilde Lichnowsky, 1916, lápis de carvão, 47,5 x 33 cm.



Fig. 2. 7, Rapariga usando um gorro, c.1920, lápis de carvão.



Fig. 2. 8, Giovane Donna Nuova, 1933, carvão, 34,5 x 50 cm.

Em Julho de 1920, Oscar Kokoschka cria um conjunto de mais de 20 desenhos a carvão, descrevendo o efeito de várias obras musicais na pessoa de Kamilla Swoboda. Por iniciativa do irmão de Kokoschka, Bohuslav, o editor vienense Richard Lányi, no ano seguinte, mandou reproduzir 10 desenhos e publicou-os como portfolio, com um texto de Max Von Dvorák, sob o título *Variationen über Ein Thema* (Fig. 2. 9). São 9 diferentes representações artísticas da cabeça de Kamilla e uma de Valeria G.

O historiador de arte Karl Maria Swoboda e sua mulher Kamilla convidavam Kokoschka para os concertos em sua casa. Enquanto Karl Swoboda tocava piano e cantava, Kokoschka desenhava retratos de Kamilla e de outras convidadas. Concentrando-se em Kamilla, observava o modo como ela escutava os temas musicais interpretados pelo marido e procurou registar as variadas emoções que ecoavam do seu rosto. A principal característica deste ciclo é a modulação da aparência exterior da face como consequência da vivência da música.

Hans Tietze, numa recensão de 1921 a *Variações Sobre um Tema*⁴, afirma: “Subjectiva e objectivamente, o rosto assemelha-se ao rio de Heraclito que é sempre outro”. O objectivo de Kokoschka é a expressão de algo fixo que se transforma ininterruptamente numa corrente que flui ao longo do tempo da audição musical; procura penetrar numa essência

⁴ Tietze, Hans, OSKAR KOKOSCHKA. VARIATIONEN UBER EIN THEMA. In OSKAR KOKOSCHKA. DAS KONZERT. VARIATIONEN UBER EIN THEMA. Hommage à kamilla Swoboda. Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1988, p. 33-36.

que pertence a Kamilla, na sua vitalidade, que se sobrepõe à aparência accidental.

A forte identificação com o modelo e a escolha do material adequado (carvão) a uma expressão mais intuitiva da percepção permitiram a Kokoschka retratar o estado de devaneio de Kamilla causado pela audição musical. O facto de Kokoschka partilhar a audição musical com Kamilla, viver o mesmo ambiente sonoro, terá contribuído para a aproximação e identificação com o estado emotivo do modelo. A audição de uma melodia pode despertar e revelar uma correspondência entre duas sensações de natureza diferente, como a visual e a auditiva, e gerar uma espécie de sinestesia. Essa correspondência pode estar associada, por exemplo, com a relação entre o andamento de uma peça musical (a maior ou menor velocidade na execução de uma peça musical determina o seu movimento lento — *adágio*; médio — *andante ou moderato*; rápido — *allegro*; e muito rápido — *presto*) e o registo gráfico resultante de um gesto lento ou rápido e da diferente pressão do instrumento sobre a superfície.

O desenho como forma aberta, a linha dançante, de curvas incessantes, é semelhante à imaginação errante e traduz o fascínio e a urgência do autor na representação da expressão das emoções de Kamilla.



Variações Sobre um Tema I



Variações Sobre um Tema III



Variações Sobre um Tema IV



Variações Sobre um Tema V



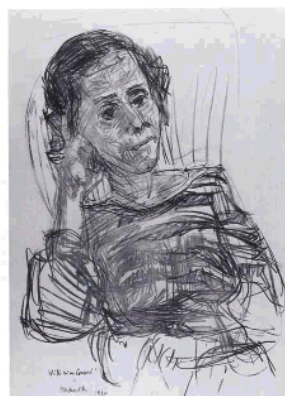
Variações Sobre um Tema VI



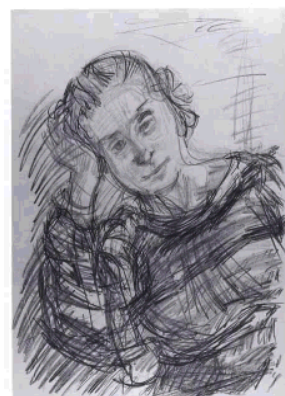
Variações Sobre um Tema VII



Variações Sobre um Tema VIII



Variações Sobre um Tema IX



Variações Sobre um Tema X

Fig. 2. 9, Oscar Kokoschka, 9 Retratos de Kamilla Swoboda, 1920, carvão, 71 x 51 cm cada. (colotípias dos desenhos editadas sob o título *Portrait Kamilla Swoboda (Variationen über ein Thema)*, em 1921.

Nem a simples lógica nem a rotina valem enquanto desenho ou pinto, com o meu objecto ou a paisagem diante de mim ou sozinho com o modelo, o melhor de todos, uma rapariga. - Oskar Kokoschka, Novembro, 15, 1965⁵.

Na série de retratos de Trudl (Figs. 2. 10-13), Kokoschka retrata um período da vida, a adolescência, propício ao devaneio. Somos seduzidos pela expressão sonhadora de *Trudl* com a cabeça apoiada na mão, o olhar fixo, dirigido para baixo ou distante. Nestes desenhos, o macio lápis de pastel ou o carvão como que acaricia a face ao criar as formas com linhas curvas e suaves imbuindo a representação de uma fascinação amorosa.

⁵ Oskar Kokoschka Drawings, 1906-1965, University of Miami Press, 1993, p. 14: "No homespun logic nor routine avails as I draw or paint, with my object or the landscape before me or left alone with the model, the best of all a girl."



Fig. 2. 10, Trudl, 1931, lápis de pastel, 35 x 26 cm., pastel, 35 x 26 cm.



Fig. 2. 11, Trudl, 1931, lápis conté, 36 x 50 cm.



Fig. 2. 12, Trudl, 1931, lápis conté, 36 x 50 cm.



Fig. 2. 13, Trudl, Usando um Chapéu de Palha, 1931, lápis de pastel, 33,3 x 47,8 cm.

Olda (Figs. 2. 14, 15, 16) adopta uma pose familiar nos retratos de Kokoschka: a mão com os dedos estendidos sustenta a cabeça. Esta ocupa grande parte da folha como num grande plano, próxima do observador, uma presença próxima e distante no seu devaneio. O alheamento do mundo que a rodeia manifesta-se de diferentes modos: no primeiro, as pálpebras superiores fechadas pousam suavemente nas pálpebras inferiores e desenham uma linha curva escondendo o olhar (Fig. 2. 14); no segundo, o olhar é frontal e ausente (Fig. 2. 15); no terceiro, a cabeça é ligeiramente inclinada e o olhar, cabisbaixo e pensativo (Fig. 2. 16).

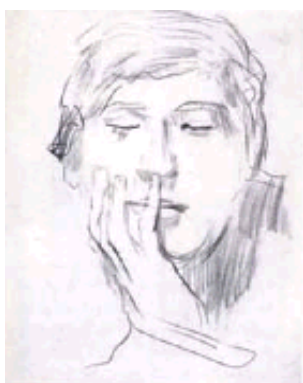


Fig. 2. 14, Retrato de Olda, 1935, carvão, 44,5 x 35,5 cm.



Fig. 2. 15, Retrato de Olda, 1935-36, lápis azul, 44,7 x 35,5 cm.



Fig. 2. 16, Olda 1938, lápis de pastel castanho, 43,4 x 34,7 cm.

Em síntese, as cabeças e bustos desenhados de Kokoschka representam o modelo feminino de olhar ausente, em estado de devaneio; são desenhos de registo espontâneo e maioritariamente linear, de fortes qualidades gestuais, em resposta ao momento vivido pelo modelo

2. 2. Alice Neel e o Retrato Psicológico

“Quanto a mim, quando nasci, olhei em volta e o mundo e as pessoas aterrorizavam e fascinavam-me. Era atraída pelo mórbido e o excessivo e tudo o que se relacionava com a morte tinha um poder escuro sobre mim.”⁶

Quando Alice Neel começou a pintar, nos anos 20, o realismo tinha deixado de ser a justificação para um retrato bem sucedido. O fauvismo e o expressionismo na Europa afastaram os pintores da representação mimética, enfatizando a emoção e a psique humana. A Alice Neel também não interessa o mimetismo, mais associado à fotografia. Neel pratica antes uma semelhança através da interpretação, da identificação com o modelo, com ênfase na emoção e no carácter psicológico do ser humano. O retrato é o resultado do cruzamento das personalidades do modelo e da pintora.

A sua estada no hospital psiquiátrico, Gladwyn Colony, em 1931, na sequência de uma depressão, pô-la em contacto com uma grande variedade de personalidades, algumas das quais muito doentes, permitindo-lhe um maior conhecimento do comportamento humano. O retrato foi um meio de reparar um trauma psíquico, seguindo o conselho do seu psiquiatra, Dr. Ludlum.

“Sempre considerei o ser humano a primeira premissa – sinto a sua condição como um barómetro da sua época.”⁷ Neel capta a

⁶ Alice Neel, June 1971, Doctoral Address, Moore College of Art: *As for myself, being born I looked around and the world and its people terrified and fascinated me. I was attracted by the morbid and excessive and everything connected with death had a dark power over me.* In *Alice Neel. The Woman and her Work*. Athens, Georgia: Georgia Museum of Art / The University of Georgia, 1975.

individualidade dos seus modelos como tipos sociais do respectivo tempo histórico, do espírito da época: “Pinto o meu tempo usando as pessoas como testemunho”⁸. As diferentes fases da vida de Alice Neel reflectem-se quer nos modelos que escolhe, consoante os lugares de residência, quer nas qualidades formais, como a utilização da cor. Pintou gente anónima, artistas, escritores, familiares. A maioria dos seus modelos, até à década de 60, não é gente rica, famosa ou conhecida nos respectivos meios profissionais. São pessoas com quem se cruza na sua vida diária, cujos atributos físicos e personalidade a atraem visualmente. A partir de 1960, talvez pela maior proximidade à comunidade artística de Nova Iorque, começa a utilizar modelos associados ao mundo da arte. Podemos agrupar o seu trabalho atendendo ao tempo e lugar: Greenwich na década de 1930, Harlem nas décadas de 1940 e 1950, West 107th Street nas décadas de 1960, 1970 até 1984, ano da sua morte.

O facto de os retratos não serem encomendas, nem a pintora esperar que os comprem, liberta-a para expressar uma variedade de sentimentos, emoções e ideias visuais impossíveis num retrato encomendado. É uma pintura cheia de humanidade no acentuar dos traços fisionómicos mais pessoais do modelo, na informalidade da pose, acerca da classe social, da idade, raça, carácter. A pintora regista o carácter e estatuto social dos retratados, tornando-os como que actores, quer pelas poses que assumem, quer pela importância que as mãos adquirem na caracterização da sua personalidade.

Observadora atenta, interpreta a personalidade dos retratados num ambiente de grande empatia com os seus modelos. Alice Neel explica que, no acto de retratar, “transformo-me na pessoa por algumas horas, assim que partem e termino, sinto-me desorientada. Não tenho

⁷ Hills, Patricia, *Alice Neel: Art as a Form of History*. In *Alice Neel. Paintings of Two Decades*. Boston: Boston University Art gallery, 1980, p.5: *And in 1960, she stated, “I have always considered the human being the first premise – I feel his condition as a barometer of his era”.*

⁸ Alice Neel, *Artist on their Art*, in *Art International*, vol. 12, N° 5 (May 15, 1968), p. 48: *I paint my time using the people as evidence.*

eu. Não pertencço a lado nenhum. Não sei quem ou o que sou. É terrível este sentimento, mas surge por causa desta poderosa identificação que faço com a pessoa. Mas isso é o que faz um bom retrato”⁹. No processo de elaboração do retrato, estabelece-se uma relação emotiva entre o modelo e a artista, que se reflecte no resultado final, através da imaginação criativa.

A pintura deliberadamente ingénua de Alice Neel, feita, em grande parte, de memória e não apoiada na observação do modelo, dos anos 1930, evolui, nas décadas seguintes, para uma maior atenção à anatomia, uma maior ênfase na semelhança da pessoa. Mais sóbria na experimentação formal, explora a capacidade de evocar a personalidade do retratado. A sua pintura pode parecer descuidada, alguns trabalhos parecem inacabados, mas é uma recusa consciente da laboriosa técnica do realismo ilusionista de pintores norte-americanos como N. C. Wyeth. Neel, apesar de cuidar mais da semelhança anatómica a partir da década de 40, parece colocar a sua energia e imaginação no manuseamento dos elementos formais, esquecendo as convenções, ao serviço de uma interpretação mais livre e emotiva do modelo. Por vezes, com grande liberdade e imaginação, exagera na caracterização fisionómica e dos elementos do corpo, aumentando o tamanho da cabeça (Fig. 2. 17) ou das mãos (Fig. 2. 17 e 2. 26).

Desenha directamente na tela a linha de contorno em preto ou azul, preenchendo as formas com cor, servindo-se de técnica espontânea e execução rápida. Nos seus retratos, a exploração da composição e da cor são elementos significantes do estado de espírito do modelo. Nas primeiras décadas, usa cores sombrias e de baixo tom cromático. Evoluirá, na década de 60, para a utilização de cores vivas e variadas e uma maior liberdade na pincelada. As linhas são fluidas, deslizam de modo suave ou firme através da superfície. As cores

⁹ Higgins, Judith, *Alice Neel and the Woman Comedy*. Art News, vol. 83, nº 8 (October 1984), pp. 70-79. “I become the person for a couple of hours, so when they leave and I’m finished, I feel disoriented. I have no self. I don’t belong anywhere. I don’t know who or what I am. It’s terrible, this feeling, but it just comes because of this powerful identification I make with the person. But that’s what makes a good portrait.”

misturam-se em variadas combinações, como nas manchas rosa, vermelho púrpura, amarelo mostarda e cinza na face e mãos de *Randall in Extremis* (Fig. 2. 23).

São retratos em que Neel revela um forte sentido de humor. Regista, de um modo caricatural, as imperfeições físicas do modelo: as rugas na testa, o queixo duplo, as orelhas e mãos grandes. O espaço envolvente é simplificado e distorcido, centrando-se no registo directo e emocional do modelo.

Formalmente, Alice Neel serve-se das potencialidades da composição, da cor e, por vezes, da deformação ou do exagero das componentes do corpo para produzir efeitos que introduzem qualidades expressivas no retratado. Em alguns retratos, certos traços simbólicos contribuem para a identificação dos modelos. O simbolismo dos punhos cerrados e delineados por uma linha firme sobre o diário *Daily Worker*, identificam *Pat Whelan* (Fig. 2. 18) como operário empenhado na luta política. O chapéu de estilo soviético identifica *Gus Hall* (Fig. 2. 30) como dirigente do Partido Comunista dos Estados Unidos da América.

Em Alice Neel, os aspectos formais servem principalmente para projectar uma ideia de carácter. O registo espontâneo, a pincelada fluida, a composição e a cor contribuem para a vivacidade da pintura e a intensidade psicológica dos retratos.



Fig. 2. 17, Max-White, 1935, óleo / tela, 91,4 x 66 cm, Smithsonian American Art Museum.



Fig. 2.18, Pat Whelan, 1935, óleo / tela, 68,6 x 58,4 cm. Whitney Museum, NY



Fig. 2. 19, Bessie Boris, 1947, óleo / tela, 58,4 x 45,7 cm, Estate of Alice Neel.



Fig. 2. 20, Última doença, 1953, óleo/tela, 76,2 x 55,9 cm, Philadelphia Museum of Art.



Fig. 2. 21, A Mulher do Psiquiatra (Elsie Rubin), 1957, óleo/tela, 76,2 x 45,7 cm.

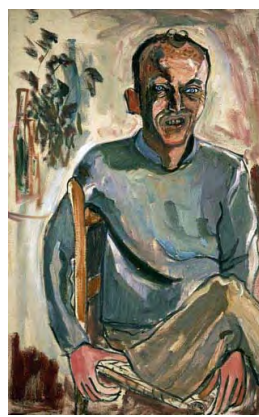


Fig. 2. 22, Frank O'Hara nº 2, 1960, óleo/tela, 96,5 x 61 cm.



Fig. 2. 23, Randall in Extremis, 1960, óleo/tela, 91,4 x 71,1 cm, Estate of Alice Neel.



Fig. 2. 24, Max White, 1961, óleo/tela, 101,9 x 71,6 cm, Estate Alice Neel.



Fig. 2. 25, Abdul Rahman, 1964, óleo/tela, 50,8 x 40,6 cm, The Estate of Alice Neel.



Fig. 2. 26, Fuller Brush Man, 1965, óleo/tela, 101,6 x 68,6 cm, Col. Privada



Fig. 2. 27, Mary Shoemaker, 1965, óleo/tela, 98,7 x 66 cm.



Fig. 2. 28, Hartley, 1965, óleo/tela, 127 x 91,5 cm, National Gallery of Art.



Fig. 2. 29, Henry Geldzahler, 1967, óleo/tela, 127,6 x 85,7 cm. MET, NY.



Fig. 2. 30, Gus Hall, 1981, óleo/tela, 119,4 x 83,8 cm, Col. Privada



Fig. 2. 31, Meyer Shapiro, 1983, óleo/tela, 106,7 x 81,7 cm, The Jewish Museum.

2. 3. Lucien Freud: a Pele do Corpo/da Pintura.

A obra de Lucien Freud é sempre, segundo as suas palavras, autobiográfica. Retrata as pessoas de que gosta, nos espaços em que vive e que conhece: “O meu trabalho é puramente autobiográfico. É acerca de mim e do meu meio. É uma tentativa de um registo. Trabalho a partir das pessoas que me interessam, de que gosto e em que penso, em quartos em que vivo e que conheço. Uso as pessoas para inventar as minhas pinturas e posso trabalhar mais livremente se as tiver lá.”¹⁰

Nos anos do pós-guerra, a linha descreve com minúcia a configuração da face, os olhos, os cabelos, os reflexos. Nos retratos das décadas de 40 e 50 do século passado, a linha traça as formas nas pinturas, segundo a tradição da arte de desenhar. Assim, no retrato *Rapariga com Rosas* (Fig. 2. 32), Freud confere igual atenção quer aos detalhes do vestuário, da verga nas costas da cadeira, da rosa, quer aos elementos essenciais dos olhos, boca e cabelo (Fig. 2. 32). Nestas pinturas, a superfície é pouco modelada e lisa, sem textura, quase bidimensional. Esta descrição linear e detalhada dos elementos da face e adereços ecoam o classicismo de Ingres. O olhar fixo e ausente expresso nos grandes olhos e o registo linear preciso e tenso dos

¹⁰ Russel, John, *Lucien Freud – Clairvoyeur*, in “Art in America”, Jan – Feb. 1970, p.104-106. “My work is purely autobiographical. It’s about myself and my surroundings. It’s an attempt at a record. I work from the people that interest me and that I care about and think about in rooms I live in and know. I use the people to invent my pictures with, and I can work more freely if I have them there.”

retratos transmitem uma grande intensidade emocional (Figs. 2. 33 a 35), que se manifesta de modo obsessivo nos retratos de Lucien Freud. É comum a ideia segundo a qual o autor transfere para os seus modelos uma angústia existencial que parece imanente à sua pessoa. Herbert Read identificava Freud como “o Ingres do existencialismo”, pelo seu meticuloso desenho de figuras ansiosas. Mas mais precisa nos parece a observação de Sandra Miller, segundo a qual os retratos de Lucien Freud mostram “qualquer coisa que nos faz a todos ansiosos – a condição de estar só”¹¹.

Nos finais da década de 1950, verifica-se uma mudança na sua pintura. Esta torna-se menos “linear” e mais ‘pictórica’¹². Lucien Freud continua a trabalhar a linguagem do desenho, mas a linha é mais modelada, afastando-se da linha precisa de contorno. A marca do pincel é mais larga, espontânea e expressiva, e a superfície revela uma textura mais densa (Fig. 2. 36 e 37). As faces perdem a palidez dos retratos anteriores e apercebemo-nos dos coágulos de sangue por baixo da pele em *Mulher Rindo* (Fig. 2. 37).

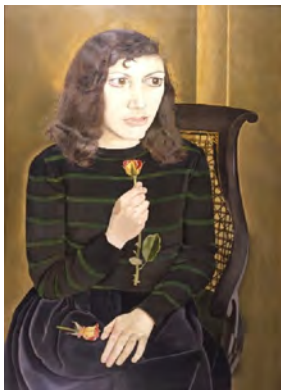


Fig. 2. 32, Rapariga com Rosas, 1947-48, óleo/tela, 105,5 x 74,5 cm, The British Council.



Fig. 2. 33, Retrato de uma Rapariga, 1950, óleo/cobre, 29,5 x 23,5 cm.



Fig. 2. 34, Rapariga de Vestido Escuro, 1951, óleo /tela, 40,6 x 30,5 cm.

¹¹ Miller, Sandra, *People by Lucien Freud*, in *Artforum*, October, 1987, p. 113-118.

¹² Wolfflin emprega o termo ‘pictórico’ para referir a visão dos objectos como manchas, em oposição ao estilo linear, que vê a forma do objecto pela linha de contorno. Wolfflin, Heinrich, *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 26.



Fig. 2. 35, Retrato de Francis Bacon, 1952, óleo/cobre, 18 x 13 cm, Tate Gallery.



Fig. 2. 36, Mulher de Camisa Branca, 1956-57, óleo/tela, 45,7 x 40,6 cm



Fig. 2. 37, Mulher Rindo, 1958-59, óleo/tela, 71 x 55,8 cm, Col. Privada.

Nos anos 60, Lucien Freud evolui para um estilo muito mais livre, em que a sua pintura ganha uma nova densidade, que se manifesta na sobreposição de planos e na exploração dos pigmentos conforme a percepção de pormenores subtis. Substitui os pincéis maleáveis de zibelina¹³ pelos de pêlo de porco, mais duros. As marcas do pincel são mais ásperas e é mais visível o rasto do seu trajecto na superfície. Deixa de trabalhar sentado para passar a pintar de pé, o que lhe permite uma maior liberdade de movimentos. Deste modo, possibilita uma pincelada mais solta, que se reflecte no trabalho do pincel ao introduzir movimento, sugerindo a instabilidade muscular da face e a inconstante aparência física, como no caso do retrato de *John Deakin* (Fig. 2. 38), de olhar triste. Por outro lado, o facto de pintar de pé estabelece uma relação de poder entre o pintor e o modelo, em que este é observado de cima para baixo e não ao nível do olhar do pintor e do observador.

Freud começa com um desenho da configuração geral a carvão e constrói a pintura lentamente, começando pela face, examinando-a cirurgicamente e progredindo na aparência. A sobreposição de manchas de tinta e a superfície mais espessa e granulosa da pintura contribui para o carácter escultórico e a intensidade expressiva dos retratos, revelando a sua lenta construção. A pintura a óleo potencia a liberdade das correcções, das múltiplas camadas sobrepostas, das marcas que

¹³ Zibelina, pelos maleáveis de marta da Sibéria.

diferenciam os múltiplos planos do rosto e Freud experimenta todas estas possibilidades do *medium*, para além da experimentação da cor. A luz sugerida pelo pigmento branco¹⁴ surge por entre o rasto das marcas do pincel. A cor não é independente, mas sim irregular quando muda de tonalidade, misturando-se nas transições de tons.

Lucien Freud pinta pessoas que conhece e refere que trabalha com o modelo e não a partir do modelo. Os seus retratos são um pretexto para uma intimidade psicológica e o contacto com a diversidade das pessoas. Freud gosta de falar da verdade daquilo que representa; a verdade, segundo ele, da transição entre ele e o seu modelo.

Freud trabalha a partir do modelo vivo porque, no seu entender, “a informação fotográfica relaciona-se quase exclusivamente com a luz e o modo como o modelo a capta”¹⁵ não permitindo assim aceder à vida interior dos retratados. Prefere trabalhar com pessoas que conhece e que se disponibilizam a posar ao longo de um certo período de tempo, permitindo-lhe um maior conhecimento do modelo. Numa entrevista a William Feaver, esclarece que o que o faz pintar determinadas pessoas é “a vida nelas”¹⁶.

Essa limitação da fotografia fora já assinalada por Emile Zola ao chamar a atenção para o facto de a câmara não captar “a vida com o seu mecanismo completo”¹⁷. A câmara fixa um momento exacto no tempo, não tem memória e a vida é movimento. O convívio com o modelo por períodos de tempo mais ou menos longos, permite observá-lo em diferentes momentos e respectivas variações na aparência física e disposição psíquica. David Hockney, a propósito da relação entre fotografia e pintura, fala do conhecimento acumulado, baseado na

¹⁴ Segundo Robert Hughes, o pigmento básico que Freud utiliza para a carne é o branco Cremnitz, um pigmento pesado que contém o dobro de óxido de chumbo e muito menos óleo que os outros brancos.

¹⁵ *Lucien Freud interviewed by Leigh Bowery*, in *Lucien Freud / Recent Drawings and Etchings*. Matthew Marks Gallery, New York, 1993.

¹⁶ *What draws me to paint them is the life in them*. In *Lucien Freud and William Feaver: Conversation*, April 1998, in Feaver, William, *Lucien Freud*. New York: Rizzoli, 2007, p. 372.

¹⁷ Zola, Emile, *Mon Salon, Manet, Ecrits sur l'Art*, Paris: Garnier - Flammarion, 1970, p. 335.

observação e memória, obtido acerca de uma pessoa ao longo do tempo. E exemplifica este facto com o seu retrato (Fig. 2. 35) feito por Lucien Freud durante 12 horas, em que são visíveis as camadas de tinta¹⁸.

O que mais interessa a Freud é o processo de construção da pintura, a modulação do corpo através da manipulação da matéria pictórica, mais do que a imagem. O que o move é o processo no acto da criação, na esperança de que a imagem se torne viva¹⁹. Os seus modelos são identificados pelo seu nome ou são-lhe atribuídos títulos como *Rapariga com Rosas*, *Rapariga de Vestido Escuro*, *Mulher de Camisa Branca*, *Mulher Rindo*, *Cabeça do Homem Grande*, um sinal de que o que mais lhe interessa é mostrar como olha outra pessoa, libertando-se do dever da parecença. É uma pintura que vai além da busca da semelhança, representando rostos longamente observados. Freud manipula a estrutura da face e, por vezes, estende e flecte a maxila e bochechas, num gesto expressivo, que ultrapassa a face observada.

O autor retrata a Rainha Isabel II (Fig. 2. 47) de um modo pouco lisonjeiro, com as pálpebras descidas, de olhar cansado e com um pesado pescoço. Segundo Robert Solso²⁰, o facto de Freud ter olhado para a face da rainha muitas vezes fez com que acomodasse a sua mente à face dela e à pessoa que estava a pintar e que, após essa experiência, a sua visão fosse, provavelmente, muito diferente da de qualquer outra pessoa. Michael Webster e Otto MacLin, citados por Robert Solso, são da opinião de que “as pessoas, incluindo os artistas,

¹⁸ *The portrait of me by Lucien Freud is 12^o hours and you see the layers. That's why (for me) it's infinitely more interesting.* In *David Hockney Portraits*. London: National Portrait Gallery, 2006.

¹⁹ *A moment of complete happiness never occurs in the creation of a work of art. The promise of it is felt in the act of creation but disappears towards the completion of the work. For it is then that the painter realizes that it is only a picture he is painting. Until then he had almost dared to hope that the picture might spring to life. Were it not for this, the perfect painting might be painted, on the completion of which the painter could retire. It is this great insufficiency that drives him on. Thus the process of creation becomes necessary to the painter perhaps more than it is in the picture. The process in fact is habit-forming.* À conversa com Robert Hughes, in *Lucien Freud paintings*, London: Thames & Hudson, 1988, p. 17.

²⁰ Solso, Robert L., *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003, p. 160.

estão constantemente a fazer adaptações às faces, [em curtos espaços de tempo], que modificam o modo como as vêem”²¹.

Para Freud, a pintura tem de “surpreender, perturbar, seduzir, convencer”²². A emoção facilita a percepção da realidade; o que sentimos também é real. E Lucien Freud é guiado pela emoção (sentimento) que experimenta no acto de pintar. Através da observação, Freud transmite-nos algo que é seu e que, talvez, ninguém tivesse visto ou exposto dessa forma. O facto de Freud “pintar com o modelo e não a partir do modelo” gera uma intimidade que lhe permite aceder à verdade da transição, como ele diz, entre ele e o seu modelo, à singularidade do humano e sua vulnerabilidade. A intimidade que possibilita a modelação crua do corpo através da matéria pictórica e a introdução de uma atmosfera de ansiedade dos retratados são as marcas do universo de Lucien Freud



Fig. 2. 38, John Deakin, 1963-64, óleo/tela, 30,2 x 24,8 cm, Col. Privada.



Fig. 2. 39, Mãe do Pintor II, 1972, óleo/tela, 17,8 x 14 cm, Col. Privada.



Fig. 2. 40, Cabeça do Homem Grande, 1975, óleo/tela, 41,3 x 26,7 cm, Col. Privada.

²¹ Solso, Robert L., op. cit., p. 158.

²² *What do I ask of a painting? I ask it to astonish, disturb, seduce, convince.* In *The Artist Eye: Lucien Freud*, Exhibition Catalogue., National Gallery, London, 1987.



Fig. 2. 41, Frank Auerbach, 1975-76, óleo/tela, 62,5 x 40 cm, Col. Privada.



Fig. 2. 42, Esther, 1982-83, óleo/tela, 35,6 x 30,5 cm, Col. Privada.



Fig. 2. 43, Reflexo (Auto-Retrato), 1985, óleo/tela, 56,2 x 51,2 cm, Col. Privada.



Fig. 2. 44, Francis Wyndham, 1993, óleo/ tela, 64,8 x 50,8 cm, Col. Privada.



Fig. 2. 45, Cabeça de uma Rapariga Nua, 1999. Óleo/tela, 51,4 x 40,6, Col. UBS Paine Webber Inc.



Fig. 2. 46, Aline, 2000, óleo/tela, 24,8 x 18,4 cm, Col. Privada.



Fig. 2. 47, 'The Queen', 2001, óleo/tela, 9 ¼ x 6 in., The Royal Collection.



Fig. 2. 48, David Hockney, 2002, óleo/tela, 40,65 x 31 cm.



Fig. 2. 49, Auto-Retrato, Reflexo, 2003-04, óleo/tela, 7 x 5 in.

2. 4. Avigdor Arikha: A Intensidade do Momento.

Entre 1957 e 1965, Avigdor Arikha praticou a abstracção pictórica. Convencido de que esta entrara numa fase académica, isto é, na repetição de uma fórmula onde não encontrava qualquer possibilidade de evolução, começa, em 1965, a desenhar apenas a partir da

observação da realidade. No entanto, neste regresso à representação, Arikha assume o carácter bidimensional do suporte, abandonando a ilusão da terceira dimensão.

A obra de Avigdor Arikha pode-se resumir a uma questão: como fixar numa imagem a realidade em permanente mudança? Desde a Renascença que os pintores desenhavam para fixar a realidade, procuravam a forma final para depois a pintar. Arikha, porém, investiga a instabilidade da percepção, exposta nas formas interrompidas, nos traços inacabados. As suas pinturas não são precedidas por desenhos de composição,²³ como era prática desde a Renascença italiana. Arikha pinta directamente na tela o motivo que observa e, para ele, “uma pintura viva é a organização espontânea” de formas e cores numa superfície plana. O importante é sentir a pintura como um ser orgânico que respira, como lembra Arikha: “o Ch’i, para a arte chinesa, é essencial, é o sopro e não a beleza”²⁴.

Ao contemplarmos os seus desenhos, somos levados a pensar o desenho como um instrumento para ver como nós vemos. A ênfase está na visão individual, subjectiva. Arikha desenha para ver. Não lhe interessa o contorno elegante e a definição rígida da forma, mas o minucioso exame (escrutínio) do motivo, a aproximação ao que se nos apresenta à vista e apenas pode ser a florado. A definição da forma pela linha de contorno dá-nos informação estável, segundo os parâmetros da perspectiva renascentista. Mas a realidade é instável e sujeita ao nosso olhar individual. Na era da fotografia e do foto realismo, a representação literal como veículo de simples informação não tem qualquer interesse. O que é verdadeiramente intrigante no desenho de observação é a luta pela conformidade entre o cérebro (que recebe informação através da

²³ Excepção feita ao retrato da rainha mãe Isabel que é precedido por um estudo de composição a grafite dura sobre papel Whatman (*H M Queen Elizabeth, the Queen Mother, 30 June 1983*).

²⁴ Avigdor Arikha: *Paris sur le vif, encres et dessins*. Lille: Palais des Beaux Arts, 1999, p. 6.

retina) e a mão. É para esta complexa relação que os desenhos de Arikha chamam a atenção²⁵.

A dúvida sobre a semelhança fez com que o retrato tivesse um lugar especial no seu trabalho. São retratos de amigos com quem Arikha tem especial afinidade²⁶, como, por exemplo, Samuel Beckett, ou desenhos da família, a sua mulher Anne em pose contemplativa executando uma acção comum, como em *Anne apertando um botão* (Fig. 2. 50) ou as filhas Alba e Noga.



Fig. 2. 50, Anne apertando um botão 22 Outubro 1985, carvão/papel japonês, 97,5 x 65 cm.

Para Arikha, “o desenho do natural não é uma cópia mecânica, mas um complexo processo de transformação da informação visual (espaço e volume) em representação gráfica (linhas e planos)”²⁷; é “investigar através da visão e traduzir as medidas reais em medidas gráficas por meio de linhas e espaços em branco”²⁸. É um exercício de intensa observação, pois desenhamos um objecto particular. É o pretexto para exprimir o sentir pessoal sujeito à disciplina da observação, num diálogo com o quadro, ou seja, com os seus elementos

²⁵ Robert Hughes In *ARIKHA* - texts by Samuel Beckett, Richard Channin, Andre Fermigier, Robert Hughes, Jane Livingston, Barbara Rose. Interviews by Barbara Rose, Joseph Shannon and Maurice Tuchman. Paris: Hermann, 1985, p. 32..

²⁶ Em entrevista a Arnaud Brejon de Lavergnée: *Je dessine seulement ce qui me frappe, je ne pourrais pas dessiner autrement; même quand j' exécute des portraits sur commande, le modèle doit me plaire; sans affection, je ne peux pas.* In *Avigdor Arikha: Paris sur le vif, encres et dessins.* Lille: Palais des Beaux Arts, 1999, p. 5.

²⁷ Arikha, Avigdor, *ON DEPICTION, selected writings on art.* London: Bellew Publishing, 1995, p.109.

²⁸ Arikha, Avigdor, op. cit., p. 109.

constitutivos, que são as linhas, as formas, as cores e suas relações recíprocas. Arikha inclui estas preocupações modernistas na tradição figurativa. Nas suas palavras, “tento pintar o visível simplesmente com os meios à minha disposição e próximo dos princípios de Velásquez [pintura directa em frente ao modelo vivo], através da experiência do séc. XX”²⁹. Esta relaciona-se com a herança modernista da tomada de consciência de que uma pintura é um espaço confinado constituído por linhas, formas e cores e que é auto-referencial³⁰.

Arikha não só identifica o modelo como também regista o dia do ano em que o desenho foi feito, como que afirmando que só podemos acreditar no que vemos num preciso momento. Nos seus desenhos, Arikha recusa a utilização da memória e da imaginação e serve-se principalmente do que observa com atenção nos momentos que medeiam o que os olhos vêem e o que a mão regista. Segundo Arikha, todo o processo surge como um apelo, um chamamento que exige uma resposta imediata. Procura a captação transitória da semelhança. Todos os trabalhos são feitos numa sessão, sem correcção, de modo a captar a iminência do momento. Este princípio serviu para dominar a habilidade de extrair uma eficaz interpretação do modelo, em que o movimento da mão é registado na superfície da folha de papel indo ao encontro de um pormenor em que o seu olhar se fixou. A velocidade e intensidade da execução obriga a que os trabalhos sejam de pequeno formato.

A importância das qualidades dos materiais é visível na informação cuidada e na variedade de técnicas experimentadas: tinta sumi, ponta de prata e de ouro, lápis de grafite e lápis sépia, giz branco e carvão, aguarela e pastel. Os papéis são escolhidos com o mesmo cuidado: papel tela preparado, papel de algodão, papel acetinado, papel feito à mão do Nepal, Índia, Japão, papel Fabriano, *Bristol*, *Whatman*,

²⁹ *ARIKHA* - texts by Samuel Beckett, Richard Channin, Andre Fermigier, Robert Hughes, Jane Livingston, Barbara Rose. Interviews by Barbara Rose, Joseph Shannon and Maurice Tuchman. Hermann, Paris, 1985, p. 46.

³⁰ op. cit. p. 88.

Rives. O uso de diferentes materiais relaciona-se com a exploração de outros meios de expressão para além do tema. Para Arikha³¹, o essencial era mudar de uma técnica para a sua oposta — lápis duro/lápis mole, ponta de prata/pincel — isto é, alternar entre materiais moles (pincel e tinta) e duros (ponta de prata e lápis 8H sobre papel preparado com guache). O uso de diferentes técnicas como o pincel, a tinta e a grafite dura é uma estratégia para evitar o aperfeiçoamento e manter a espontaneidade que acrescenta intensidade ao desenho. “Quando a mão se aperfeiçoa demasiado já não se diz a verdade”, avisa-nos Arikha. Cada técnica promove uma diferente maneira de olhar o desenho e olhar o modelo pensando na marca, no risco, linha ou mancha a registar. O suporte do desenho é escolhido pela qualidade material, textura, cor e tonalidade que traz ao desenho, relacionando-se com o tipo de marcas feitas.

São vários os materiais usados, cada um dominando uma fase: tinta sumi e grafite na 2ª metade da década de 1960 até 1975 (Fig. 2. 51-56), aguarela em meados da década de 1970, ponta de prata e de ouro, estilete sobre chapa de cobre e grafite a partir de 1976 (Fig. 2. 57-65). O carvão, com a sua capacidade para rápida mudança de linha para áreas de tom profundo, foi, a partir da década de 1980, o médium favorito para os desenhos, como no caso de *Catherine Deneuve* (Fig. 2. 66). O pastel é usado sobre superfícies como papel de veludo (Fig. 2. 67) e papel de lixa muito fina. Os materiais usados são parte integral do modo de ver e as suas qualidades são exploradas com grande subtileza.

Uma outra característica dos desenhos de Arikha relaciona-se com a atenção dada à composição, à ocupação da folha, tendo em consideração os quatro lados da mesma. Nas suas próprias palavras³²,

³¹ *ARIKHA* - texts by Samuel Beckett, Richard Channin, Andre Fermigier, Robert Hughes, Jane Livingston, Barbara Rose. Interviews by Barbara Rose, Joseph Shannon and Maurice Tuchman. Hermann, Paris, 1985, p. 173.

³² ... I relate to the space as a sheet of paper, that is, the paper is created by its edges, and the edges dictate space. For me everything begins at the edge, and advances towards the center, and not from the center to the edges.

não trabalha a imagem a partir do centro da folha, como os impressionistas, mas da margem para o centro, tendo em consideração a folha e seus limites como espaço de actuação. A consciência do formato e dos limites da superfície permite-lhe controlar todo o espaço de representação e estabelecer uma relação espacial entre as formas, conforme elas crescem. As formas tocam os lados da folha e no caso do retrato de *Samuel Beckett com a mão na cabeça* (Fig. 2. 58), o braço direito que apoia a cabeça acompanha o lado esquerdo da folha com a cabeça colocada no canto superior esquerdo.

Entre 1965, ano em que abandonou a abstracção, e 1973, Arikha dedicou-se somente à prática do desenho do natural. O seu regresso à pintura, após oito anos, foi algo natural, uma vez que os elementos plásticos (forma, luz e espaço) haviam sido trabalhados nos desenhos, especialmente a tinta e pincel. Estes desenhos têm a particularidade de o preto, o branco do papel e os tons intermédios sugerirem cor, como numa pintura tonal.

Pratica uma pintura *alla prima* que garante a frescura da superfície e a vivacidade da cor, quando a tinta está fina e translúcida. O acto de ver e aplicar a tinta é espontâneo, não há um processo elaborado; a estratégia está na observação e na concentração. As suas pinturas são feitas sem desenho inicial na tela e sem estudos preparatórios, excepção feita ao retrato da Rainha Isabel, a rainha-mãe inglesa, em que faz um estudo de composição. Através de marcas, elabora formas que correspondem aos diferentes elementos da figura, no lugar próprio, evoluindo através da medição do intervalo que os separa. Outro aspecto inovador consiste no facto de completar a pintura numa sessão prolongada de trabalho, renunciando à possibilidade de continuar num segundo dia. Interessa-lhe captar a verdade de um momento, viver a intensidade gerada pela intimidade e concentração exigida na relação entre o olho e a mão para obter a semelhança. A

Mordechai Omer in Conversation with Avigdor Arikha, In *Avigdor Arikha Drawings*, Tel-Aviv Museum of Art, Retrospective Catalog. Tel Aviv, 1998, p. 165.

observação do modelo e o registo na tela têm de ser instantâneos, segundo Arikha³³. “Eu penso que pinto como Velásquez pintava, de uma forma aberta, espontaneamente. Mas quando se pinta espontaneamente, a primeira condição é que se tem de controlar todas as proporções, as medidas do que se vê a partir de dentro.”³⁴ O estilo, nas suas palavras, “é uma frequência e uma intensidade”. A frequência é algo genético e “se não a transmitimos com intensidade, só emitimos informação”.



Fig. 2. 51, Anne, 16 Maio 1965, pincel japonês e tinta sumi/papel de algodão sobre seda, 500 x 625 mm (folha). The British Museum.



Fig. 2. 52, Samuel Beckett reclinado 7 Janeiro 1967, pincel e tinta da Índia/papel, 27,8 x 20,7 cm. Col. Privada.



Fig. 2. 53, Anne numa blusa com folhos, 26 Abril 1969, pincel e tinta sumi/papel, 32,4 x 24,9 cm. Col. John Kluge, NY



Fig. 2. 54, Auto-retrato, gritando uma manhã, 7 Novembro 1969, tinta sumi/papel tela preparado, 461 x 380 mm.



Fig. 2. 55, Yona Fischer, 21 de Novembro de 1972, pincel e tinta Sumi/papel acetinado, 39,9 x 30 cm. Col. Privada.

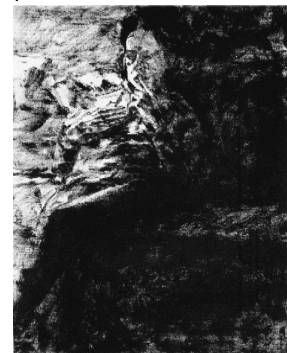


Fig. 2. 56, Anne, sentada numa noite de Inverno, 1970, pincel e tinta Sumi/papel preparado, 35 x 27 cm. Col. Privada.

³³ Barbara Rose chama-nos à atenção de *que por detrás da execução aparentemente natural e sem esforço dos seus desenhos, há anos de treino e exercício em composição abstracta*. In Rose, Barbara, *Avigdor Arikha. Dessins 1965-1970*. Paris: Centre National d'Art Contemporain, 1970, p. 24.

³⁴ *I paint the way I think Velásquez painted, in an unfolding manner, spontaneously. But when you paint spontaneously the first condition is that you have to keep control of all the proportions, the measurements of what you see, from within*. In Thomson, Duncan, Arika. London: Phaidon Press Limited, 1994, p. 85.



Fig. 2. 57, Anne grávida 23 Julho 1969, ponta de prata/papel preparado, 314 x 245 mm.



Fig. 2. 58, Samuel Beckett com a mão na cabeça 3 Janeiro 1971, ponta de prata/papel preparado, 26,9 x 17,1 cm.



Fig. 2. 59, Samuel Beckett à conversa 26 Maio 1983, ponta de prata/papel, 15 x 11cm.



Fig. 2. 60, Estudo de David Sylvester 4 Novembro 1971, ponta de ouro/papel preparado, 25,7 x 17,8 cm (folha)



Fig. 2. 61, O poeta T. Carmi, 1971, água forte/papel Mimo amarelado, 17,9 x 12,9 cm (chapa).

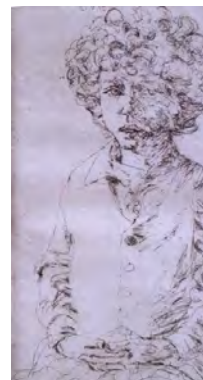


Fig. 2. 62, Alba 27 Maio 1972, água forte/papel Hoshu, 20 x 10,5 cm.



Fig. 2. 63, Minha mãe, 7 Agosto 1978, grafite/papel acetinado, 21,5 x 16 cm. Col. Artista.



Fig. 2. 64, Sandra Ficher, New York, Maio 1979, grafite/papel espesso, 35,5 x 28 cm.



Fig. 2. 65, Judith Herzberg, Jerusalém, 3 Agosto 1994, grafite mole/papel listrado, 650 x 498 mm.



Fig. 2. 66, Catherine Deneuve 31 Janeiro 1990, carvão/papel Inshu-Kozu, 64 x 64,5 cm., Col. Privada.



Fig. 2. 67, Auto-Retrato com a mão na cabeça 26 Novembro 1986, pastel/papel veludo, 22,8 x 33,7 cm., Col. Privada.



Fig. 2. 68, Auto-Retrato III, 24 Fevereiro 1991, giz preto e branco/papel acetinado castanho, 34,8 x 24,3 cm.



Fig. 2. 69, Dr. Spitzer num dia quente, 2 Julho 1977, óleo/tela, 67 x 45,5 cm. Col. do Artista.



Fig. 2. 70, Anne Oblíqua 22 Novembro 1978, óleo/tela, 46 x 46 cm. Col. Privada.



Fig. 2. 71, Anne no Verão, 23 Julho 1980, óleo/tela, 46 x 61 cm. Col. Privada.



Fig. 2. 72, Marie-Catherine, 3 Janeiro 1982, óleo/tela, 61 x 64,8 cm. MNAM, Centre Pompidou, Paris.



Fig. 2. 73, Alain de Gunzburg, 1988, óleo/tela, 81 x 65 cm. Col. Privada.



Fig. 2. 74, Anne com chapéu vermelho 21 Março 1991, óleo/tela, 38 x 46 cm. Museu de Arte de Telavive.

2. 5. David Hockney: Retrato e Diário Visual

Em certo sentido, as faces são o aspecto mais interessante das outras pessoas – o ponto através do qual entramos nelas é a face. Ela diz-nos tudo. (David Hockney, 1982³⁵)

³⁵ Marco Livingstone and Kay Heymer, *Hockney's Portraits and People*. London: Thames and Hudson, 2003, p.10: In a sense faces are the most interesting aspect of other people – the point where we go inside them is the face. It tell' s all..

Desde cedo que David Hockney desenhou retratos (auto-retratos de 1954, *Retrato de meu Pai* de 1955), mas é a partir de 1966, com *Retrato de Nick Wilder*, que o retrato como género se inicia e se tornará central na sua obra, demonstrando o autor uma grande capacidade de experimentação, servindo-se das mais diversas técnicas.

Os retratos de David Hockney são testemunhos de amizades e motivo de experimentação gráfica e técnica. Desde 1965 que os retratos são feitos a partir da observação directa do modelo, na grande maioria amantes, amigos e familiares. Se, no início dos anos 60, Hockney dava ênfase à textura da superfície e a figura era esquematizada e estilizada, em 1965 dá-se a mudança para o desenho como instrumento de observação, cuidando da aparência e afastando-se da estilização. Pratica o chamado desenho do natural, servindo-se da economia e expressividade da linha de contorno, suficiente para definir a forma. Ingres, Van Gogh e Picasso são as suas referências principais. Em Ingres apreciava o desenho linear; Van Gogh e Picasso despertam nele o gosto pela experimentação plástica e técnica. Estimulado pelos desenhos a caneta de Van Gogh dos finais da década de 1880, em 1978, experimenta a caneta de bambu (Fig. 2. 85). Em 1979, executa um conjunto de litografias da sua amiga Celia Birtwell (Fig. 2. 82) que denotam influência dos desenhos de Matisse a pincel e tinta.

Os desenhos foram evoluindo ao longo dos anos, tornando-se a linha cada vez mais sugestiva. Essa evolução pode ser vista no trajecto que vai desde *Kenneth Hockney* de 1965, um dos primeiros desenhos de linha a tinta, até aos retratos de 2001 e 2002, mais detalhados na face. Os seus retratos reflectem as técnicas que vai explorando ao longo da sua carreira artística. Levado pela sua curiosidade, escolhe uma técnica e exercita-a até à exaustão. Os pontos altos do seu trabalho estão associados ao retrato: desenhos de contorno da segunda metade da

década de 1960 e 1970, desenhos a tinta de 2001 e 2002 e a exploração da aguarela nos primeiros anos do séc. XXI.

Os retratos são um elemento central de um diário visual muito pessoal da vida de Hockney (amigos, amantes e família), por vezes retratando a mesma pessoa ao longo de vários anos, como Celia Birtwell, Peter Schlesinger, Gregory Evans e Henry Gelg Zahler.

Os retratos de David Hockney são privados, e essa privacidade tem as suas raízes na experimentação gráfica e técnica. É esta experimentação, no recato do seu estúdio, que o motiva no seu trabalho. A experimentação técnica contribui para activar o processo criativo ao explorar as capacidades gráficas das diferentes técnicas ou estilos durante um certo período de tempo.

Um aspecto essencial do retrato é o sentido de colaboração entre artista e modelo, sendo que a empatia é a principal razão pela qual Hockney preferia retratar pessoas que conhecia bem. Desse modo não tinha que agradar e interessava-lhe ver como o corpo se comportava e quais as expressões faciais que normalmente adoptavam.

A memória é um outro elemento importante nos retratos deste autor, sendo possível acompanhar as mudanças fisionómicas e de humor dos seus amigos mais próximos e familiares ao longo das suas vidas. O crescente conhecimento dos seus modelos é de extrema importância: “Eu penso do mesmo modo que desenho, quanto mais eu conheço e reajo às pessoas, mais interessantes serão os desenhos. Eu não me esforço, na verdade, por uma parecença. Parece um pouco um esforço em vão.”³⁶

A partir de 1966, David Hockney executa retratos íntimos do seu jovem amante, *Peter Schlesinger* (Fig. 2. 75), usando o desenho de contorno a caneta e tinta³⁷. São desenhos de linha elegante e de poucas marcas no papel. A linha como contorno estabelece os limites físicos de

³⁶ *I think the way I draw, the more I know and react to people, the more interesting the drawings will be. I don't really like struggling for a likeness. It seems a bit of a waste of effort.* In David Hockney, *Faces 1966-1984*. Thames and Hudson, 1987, p.8.

³⁷ Hockney usa uma caneta *rotring rapidograph* para os seus retratos.

uma forma ou plano, registrando as variações que acontecem na superfície da forma. O desenho de contorno exige concentração porque é executado de uma só vez, sem correções, como nos aconselha David Hockney³⁸, “Começo com a cabeça, praticamente sempre com os olhos ... Quando começa, tens de desenhar tudo de uma vez”³⁹. A qualidade gráfica nos desenhos de contorno deste artista advém da segurança com que regista a forma, fruto da concentração e da coordenação entre o olho e a mão.



Fig. 2. 75, Peter on Bed, 1968, caneta e tinta, 13 3/4 x 17 in.



Fig. 2. 76, Ossie 1970, tinta.



Fig. 2. 77, J. B. Priestley 1973, tinta, 43,2 x 35,6 cm, Bradford Museums.



Fig. 2. 78, Henry Moore at Café Royal Jan. 29 1972, tinta, 43 x 35,5 cm.

Após o fim da relação íntima com Peter Schlesinger, em 1971, desenvolve os retratos a lápis de cor, com as suas finas linhas e colorido

³⁸ Pictures by David Hockney. London: Thames and Hudson, 1988, p. 64: *I never talk when I'm drawing a person, especially if I'm making line drawings. I prefer there to be no noise at all so I can concentrate more. You can't make a line too slowly, you have to go at a certain speed; so the concentration needed is quite strong.*

³⁹ David Hockney. *A Drawing Retrospective*. San Francisco: Chronicle Books / Los Angeles County Museum of Art, 1996, p. 21.

delicado, de *Celia Birtwell* (Fig. 2. 79), designer de têxteis, e outros amigos e familiares. Com os desenhos a lápis de cor, Hockney regista os elementos da face e as mãos e a roupa com maior detalhe e subtileza. A expressividade advém do registo suave e cuidado das formas dos elementos da face e das delicadas linhas paralelas e cruzadas que formam as manchas coloridas e que são um elemento importante na composição da imagem. Em 1979, Célia foi o tema de um novo desenvolvimento, ao produzir um grupo de litografias de sedutora simplicidade (Fig. 2. 82), fazendo lembrar os desenhos a pincel e tinta de Matisse.



Fig. 2. 79, Célia de Vestido Preto com Flores Brancas, 1972, lápis de cor, 43 x 35,5 cm, Col. Privada, NY.



Fig. 2. 80, Don Cribb, Fire Island, 1975, lápis de cor, 17 x 14 in.



Fig. 2. 81, Gregory, 1978, lápis de cor, 43,2 x 35,6 cm, Col. D. Hockney.



Fig. 2. 82, Celia curiosa, 1979, Litografia, 101,6 x 73,7 cm, David Hockney/Gemini G.E.L.

É difícil encontrar qualquer aspecto substancialmente novo na sua exploração técnica que não seja anunciada pelo retrato. Os desenhos a caneta de bambu de 1978 (Fig. 2. 85), as experiências com foto

colagem entre 1982-86 (Fig. 2. 83), a exploração do neo-cubismo (Fig. 2. 84) neste período e o regresso ao naturalismo numa forma mais espontânea e pictórica, em 1988 (Fig. 2. 93-98), são algumas das mais importantes mudanças que primeiro se manifestaram através do retrato.



Fig. 2. 83, Gregory, Los Angeles, March 31st 1982, polaroid, 36,8 x 33,7 cm, Col. D. Hockney.



Fig. 2. 84, Christopher With his Glasses on, 1984, óleo/tela, 77,5 x 58,4 cm, Col. Privada.



Fig. 2. 85, Mãe, Bradford 19 Feb. 1978, tinta sépia, 35 x 27,5 cm, Col. D. Hockney.



Fig. 2. 86, Ian numa cadeira de vime. 1982, tinta sépia, 56,3 x 75 cm, Col. D. Hockney.



Fig. 2. 87, Retrato de Henry XI, 1988, lápis, 30 x 22 1/2 in.



Fig. 2. 88, Gregory II 1988, lápis, 77 x 56,5 cm, Col. D. Hockney.



Fig. 2. 89, Mãe (Bridlington sketchbook) 1994, lápis de cor, 27 x 46 cm, Col. D. Hockney.

Os desenhos da década de 1990 (Figs. 2. 90-92) são convencionais, mas, em relação aos das décadas anteriores, mostram uma crescente confiança nas suas capacidades perceptivas e técnicas. Ao contrário dos retratos a tinta da segunda metade dos anos 60 e 70, Hockney presta especial atenção aos elementos da face e mãos e à definição volumétrica da cabeça, pelo registo da mancha nas zonas de sombra. São retratos de um maior realismo e possuem um maior sentido da personalidade do retratado.



Fig. 2. 90, Dr. Leon Banks, 16/2/1994, 75,7 x 56,8. Col. Privada



Fig. 2. 91, Jeff Burkhart, 1994, lápis, 75,7 x 56,8. Col. Privada



Fig. 2. 92, Betty Freeman, 1/2/1994, lápis, 75,7 x 56,8 cm. Col. Privada

Como é seu costume, Hockney, ao longo da sua actividade artística, vai explorando sucessivamente diferentes *media* ou estilos durante um período de meses ou anos. As diversas técnicas conduzem-no à exploração da representação em diferentes direcções. Os retratos a óleo que se seguem foram elaborados em dois momentos diferentes: 1988-89 e 1997. Os primeiros são fruto da actividade frenética que antecedeu a sua retrospectiva na Tate Gallery, Londres, Outubro de 1988. Hockney iniciou uma série de pequenos retratos de familiares e amigos, pinturas *alla prima* de rápida execução, de cores vibrantes e elaborados numa única sessão de 2 a 3 horas⁴⁰. A expressão do olhar, a

⁴⁰ 'I try to complete the portraits in a single session, anywhere between two and three hours. I wanted to look again at my friends' face and render them quite quickly, but not flattering.' In D. Hockney, *Hockney on 'Art': Conversations with Paul Joyce*, Boston, New York and London, 1999, p. 187.

espontaneidade da pincelada, a cor vibrante e a luminosidade da pintura *alla prima*, sem repinte, conferem vivacidade a estes retratos de amigos pintados na intimidade do estúdio.



Fig. 2. 93, Henry, 1988, óleo/tela, 61 x 61 cm. Col. D. Hockney.



Fig. 2. 94, Paul Hockney, 1988, óleo/tela, 24 x 24 cm. Col. D. Hockney.



Fig. 2. 95, Mum, 1988-89, óleo/tela, 41,9 x 26,7 cm.



Fig. 2. 96, Albert Clark II, 1989, óleo/tela, 41,9 x 26,7 cm. Col. D. Hockney.

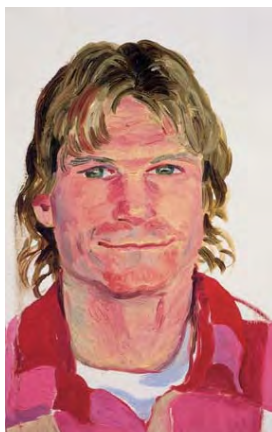


Fig. 2. 97, Bing (McGilvray), 1989, óleo/tela, 41,9 x 26,7 cm. Col. D. Hockney.



Fig. 2. 98, Armistead Maupin, 1989, óleo/tela, 41,9 x 26,7 cm.

Os retratos elaborados em 1997 denotam influência da pintura flamenga, como por exemplo na aplicação da cor verde no fundo dos retratos. São retratos feitos numa sessão, de modo espontâneo, em que a proximidade e conhecimento dos modelos facilitam a expressão da sua individualidade. No catálogo da exposição na Galeria Annely Juda Fine Art, em 1997, David Hockney adverte: “Se não os conheces, não sabes o suficiente sobre eles para os pintar”.⁴¹ O conhecimento dos retratados é, para este pintor, a condição necessária para captar ‘sem esforço’ a aparência individual.

⁴¹ *If you don't know them, you don't know enough about them to paint them.* In David Hockney. *Flowers, faces and Spaces*, 1 May-19 July 1997. London: Annely Juda Fine Art.

Nesta série de retratos, a figura rompe os limites do quadro, a face preenche a quase totalidade do plano da imagem, contribuindo para o forte sentido de presença dos retratados. O contraste de cores complementares, a volumetria desenvolvida, o rasto visível das marcas do pincel são características desta pintura *alla prima*.



Fig. 2. 99, Dayanna Fernandez
Fev. 12 1997, óleo/tela, 34,9 x
27,3 cm, Col. D. Hockney.



Fig. 2. 100, Mum Março 1 1997,
óleo/tela, 35 x 26,7 cm, Col. D.
Hockney.



Fig. 2. 101, Gregory Evans,
Janeiro 20, 1997, óleo/tela,
34,9x27,3 cm, Col. D. Hockney.

Em 1999, Hockney experimentou uma nova técnica para registar a face e seus componentes com o apoio da câmara lúcida: um pequeno prisma no topo de uma vareta possibilita ver o modelo em frente e também olhar através do prisma e ver a sua imagem projectada no bloco de desenhos (Fig. 2. 102). Hockney informa-nos que este instrumento era usado somente nos primeiros minutos, para estabelecer a localização precisa dos olhos, nariz e boca, assegurando uma boa aparência. Estas marcas são leves, mas dão confiança quando desenha uma face não familiar, como a de Ron Lillywhite (Fig. 2. 103). O resto do tempo era passado em observação directa do modelo e numa grande coordenação entre a mão e o olho.



Fig. 2. 102, David Hockney com a câmara lúcida (in *Secret Knowledge*)



Fig. 2. 103, Ron Lillywhite 1999, Lápis e guache/papel cinzento, 56,2 x 38,1 cm.

A utilização da câmara lúcida despertou-o para o detalhe e o subtil⁴². Se, por um lado, o detalhe contribui para uma maior caracterização fisionómica, por outro, retira expressividade ao registo gráfico, perdendo este espontaneidade e energia, aproximando-se do realismo fotográfico. O registo gráfico rápido ou espontâneo na representação gráfica da realidade potencializa o imprevisto, activando o carácter subjectivo do registo e da representação. A projecção na folha de papel, pela lente da câmara clara, guia o registo do contorno da face e seus elementos e inibe a espontaneidade da marca de uma mão particular.



Fig. 2. 104, David Fernandez jr, 1999, lápis e lápis branco/papel cinzento, 60 x 41,6 cm.



Fig. 2. 105, John Schlesinger 1999, lápis/papel cinzento, 56,5 x 38,1 cm.



Fig. 2. 106, Mark Glazebrook, 1999, lápis e branco/papel cinzento, 60 x 41,6 cm.

⁴² A par das experiências feitas com a câmara lúcida, publicou em 2001, um livro para provar que o uso de lentes influenciou o desenvolvimento da pintura na arte ocidental: *The Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, 2001.

Depois das experiências, em 1999, com a utilização da câmara lúcida, Hockney elabora, em 2002, um conjunto de retratos a tinta em que se verifica uma pormenorizada descrição dos elementos da face e o registo das zonas de sombra através da mancha obtida pelo cruzamento de linhas. Hockney representa a face em detalhe e o corpo no modo de contorno. Serve-se da linha e de pequenos traços que se sobrepõem, modelando a cabeça com as manchas que definem as zonas de sombra.



Fig. 2. 107, Ren Weschler 2002, tinta, 36,2 x 26 cm, Col. D. Hockney.

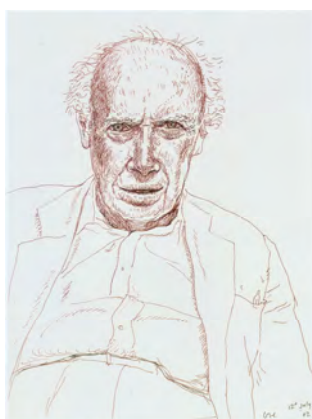


Fig. 2. 108, James Watson, 2002, tinta sépia, 31 x 23 cm, Col. Privada, NY.



Fig. 2. 109, Munir Benjenk, 2002, tinta, 36,2 x 26 cm.

Os retratos elaborados em 1999, com a utilização da câmara lúcida (Fig. 4. 104-106) ou os desenhos a tinta vermelha, em 2002 (Fig. 2. 107-109), provam, mais uma vez, como o retrato se revelou o tema natural nos momentos de mudança da sua obra. A partir de 2002, e por um período de três anos, a aguarela tornou-se o principal médium dos seus retratos (Fig. 2. 110 e 111), que precederam a série de paisagens *Midsummer: East Yorkshire*, de 2004. Nos retratos a aguarela de 2002, Hockney pratica um naturalismo em que procura traduzir/interpretar a individualidade, mais do que os detalhes de forma.



Fig. 2. 110, Stephen Stuart-Smith, 2002, aguarela, 60,1 x 45,7 cm, Col. D. Hockney.

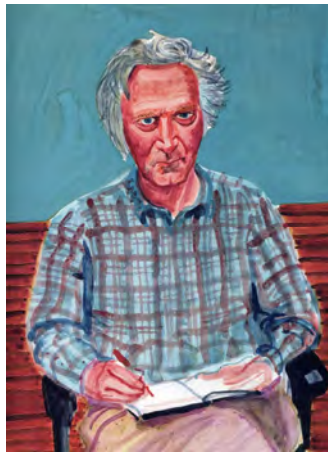


Fig. 2. 111, Mathew Spender 2002, aguarela, 60,1 x 45,7 cm, Col. Hockney.

3. Representação e Semelhança

Vimos no capítulo anterior que os pintores examinados nesta tese retomam a prática da representação naturalista, na presença do modelo. Neste contexto, importa desde logo esclarecer a questão da relação entre representação e semelhança. Numa primeira aproximação, dizer que uma pintura/desenho representa um objecto é dizer que foi concebida com a intenção de criar uma experiência visual que de alguma forma se assemelha à experiência visual do objecto. Esta definição, contudo, enfrenta dificuldades perante a diversidade da representação pictórica. A história do retrato mostra que a representação retratista varia em função da época, da cultura e da finalidade, estando dependente do quadro de referência estabelecido pelas convenções sociais, culturais e artísticas. Este e outros argumentos conduziram o filósofo Nelson Goodman à sugestão de que as representações pictóricas são sistemas simbólicos cujo significado é determinado por convenção.

Neste capítulo, abordamos o problema das relações entre representação e semelhança. Em primeiro lugar, apresentamos as teorias perceptivas da representação de Ernst Gombrich e Richard Wolheim. De seguida, examinamos a teoria simbólica de Nelson Goodman. O capítulo conclui com a discussão do contributo de ambos os tipos de abordagem para o estudo do retrato naturalista.

3. 1. O paralelismo de Ernst Gombrich

Em *Art and Illusion* (1960), Gombrich demonstra que as imagens exploram mecanismos que tiram partido da possibilidade de ambiguidade e insuficiência na discriminação visual para desencadear experiências visuais ilusórias idênticas às dos objectos representados.

O autor faz uma separação entre imagens conceptuais (o cubismo, por exemplo) e imagens ilusionistas (como sucede, por exemplo, com as pinturas naturalistas de John Constable). Nas segundas, a experiência

visual da imagem é idêntica à experiência visual dos objectos que representa, isto é, há uma afinidade entre ver conteúdos nas imagens e vê-los na realidade (por exemplo, ver uma mancha como uma casa).

A propósito das origens do ilusionismo pictórico, Gombrich refere Leonardo da Vinci, segundo o qual “a perspectiva não é mais do que ver um lugar por detrás de um vidro transparente, em cuja superfície os objectos por trás dele serão desenhados”¹. Gombrich observa que, embora seja verdade que uma casa à distância projecta uma pequena mancha colorida no vidro da janela, não há forma de demonstrar que o olho do observador é capaz de ver a casa como uma pequena mancha. O que ele vê é a casa à distância. Na realidade, o tamanho da mancha vai variando consoante a posição do observador relativamente ao vidro, mas ele não se apercebe disso. Aos seus olhos, a casa vista à distância permanece constante. Este facto revela que não há um ‘olhar inocente’ sobre a realidade. A percepção relaciona-se com as expectativas do observador e com o estabelecimento de relações e comparações entre objectos. Envolve uma construção activa do observador: “Ver é conjecturar acerca de algo que está lá fora”. Deste modo, a chave da arte ilusionista está em “inventar comparações que funcionem; de um modo simplista, é encontrar a mancha na janela que possa ser tomada por uma casa à distância quando vista de um dado sítio”². O pintor não reproduz a realidade, antes cria uma impressão convincente de que estamos a ver o objecto representado.

É assim que toda a pintura é a aplicação ao real de convenções. A representação pictórica começa com estereótipos ou *schemata* apropriados, que permitem que a imagem pareça realista. Gombrich defende que a representação da aparência concreta do mundo natural na arte europeia desde a Renascença até ao impressionismo é fruto de um processo de ‘tentativa e erro’, até criar as melhores condições para a

¹ Gombrich, E.H. (1960), *Art and Illusion*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1986, p. 253.

² Gombrich, E.H. , op. cit., p. 254.

ilusão. Para o autor, a preocupação dos artistas da Renascença com a estrutura está associada com a necessidade prática de conhecer o esquema das coisas. É essa estrutura básica que conduz à necessidade de um esquema a partir do qual fazemos “correções, ajustamentos, adaptações, para representar a realidade e conquistar o particular”³. A obra é precedida de um ou vários esboços ou *schemata* apropriados. Gombrich usa os desenhos de Leonardo da Vinci, Fra Bartolommeo, Paolo Veronese e Rembrandt (Fig. 2. 1) para exemplificar o uso generalizado de formas diagramáticas: nestes desenhos, os artistas partem de uma forma esquemática, a forma oval da face, que depois será desenvolvida.

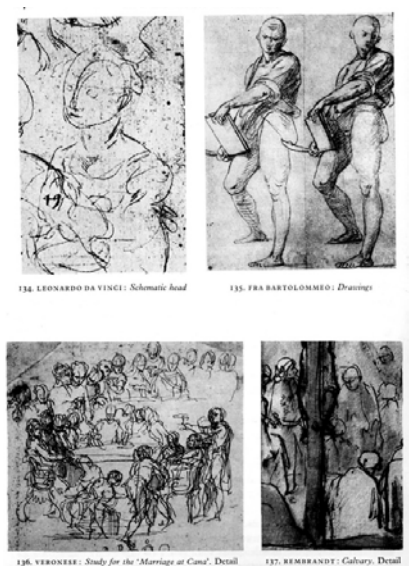


Fig. 3. 1, In Gombrich, E.H., *Art and Illusion*.

Embora, segundo Gombrich, nos finais do séc. XVIII e XIX, a tradição esquemática seja questionada, houve artistas que a não esqueceram como John Constable e Edgar Degas. Constable executa cópias a partir do livro de Alexandre Cozens sobre como desenhar nuvens, ou seja, esquemas para uso de aprendizes e aprende com ele uma série de possibilidades, esquemas, que tenderão a aumentar o seu conhecimento através da

³ Gombrich, E.H., op. cit., p. 148.

classificação visual. Para Degas, a pintura é uma arte tradicional e aconselha a copiar os clássicos, como os desenhos de Hans Holbein. A este propósito, Gombrich cita Heinrich Wölfflin, para quem as pinturas devem mais a outras pinturas (à história da arte) do que à observação directa.

No seu entender, não se pretende “mentir” mas explorar o potencial de ilusão; podemos, deste modo, experimentar uma imagem como uma representação bidimensional ou como a representação de um objecto. É na interacção entre a forma aparente e a expressão aparente que, na opinião de Gombrich, o artista pode compensar, por exemplo, a falta de movimento, podendo criar uma imagem que seja objectivamente diferente na forma e cor e, ao mesmo tempo, dê a sensação de semelhança na expressão⁴. O facto de representarmos objectos tridimensionais num plano bidimensional faz com que tenhamos de nos servir de processos gráficos que façam criar a ilusão de semelhança.

A teoria do ilusionismo pictórico, contudo, não capta a variedade de experiências suscitadas pelo retrato naturalista. A título exemplificativo, é pouco provável que a experiência visual de um desenho de Arikha possa ser confundida com a experiência visual do modelo. Como vimos, Arikha assume o carácter bidimensional do suporte, abandonando a ilusão da terceira dimensão. Para o autor, o desenho de observação deverá libertar-se de toda e qualquer informação prévia: “No desenho de observação, a linha que desenhamos é ditada pela resposta sensorial e exploratória aos dados visuais. Desta forma, escapa à intenção associada às experiências prévias. O desenho de observação é precisamente o processo em que os dados previamente acumulados provarão ser um estorvo ao desenhar uma nova cabeça. [...] É por isso que a investigação perceptiva sobre o modo como as formas de uma cabeça são constituídas é inútil quando se trata

⁴ Gombrich, E.H., *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 116.

de desenhar outra”⁵. O registo gráfico é ditado pela resposta sensorial aos dados visuais apreendidos abstraído do seu significado. As formas com suas marcas variadas e complexas caracterizam-se pelo carácter abstracto, como no caso dos retratos a tinta (Fig. 3. 2, 3, e 4) e a grafite (Fig. 3. 5 e 6).



Fig. 3. 2, A. Arikha, Yona Fischer, 21 de Novembro de 1972.



Fig. 3. 3, Yona Fischer 21/11/1972, (detalhe).



Fig. 3. 4, Yona Fischer 21/11/1972 (detalhe).



Fig. 3. 5, A. Arikha, Minha Mãe, 7 de Agosto de 1978.

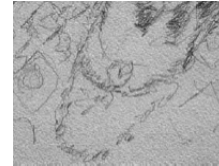


Fig. 3. 6, Minha Mãe, 7-8-1978 (detalhe).

A teoria do ilusionismo pressupõe que não é dada uma atenção simultânea ao conteúdo e às características do desenho. Ou se vê o objecto representado ou as qualidades da superfície. Contudo, nestes retratos, o que é destacado são precisamente as qualidades da superfície. É a atenção dada a estas qualidades que proporciona uma visão recriada, transformada, da forma como usualmente percebemos a realidade.

3. 2. O dualismo de Richard Wolheim

Ernst Gombrich entende a pintura como uma experiência de ‘ver-como’. Trata-se de ver uma forma como um conteúdo, como no exemplo citado acima, ver uma mancha como uma casa. O ‘ver-como’ é, em parte, um aspecto da percepção directa (a capacidade de perceber coisas que se prendem com os sentidos) e, em parte, um desenvolvimento de um aspecto dessa percepção. Para Wolheim, porém, a pintura é uma experiência de ‘ver-em’ (ver um conteúdo numa forma).

⁵ Arikha, Avigdor (1991), *On Depiction*. London: Bellew Publishing, 1995, p. 133.

No entender de Richard Wolheim, ‘ver-cómo’ e ‘ver-em’ são dois processos diferentes de percepção. Por um lado, porque no que respeita a ‘ver-em’ podemos ver não só o objecto (‘ver-cómo’) como também estados de coisas⁶. Por outro, porque “‘ver-em’ permite que se dê uma atenção simultânea ilimitada àquilo que se vê e às características do veículo”⁷. Wolheim chama a atenção para a ‘visão dúplici’e’⁸ da representação: o observador toma consciência não só daquilo que é representado, mas também das qualidades da superfície de representação. E é esta duplicidade que nos permite apreciar a pintura figurativa de artistas como Ticiano, pelo “modo como linhas, pinceladas e manchas de cor são utilizadas de modo a produzir efeitos ou analogias que só podem ser identificados em referência à representação”⁹.

Para Wolheim, ‘ver-cómo’ está em relação directa com a capacidade que temos de perceber coisas que se apresentam aos sentidos (‘percepção directa’). ‘Ver-em’ deriva de uma percepção directa, mas supera-a e ultrapassa-a. O ‘ver-em’ faculta-nos experiências perceptivas de coisas que não se apresentam aos sentidos, coisas ausentes ou que não existem. As visões de coisas que não se acham presentes agora surgem por meio do olhar para coisas presentes. Este argumento é também invocado por Leonardo da Vinci. No *Trattato della Pittura*, este pintor convida a olhar atentamente para paredes velhas e manchadas, ou pedras e mármore com veios de várias cores, pois poderão proporcionar a visão de diferentes composições, paisagens, batalhas, figuras em movimento, nuvens e uma infinidade de objectos; deste modo, o génio inventivo é estimulado para

⁶ “O objecto do ‘ver-em’ pode ser expresso por um substantivo ou uma descrição, mas pode, também, ser expresso por uma oração subordinada, enquanto a única maneira legítima de expressar o objecto do ‘ver-cómo’ é pelo uso de um substantivo ou descrição.” In Wolheim, Richard, *A arte e seus objectos*. S. Paulo: Martins Fontes, 1994, p.181.

⁷ Wolheim, Richard, op. cit., p. 183.

⁸ ‘Visão dúplici’e’ é a tradução que adoptamos para o termo “twofoldness”.

⁹ Wolheim, Richard, op. cit., p. 186.

novas ideias¹⁰. As manchas da parede não têm uma forma perfeita, não se assemelham a nada, mas estimulam a mente a encontrar soluções na elaboração de imagens.

A experiência visual de ‘ver-em’ acontece, segundo Wolheim, com a pintura, porque o pintor, através da linha e da cor, modifica ou adapta um objecto externo de modo que, quando é apresentado a um espectador, este terá por sua própria intenção experiências visuais estimuladas pelo pintor. O ‘ver-como’ não recorre, ao contrário do ‘ver-em’, a nenhuma faculdade perceptiva especial que ultrapasse e supere a percepção directa.

Segundo R. Wolheim, as propriedades de representação não são problemáticas, mas tudo se modifica quando nos referimos às propriedades expressivas e ao modo como estas se relacionam com a identificação das obras de arte com objectos físicos. Existe algo que é um objecto puramente físico e que possui propriedades expressivas? Segundo R. Wolheim, o corpo humano e suas partes, particularmente o rosto e certos membros possuem tais propriedades. Mas como pode qualquer coisa puramente física ser expressiva? Para este autor, a expressividade de algo físico é feita através da identificação com o corpo e com algum aspecto que o corpo humano pode assumir e que é sempre associado a um estado interior. Verifica-se uma correspondência entre formas plásticas e formas do corpo, uma espécie de ‘melisma facial’¹¹. É frequente reconhecermos, por exemplo, faces humanas expressivas de emoções em objectos. Neste caso, a expressividade de uma obra relaciona-se com o modo como apreendemos a expressividade no comportamento humano.

¹⁰ Leonardo Da Vinci, *A treatise on Painting*, Amherst: Prometheus Books, 2002, p. 164.

¹¹ O termo ‘melisma’ foi introduzido por Aaron Ridley (1995: 138) a propósito da expressividade na música. A música é expressiva de emoções porque apresenta características de emoções (que apelida de ‘melisma musical’) que são experimentadas como respostas emotivas sentidas.

Nas palavras de R. Wolheim, “a expressão é uma secreção de um estado interior, definindo-se como expressão natural”¹².

Para Wolheim, a experiência de ‘ver-em’ traduz-se na relação de semelhança. Contudo, o facto de ser uma experiência que ultrapassa a percepção directa deixa em aberto a possibilidade de envolver (também) relações simbólicas. Na secção seguinte, descrevemos a teoria simbólica da representação de Nelson Goodman.

3. 3. O simbolismo de Nelson Goodman

Goodman apresenta uma teoria da representação baseada na ideia de que as representações pictóricas e as descrições linguísticas são semanticamente análogas. Tal como uma descrição linguística denota um objecto ou estado de coisas, também uma imagem denota o objecto representado, só que o faz por meio de um sistema pictórico ou gráfico e não-verbal. Goodman alega que, apesar de os sistemas simbólicos utilizados serem diferentes, os modos de referência são, na sua essência, idênticos. Tanto as descrições linguísticas como as imagens denotam objectos ou estados de coisas seleccionando atributos que se lhes aplicam. Na linguagem, o referente é descrito por meio da relação de predicação, isto é, através da atribuição de predicados. De modo semelhante, uma imagem representa o que denota por atribuição de determinadas propriedades, expressas por meio de um sistema gráfico. As duas formas de representação partilham, assim, dois aspectos essenciais: a denotação e a predicação. O que varia é a natureza do sistema simbólico utilizado.

Influenciado por Gombrich, Nelson Goodman é crítico da ideia de representação por imitação ou semelhança entre a imagem e o objecto representado. No entanto, os dois autores têm pontos de vista diferentes sobre a representação: Gombrich associa a representação naturalista à

¹² Wolheim, Richard, op. cit., p. 33.

relação de semelhança entre experiências visuais, enfatizando as condições de percepção; para Goodman, uma pintura/desenho é um sistema simbólico pictórico que se refere a um objecto.

Goodman defende que a semelhança não é condição necessária para a representação; a designação de um objecto por certos sinais (denotação ou designação de uma coisa por sinais auto-gráficos) é o ‘âmago da representação’ e é ‘independente da semelhança’. Por exemplo, em determinadas pinturas, há representação sem semelhança, como no caso do cordeiro que representa a pessoa de Jesus Cristo (representação simbólica). A descodificação de uma imagem não depende somente da semelhança com o tema representado, mas da aplicação de convenções histórico-culturais e regras que estabelecem certas configurações visuais com os objectos representados. A representação pode servir propósitos alheios à criação de semelhança. A obra de Picasso é um bom exemplo da variedade de finalidades que a representação pode assumir.

Há também um desajustamento, por assim dizer, lógico entre os dois conceitos. Ao contrário da representação, a semelhança é simétrica: B é tão idêntico a A como A é idêntico a B, mas, enquanto um quadro pode representar determinada pessoa, esta não representa o quadro. Por outro lado, a representação não é reversível, enquanto a semelhança é reversível. Uma imagem, para representar um objecto/tema (uma maçã, uma face, uma batalha), tem de ser um símbolo deste, tem de estar em seu lugar. A semelhança, segundo Nelson Goodman, é apenas a característica que distingue a representação de outros tipos de denotação (como as descrições linguísticas).

Para Goodman, representar não é um gesto passivo, como copiar, mas caracterizar ou classificar objectos, isto é, seleccionar determinadas propriedades do objecto que permitam agrupá-lo com outros. O autor adopta uma visão nominalista, segundo a qual só há indivíduos (Leão Tolstoi, aquela mesa) e não universais (a beleza, a escuridão). Para um

nominalista, numa frase como ‘Einstein é genial’, o predicado ‘é genial’ é apenas uma ‘etiqueta’ do indivíduo Einstein. A aplicação de uma ‘etiqueta’ (ou propriedade) é um modo de caracterizar, de classificar objectos.

Note-se que, na perspectiva de Goodman, os esquemas que nos permitem organizar e classificar objectos não estão no mundo, são uma construção do homem¹³. Nas suas palavras, “O objecto não se senta como um dócil modelo com os seus atributos claramente separados e expostos para serem contemplados e retratados. É um objecto entre muitos, pode ser agrupado com qualquer selecção deles, e para cada um desses agrupamentos há um atributo do objecto”. Classificar, segundo o autor, implica afirmar preferências e “a aplicação de uma determinada ‘etiqueta’ (pictórica ou verbal) a um objecto tanto *produz* uma classificação como a regista”. Aliás, o próprio objecto não está acabado e resulta de uma forma de tomar o mundo. “Criar uma imagem participa geralmente na criação do que se quer representar. O objecto e os seus aspectos dependem da organização; e as várias etiquetas são instrumentos de organização”¹⁴.

É neste sentido que a representação envolve a invenção. Uma representação pictórica pode ser iluminadora ao revelar relações novas e significantes e, assim, contribuir para o conhecimento: “E se o objectivo da imagem é não apenas alcançado, mas além disso bem conseguido, se os realinhamentos que provoca directa ou indirectamente são interessantes e importantes, a imagem - como experiência crucial - é uma contribuição genuína para o conhecimento”¹⁵.

¹³ Goodman é um construtivista na medida em que acredita que não há um mundo que esteja à espera de ser descoberto por nós. Há vários mundos que correspondem a diversas formas de organizar e classificar objectos.

¹⁴ Goodman, Nelson (1976), *Linguagens da Arte*. Lisboa: Gradiva, 2006, p. 62.

¹⁵ Goodman, Nelson, op. cit. p. 63.

3. 4 Representação e Semelhança no Retrato Naturalista

Em nosso entender, a concepção de Goodman da relação entre representação e semelhança é demasiado radical. A sua tese central é que o que vemos nas imagens, incluindo as imagens naturalistas, é determinado pelas nossas crenças, conhecimentos e até pelo sistema de representação canónico de uma determinada cultura. Assim, a relação entre as imagens e os objectos referidos é arbitrária, determinada pela convenção, tal como sucede com a linguagem. Contudo, contrariamente aos signos linguísticos, as representações pictóricas não são arbitrárias. O facto de os animais serem capazes de reconhecer imagens¹⁶, mas não palavras (salvo certo tipo de comandos ao fim de um longo processo de aprendizagem) é indicativo da não arbitrariedade das imagens e de que o que as distingue dos signos linguísticos é serem fenómenos visuais.

É verdade que, no caso do retrato cubista, por exemplo, há um elevado grau de arbitrariedade na relação entre a imagem e o representado. Essa arbitrariedade serve uma determinada finalidade, que, em si, é portadora de significado no quadro da busca de alternativas aos sistemas de representação segundo a tradição ocidental iniciada com o Renascimento. Contudo, no contexto do retrato naturalista, a parecença é um desafio. Embora não seja a primeira preocupação dos artistas aqui examinados, ela está, de algum modo, presente em todos eles. Assim, a semelhança, entendida como relação entre a experiência visual do modelo e a experiência visual das pintura/desenho é um aspecto integrante do estudo do retrato naturalista.

Não obstante isto, cada um dos pintores aqui examinados representa o modelo de um modo intensamente subjectivo, seleccionando certas qualidades em detrimento de outras, registando certos aspectos da experiência visual e eliminando outros, fornecendo-nos uma organização

¹⁶ Köhler, Wolfgang (1956), *The Mentality of Apes*. London: Routledge and K. Paul. (translated from the 2nd revised edition by Ella Winter).

particular das aparências. Por exemplo, o retrato de Lucien Freud da Rainha Isabel II (Fig. 3. 7) é considerado grotesco, representa uma rainha com bochechas flácidas, um pescoço grosso. Por outro lado, o retrato *The Queen Mother* de Avigdor Arikha (Fig. 3. 8) é delicado na sua elaboração e mostra-nos uma rainha simpática. Estes retratos não só estão associados a diferentes personalidades dos modelos como também reflectem diferentes visões do mundo dos respectivos autores.



Fig. 3. 7, L. Freud, 'A Rainha', 2001, óleo / tela, 9 ¼ x 6 in., The Royal Collection.



Fig. 3. 8, A. Arikha, A Rainha Mãe, óleo/tela, The Scottish National Portrait Gallery.

Embora não adoptemos a concepção de Goodman da relação entre representação e semelhança, reconhecemos que representar um objecto implica não só caracterizá-lo visualmente como recriá-lo, aplicando-lhe atributos que permitem o estabelecimento de conexões que vão para além do que é percebido. Vimos que, no entender de Wolheim, a experiência de 'ver-em' consiste em ver para além do que se oferece aos sentidos, pelo que é natural que essa experiência seja também enformada por conexões semânticas.

Não é nosso objectivo nesta tese analisar a semelhança na representação retratista, mas antes a expressão e as qualidades expressivas dessa mesma representação. No próximo capítulo, apresentamos as principais teorias da expressão na arte.

4. Estética e Expressão

A relação entre a arte e a expressão do sentimento e da emoção é um aspecto central do pensamento teórico a partir dos finais do séc. XVIII e a expressão subjectiva do artista tem-se vindo a acentuar desde o romantismo. A ideia principal das teorias da expressão é que as obras de arte são a expressão das emoções, sentimentos e pensamentos do artista ou visam despertar no público emoções ou tipos de emoções concretas. As obras de arte, sejam ou não vistas como expressão do artista, são consideradas como expressivas de emoções ou sentimentos. No entanto, nem toda a arte exprime emoção e é seguro afirmar que boa parte da arte do séc. XX está mais interessada em ideias do que nos sentimentos e emoções. Neste capítulo são examinadas as diferentes teorias que atribuem termos expressivos às obras de arte: as teorias da expressão – Leão Tolstói, a Teoria Ideal de Benedetto Croce e R. G. Collingwood; as teorias psicológicas – o gestaltismo de Stephan Witasek (teoria da empatia) e de Rudolph Arnheim; e as teorias cognitivas de Nelson Goodman, Guy Sircello, Douglas Morgan e Peter Kivy; as teorias do despertar de Roger Scruton e Derek Matravers. Seguiremos o método de descrever as diferentes teorias seguidas de uma breve discussão, tendo em vista a elaboração de um pensamento sobre a expressão no retrato.

4. 1. Teorias da Expressão

As teorias da expressão procuram explicar a expressividade das obras de arte como consequência do facto de o artista exprimir as suas emoções no acto da sua elaboração. Nesta secção, apresentamos as teorias filosóficas clássicas da expressão de Leão Tolstói e a “Teoria Ideal” de Benedetto Croce e de R. G. Collingwood. Enquanto Croce e Collingwood tendem a conceber a arte como pura ideia, Tolstói, com a teoria da transmissão, toma o objecto de arte como um acto de comunicação pelo qual se estabelece uma relação entre a obra de arte,

o artista e o público, com a correspondente ênfase na autenticidade dos sentimentos e sua respectiva expressão.

4. 1. 1. Leão Tolstoi

Leão Tolstoi, na sua obra *O que é Arte?*¹, considera a arte como uma espécie de comunhão entre pessoas, uma condição da vida humana, atribuindo-lhe um lugar central na cultura dos povos. Do mesmo modo que a palavra une as pessoas na comunhão de pensamentos e experiências, também a arte tem o mesmo propósito. Na comunhão por palavras, o homem transmite os seus pensamentos, ao passo que, pela arte, são os sentimentos que são transmitidos. A actividade artística, segundo Tolstoi, tem por suporte “a capacidade de as pessoas serem contagiadas pelos sentimentos das outras”². Quando alguém pretende “comunicar a outrem um sentimento que tenha experimentado, evoca-o, outra vez, para si e exprime-o por certos sinais externos”³. Por exemplo, “se alguém experimentou na realidade ou na imaginação o horror do sofrimento, exprime este sentimento na tela ou no mármore de tal modo que outros são contagiados por ele”⁴. A partir do momento em que se efectua a transmissão do sentimento de uma pessoa a outra através de sinais externos, palavras, sons, cores, movimentos corporais, rituais e outros, estamos perante manifestações artísticas, segundo Tolstoi. Nas suas palavras, “a arte é uma actividade humana que consiste em um homem comunicar conscientemente a outros, através de certos sinais externos, os sentimentos que ele experimentou, e em outras pessoas serem contagiadas por esses sentimentos ao ponto de também os experimentarem.”⁵ A arte é uma forma de comunicação de sentimentos e emoções. Segundo esta teoria, para que a arte aconteça, tem de haver transferência de uma emoção

¹ Tolstoy, Leo (1898), *What is Art*. London: Penguin Books, 1995.

² Tolstoy, Leo, op. cit., p. 38.

³ Tolstoy, Leo, op. cit., p. 38.

⁴ Tolstoy, Leo, op. cit., p. 39.

⁵ Tolstoy, Leo, op. cit., p. 40.

experimentada pelo artista para a audiência que partilhará a *mesma* emoção, estimulada pela obra de arte. Por exemplo, o pintor expressa uma emoção vivida, através da configuração de linhas, formas e cores apropriadas ao despertar dessa emoção no observador.

4. 1. 2. Teoria Ideal

Benedetto Croce e Robin George Collingwood, no começo do séc. XX, entendem a criação artística como um processo através do qual os sentimentos e impulsos nascentes atingem uma forma definitiva. Segundo eles, a emoção presente e comunicada pela obra de arte é constituída pelo acto de expressão, não tendo nenhuma identidade prévia.

A designação de ‘Teoria Ideal’ provém do facto de ambos os autores considerarem que o trabalho existe na mente do artista e do espectador e é inseparável do acto da expressão. Para Benedetto Croce e Robin Collingwood, uma obra pode ser criada sem que seja exteriorizada, mas a criação de um objecto físico é necessária se o artista pretende comunicar o seu trabalho aos outros.

4. 1. 2. 1. Benedetto Croce

Para Benedetto Croce, o homem não vive só raciocinando, mas também intuindo, isto é, produzindo imagens e desfrutando-as para o seu próprio prazer. Benedetto Croce sustentava a opinião de que a forma de conhecimento que envolve a arte engloba não só a expressão, mas também a intuição (Robin Collingwood refere-se à imaginação do mesmo modo). Para Croce, a intuição é elaboração e transformação dos dados sensíveis e coincide com a expressão.

Para sustentar a tese segundo a qual a arte é intuição, Croce procede segundo uma espécie de via negativa afastando da caracterização do que é arte alguns preconceitos clássicos. Em primeiro lugar, nega-se que a arte seja um facto físico, como, por exemplo, as cores ou as relações entre cores, ou determinadas formas de corpos.

Para Croce, a arte é real; os factos físicos, porém, revelam-se “como construção do nosso intelecto para fins científicos”⁶ e não como realidade. Embora não seja um facto físico, a arte pode ser construída fisicamente. Deste modo, Croce distingue entre a expressão de estados mentais e a sua exteriorização, por exemplo, numa pintura ou num texto. Isto implica que a obra de arte está já completa na cabeça do artista.

Em segundo lugar, se a arte é intuição, entendida como teoria no sentido originário de contemplação, ela “não pode ser um acto utilitário; e como um acto utilitário almeja sempre um prazer e, por isso, afastar uma dor, a arte considerada na sua própria natureza nada tem que ver com o útil, com o prazer ou com a dor, enquanto tais.”⁷ Segundo Croce, a contemplação de uma pintura pode ser perturbada ou misturada com o prazer ou a dor, mas estes nunca se fundem com o nosso interesse estético.

Em terceiro lugar, conceber a arte como intuição implica rejeitar que ela seja um acto moral, uma vez que, “enquanto acto teórico, é oposta a qualquer prática”. Para Croce, uma imagem artística pode representar um acto moralmente louvável ou reprovável, mas enquanto imagem não é moralmente louvável nem reprovável em si mesma.

Finalmente, Croce considera a imagem como pura ideia, contrapondo o conhecimento intuitivo ou sensível ao conceptual ou inteligível. “O conhecimento conceptual, na sua forma pura, que é o filosófico, é sempre realístico”⁸ e vive da distinção entre realidade e irrealidade, mas a intuição, para Croce, é indistinta da realidade ou da irrealidade. É uma forma autónoma de conhecimento.

Desta espécie de *reductio* resulta que toda a arte é intuição e que a estética é a ciência da intuição, ou seja, um conhecimento autónomo e independente do conhecimento lógico. O conceito de ‘intuição’, em

⁶ Croce, Benedetto (1913), *Breviário de Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 16.

⁷ Croce, Benedetto, op. cit., p. 17.

⁸ Croce, Benedetto, op. cit., p. 21.

termos filosóficos, refere-se à relação directa, sem qualquer tipo de mediação, entre o sujeito que percepção e o objecto percebido. Mas que poderá distinguir o universo das intuições que nos afectam constantemente do tipo específico de intuições a que chamamos ‘arte’? Segundo Croce, é o sentimento que dá coerência e unidade à intuição. “Aquilo que admiramos nas obras de arte genuínas é a perfeita forma da fantasia que assume um estado de espírito.”⁹ A intuição, a que Croce também chama expressão, é uma actividade em que o espírito humano dá forma e unidade às sensações através de sentimentos e emoções que afloram passivamente.

As sensações e impressões são a matéria que o espírito humano experiencia, mas não produz. A matéria (a sensação) é passiva e, no dizer de Croce, “é animalidade, o que no homem há de brutal e impulsivo”¹⁰. A forma é uma actividade espiritual. Como lembra Croce, Michelangelo dizia que se “pinta com o cérebro, não com as mãos” e que Leonardo “procurava com a mente a invenção”¹¹. O espírito só pode apreender a matéria se tiver uma forma. “O espírito não tem intuições, a não ser fazendo, formando, expressando. Quem separa intuição de expressão jamais consegue juntá-las.”¹² Para Croce, a actividade intuitiva possui intuições, na medida em que as exprime. As expressões podem ser verbais e não verbais, como linhas, cores, sons.

A arte, segundo Croce, é a expressão de sensações e impressões e o facto estético é pura e simplesmente forma¹³, porque é a expressão de uma impressão. O conteúdo, isto é, a sensação, é o ponto de partida para o facto expressivo. O conteúdo por si só não tem nenhuma qualidade especial. Só passa a ter qualidade quando é transformado em forma. As impressões são elaboradas pela actividade estética e

⁹ Croce, Benedetto, op. cit., p. 32.

¹⁰ Croce, Benedetto, *Estética como ciência de la expresión y lingüística general*. Málaga: Editorial Ágora, 1997, p. 38.

¹¹ Croce, Benedetto, op. cit., p. 41.

¹² Croce, Benedetto, op. cit., p. 40.

¹³ Croce, Benedetto, op. cit., p. 45.

reaparecem na expressão como “a água que é filtrada e reaparece a mesma e distinta do outro lado do filtro”¹⁴. O único conteúdo da arte é a apreensão da realidade pela intuição.

A actividade estética consiste na fusão de impressões num todo orgânico. Cada expressão é uma única expressão. A expressão torna-se assim, para Croce, a síntese do vários, do múltiplo num todo orgânico; é a unidade na variedade.

4. 1. 2. 2. R. G. Collingwood¹⁵

Segundo Collingwood, o facto de a arte propriamente dita não representar não implica que arte e representação sejam incompatíveis. A representação pode ser uma obra de arte; mas o que a faz ser representação é uma coisa e o que a faz ser uma obra de arte é outra, e só pode ser a expressão. Por exemplo, no caso do retrato, se o mérito é a parecença com o modelo, não o podemos avaliar, excepto quando o modelo ainda é vivo e não mudou de fisionomia. Se o patrono não pede uma obra de arte, mas uma parecença, o pintor dá-lhe essa parecença e uma obra de arte. O pintor utiliza o facto de produzir uma parecença (representação) como um pretexto para produzir uma obra de arte, em oposição à habilidade controlada e dirigida de imitar a fisionomia do modelo, mais associada ao ofício do artesão.

Para Collingwood, a arte tem dois elementos igualmente importantes: a expressão e a imaginação. É pela construção imaginativa que o artista transforma a emoção vaga e incerta em registo gráfico. O processo de criação artístico é, portanto, não uma questão de exteriorizar o que já existe internamente, mas um processo de descoberta imaginativa ao longo do qual se formam imagens mentais. As obras de arte são aquelas que se formam na mente antes ou no

¹⁴ Croce, Benedetto, op. cit., p. 45.

¹⁵ Robin George Collingwood (1881-1943), filósofo inglês, Professor em Oxford, escreveu, entre outras obras, influenciado por Benedetto Croce, *The Principles of Art*, defendendo que as obras de arte são fundamentalmente expressões da emoção.

momento da criação do objecto artístico para dar expressão a sentimentos e emoções.

Quando se diz que alguém manifesta emoção, o que se está a dizer é que essa pessoa “tem consciência de ter uma emoção, mas não do que esta emoção é”¹⁶. Esta é identificada fazendo aquilo a que chamamos ‘exprimir-se’. Fá-lo através da linguagem, considerada esta em sentido lato: “qualquer actividade de qualquer órgão que seja expressiva do mesmo modo que o discurso”¹⁷. A pessoa está consciente da emoção e exprime-a através da linguagem. A arte é a expressão consciente da emoção através do meio. Deste modo, só se pode conhecer a natureza de uma emoção exprimida após a sua expressão.

Collingwood, no entanto, admite que o artista sinta a necessidade de comunicar a sua experiência com os outros porque a acha valiosa ou porque precisa de o fazer para viver. Contudo, nesse caso, considera que esta não é uma experiência estética, mas “coisas corpóreas e perceptíveis: telas pintadas, pedras esculpidas, e coisas semelhantes; e estas coisas são dadas e tidas, são assumidas, porque têm o poder de evocar certas experiências estéticas na pessoa que as contempla”¹⁸, constituem-se como artefactos, arte no sentido técnico. O autor estabelece dois tipos de experiência estética, uma para o artista e outra para o público, devendo ambas ser uma pura experiência interior, tendo lugar na mente da pessoa que a desenvolve ou desfruta. A exteriorização da experiência emotiva exige, por parte do artista, o domínio do seu ofício, mas não é condição suficiente para se ser artista. Para um pintor, ver não é só uma sensação visual, mas inclui a tomada de consciência do que se vê. Ver o que não é visual “inclui a consciência de ‘valores tácteis’ ou a forma sólida das coisas, as suas relativas distâncias e outros factos espaciais que podem ser apreendidos sensivelmente só através do movimento muscular; inclui, também, uma

¹⁶ Collingwood, R. G., (1938), *The Principles of Art*. Oxford University Press, 1958, p. 109.

¹⁷ Collingwood, R. G., op. cit., p. 273.

¹⁸ Collingwood, R. G., op. cit., p. 301.

consciência de coisas como calor e frio, silêncio e ruído”. É “uma experiência imaginativa total”¹⁹.

Collingwood, conclui que “há duas experiências, uma interior ou imaginativa que se chama ‘ver’ e uma exterior ou corpórea a que chamamos ‘pintura’. Na vida do pintor estas são inseparáveis e formam uma experiência indivisível, que talvez possa ser descrita como pintar imaginativamente”²⁰.

Nesta perspectiva, estabelece-se uma relação entre arte e emoção e arte e fazer. Trata-se de um processo de auto-descoberta, no qual reside, para Collingwood, o valor específico da criação artística. O autor estabelece dois tipos de representação: “A verdadeira definição de arte representativa não é a de que o artefacto se parece com o original (a que chamo representação literal), mas aquela cujo sentir evocado pelo artefacto lembra o sentir evocado pelo original (chamo a isto representação emotiva)”²¹. A representação literal, no caso do retrato, é o registo (a descrição) das formas e do padrão de cores que se parecem com as formas e o padrão de cores quando olhamos para o modelo. O retrato expressivo vai além da descrição, uma vez que o retratista, através da experiência e destreza, “deliberadamente omite coisas que vê, modifica outras e introduz algumas que não vê no retratado”²², para produzir um retrato como ele o sente. Segundo Collingwood, a razão pela qual a descrição danifica a expressão em vez de a ajudar é que a generaliza. “Descrever uma coisa é denominá-la uma coisa desta ou daquela espécie: conceptualizá-la, classificá-la. A expressão, pelo contrário, individualiza”²³. Expressar uma emoção é estar consciente de todas as suas particularidades e exprimir todas as particularidades. Exprimir uma dada emoção é revelar as suas diferenças em relação a

¹⁹ Collingwood, R. G., op. cit., p. 304.

²⁰ Collingwood, R. G., op. cit., p. 304-305.

²¹ Collingwood, R. G., op. cit., p. 53.

²² Collingwood, R. G., op. cit., p. 53.

²³ Collingwood, R. G., op. cit., p. 112.

uma outra emoção da mesma espécie (por exemplo, revelar as particularidades de determinado estado de raiva).

Robin Collingwood nega que a função da arte resulte da emoção: um artista só poderia despertar uma emoção particular se pudesse identificar anteriormente a emoção que procura provocar. Ora tal não é possível, porque a emoção expressa no seu trabalho não pode ser identificada previamente à sua bem-sucedida expressão. Se uma pessoa identifica *a priori* os seus objectivos e o modo como alcançá-los, não faz arte, mas ofício, como é o caso, por exemplo, dos artistas de entretenimento e dos criadores daquilo a que chama “arte mágica”, que inclui a arte sacra e os monumentos políticos. Collingwood considera que, no caso da representação artística, o conhecimento do tipo de emoção que o artista pretende provocar pode funcionar como “um factor determinante no chamado plano de trabalho do artista”²⁴. O autor defende que a arte está primariamente relacionada com a auto-consciência do artista realizada através do seu acto de expressão.

4. 1. 3. Discussão

As teorias da expressão que acabámos de descrever procuram explicar a expressividade dos objectos artísticos como o reflexo das emoções do artista no momento da sua elaboração. Porém, não nos esclarecem sobre o modo como a expressão dos sentimentos se manifesta na obra de arte.

Segundo Tolstoi, a obra de arte não é só a expressão de um sentimento vivido pelo artista; também tem de contagiar a audiência. A obra de arte genuína é, por exemplo, aquela cuja expressão da tristeza nos contagia e faz ficar tristes. Contudo, sucede que é possível reconhecermos um sentimento numa representação e não o sentirmos. Não temos que ficar tristes perante uma representação triste, mas poderemos identificar o sentimento de tristeza na música ou na pintura através de determinados traços (factos) que ela possui.

²⁴ Collingwood, R. G., op. cit., p. 116.

A ideia de expressão desenvolvida por Benedetto Croce e R. Collingwood enfatiza a dimensão privada, mental, quer da obra de arte quer das emoções. Assim, torna misterioso o processo pelo qual a audiência se apercebe e confirma o seu conhecimento da obra de arte. A arte como ‘expressão intuitiva’ (Croce) ou ‘expressão imaginativa’ (Collingwood), na mente do artista/espectador, nega que objectos públicos como pinturas e esculturas sejam arte, impossibilitando o diálogo, entre a audiência, sobre um objecto artístico. Todavia, como afirma George Dickie, “a expressão que ocorre quando a emoção é exprimida é sempre um objecto público – um sorriso, um esgar, o agitar de um punho, uma exclamação e coisas semelhantes; isto é, a expressão da emoção nunca está apenas na mente.”²⁵

A teoria da transmissão de Tolstói, tem uma vantagem relativamente à teoria idealista de Croce: o facto de nunca desconsiderar o objecto artístico. No entanto, ao limitar a arte à expressão de emoções vividas pelo artista, deixa de fora uma boa parte da produção artística. As teorias da expressão fazem depender, em exclusivo, o que é arte da condição psicológica do autor. Há obras de arte que, independentemente de serem ou não vistas como expressão do artista, são consideradas como a expressão de emoções ou sentimentos, como no caso do retrato.

Para Collingwood, só se pode conhecer a natureza de uma emoção exprimida após a sua bem-sucedida expressão, mas, segundo ele, todo o processo se passa na mente do artista no momento da criação do objecto artístico. Porém, no nosso entender, uma coisa é a imagem mental e outra a sua representação gráfica. Só depois da execução do registo gráfico é que o significado de qualquer forma se revela. Este é determinado pelo contexto em que se insere no desenho ou na pintura e pelo contexto em que foi elaborado: qual a razão porque foi feito? Foi pensado para ser mostrado? A quem? Como? A expressão como elemento da representação faz parte da percepção e

²⁵ Dickie, George (1997), *Introdução à Estética*. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2008, p. 111.

interpretação do objecto/modelo e manifesta-se através da manipulação inventiva dos elementos plásticos, da técnica e dos materiais. O conteúdo da obra também está associado à materialidade do *medium* em que o artista trabalha. Muitas das propriedades artísticas contam com ou derivam dos materiais e do modo como os utilizamos. Por exemplo, é através do empasto e da plasticidade do pigmento que Lucien Freud torna expressiva a representação da carne, nos seus retratos e nus. Para além disso, a transposição da imagem interna (pintura imaginativa) para uma superfície bidimensional é sempre um compromisso, não se verifica uma simultaneidade.

Ao reduzirmos a arte à expressão da emoção do artista ou do espectador, estamos a reduzi-la a um aspecto que a enforma. A expressão tem um sentido mais lato, porque as obras também exprimem propriedades físicas e sensações.

4. 2. Teoria Psicológica

As teorias da psicologia da forma ou *Gestalt* são da opinião de que percebemos as formas no seu todo e não como um composto das partes discretas que as compõem. Os autores apresentados, Stephan Witasek e Rudolf Arnheim, têm visões diferentes sobre o modo como a expressão se manifesta através das estruturas *Gestalt*.

4. 2. 1. Teoria da Empatia (*Einfühlung*): Stephan Witasek²⁶

Theodor Lipps, psicólogo alemão, introduziu, nos finais do séc. XIX, o termo *Einfühlung* (empatia) para descrever a apreciação dos sentimentos dos outros. Theodor Lipps parte da pressuposição de que todo o objecto estético representa um ser vivo e chama empatia ou ‘sentimento amigo’ ao estado psíquico que experimentamos quando nos projectamos na vida desse objecto; criamos empatia quando nos

²⁶ Não nos foi possível ler Witasek no original em virtude de a sua obra estar apenas disponível em língua alemã. Por este motivo, baseamo-nos em Smith, Barry, *Austrian Philosophy / The Legacy of Franz Brentano*. Illinois: Open Court Publishing Company Chicago and Lasalle, 1994, pp. 130-160, na elaboração desta secção.

colocamos no lugar de alguém ou de algo. O nosso conhecimento dos outros é baseado na empatia, nos sentimentos, em vez de análises intelectuais. Robert Vischer introduziu o conceito de *Einfühlung* em relação à arte. Originalmente, o conceito designava a projecção de sentimentos humanos sobre o mundo natural. Mais tarde, a ‘empatia’ passou a ser descrita como o processo de compreensão da experiência subjectiva, um mecanismo através do qual alcançamos a ponte entre a experiência e o pensamento.

Stephan Witasek, em *Grundzüge der Allgemeinen Aesthetic*, 1904, defende que a finalidade do objecto estético é “excitar” ou ser suporte da actualização da fantasia quando o experimentamos. Para o autor, as emoções e os sentimentos de empatia e de simpatia são os elementos que activam a ‘fantasia’, objectivo principal do objecto artístico.

A concepção dos fenómenos fantasiosos de Witasek é inspirada na noção de ‘modificação fantasiosa’, desenvolvida por Alexius Meinong (fundador do Laboratório de Psicologia Experimental na Universidade de Graz, Áustria). Meinong estabelece uma distinção entre actos mentais genuínos, como a percepção ou a memória, e actos fantasiosos. Os primeiros dirigem-se a objectos existentes. Os segundos dirigem-se a objectos não existentes e estão sujeitos à ‘modificação fantasiosa’, que consiste na suspensão ou anulação da crença na existência do objecto apresentado. O conceito de ‘modificação’ de Meinong encontra um paralelo na linguagem, mais concretamente no valor de certos adjetivos que possuem a capacidade de anular ou suspender o conteúdo expresso por um dado nome. É o caso do adjetivo ‘falso’ em expressões como ‘o falso médico’. Meinong aplica esta noção de modificação aos actos mentais: a modificação fantasiosa tem o efeito de cancelar a pressuposição de existência do objecto do acto mental e pode aplicar-se a qualquer fenómeno mental. Assim, uma ‘apresentação’ fantasiosa distingue-se de uma ‘apresentação’ genuína pela ausência da convicção na existência do objecto apresentado; um juízo fantasioso distingue-se de um juízo genuíno pela ausência da crença na existência do estado de

coisas que é ajuizado; um sentimento fantasioso distingue-se de um sentimento real pelo facto de ter como pressuposição não um juízo real, mas um juízo fantasioso.

Um outro conceito importante na teoria de Witasek é o de 'estrutura *Gestalt*'. Segundo este autor, experimentamos objectos de primeira e segunda ordem. Os primeiros são, por exemplo, as cores e tons (transmitidos pela sensação imediata); os segundos são formas e melodias (baseados nos primeiros e requerendo actos intelectuais para poderem ser apreendidos pela consciência).

Este autor começa por enunciar os elementos básicos das nossas experiências estéticas, que agrupa em cinco classes: 1. Prazer no que é sensual; 2. Prazer no que é harmonioso ou organicamente estruturado; 3. Prazer na perfeição, no que é bem feito; 4. Prazer na expressão, estado de alma, atmosfera, etc.; 5. Prazer nos objectivos ou estados de coisas. A partir desta classificação de experiências, estabelece uma classificação dos 'objectos estéticos elementares': 1. Simples objectos de sensação: cores individuais, tons, gostos, cheiros, etc. (sensação exterior) e elementos qualitativos do sentir e da emoção (sensação interior). 2. Estruturas *Gestalt* de pura beleza formal: os objectos de sensação, que, geralmente, ocorrem em associação uns com os outros de modo a manifestarem estruturas *Gestalt* de diferentes tipos, e que podem ser belas ou feias; são melodias, tons, padrões geométricos, ritmos, sensações tácteis, etc., e constituem, segundo Stephan Witasek, objectos elementares estéticos de segunda ordem. 3. Estruturas *Gestalt* em conformidade com normas, estruturas *Gestalt* de intenção, que são particularmente significativas ou constituem perfeitos exemplos do seu tipo. 4. Estruturas *Gestalt* de expressão, de atmosfera e de estado de espírito. Segundo o mesmo autor, quando ouvimos uma composição musical, experimentamos duas *Gestalt*: a *Gestalt*-som, que pode ou não ser bela, e a *Gestalt* expressiva. A mesma dupla *Gestalt* acontece com a face humana, em que há dois tipos diferentes de beleza: beleza de

forma e beleza de expressão. 5. Objectivos ou estados de coisas, a partir dos quais as representações das obras de arte são elaboradas.

Stephan Witasek divide todos os fenómenos mentais em três classes — ‘apresentações’ associadas aos objectos em sentido estrito, ‘juízos’ e ‘fenómenos de interesse’ — e considera que todos estão interligados por relações de pressuposição. Concretizando, quando temos prazer num som harmonioso, a pressuposição deste sentimento de prazer é a apresentação intuitiva (sensorial) do som e o objecto do sentimento é o próprio som. O juízo compreende, para além da aceitação ou rejeição, o momento da convicção (relacionado com crenças ou atitudes). Quando falta este momento, não temos um juízo mas uma assunção.

As apresentações podem ser externas ou internas consoante a natureza dos objetos apresentados. Nas primeiras, os objetos apresentados são objetos externos; nas segundas, são outras apresentações, juízos, sentimentos, atos ou estados mentais do próprio sujeito. Para além disso, as apresentações podem ser intuitivas ou intelectuais. Nas apresentações intelectuais, o que é apresentado à mente é a descrição de um objeto. Stephan Witasek defende que apenas as apresentações intuitivas estão na base dos sentimentos estéticos, mas distingue experiências estéticas, mesmo as relacionadas com ‘objectos sensoriais’ e simples *Gestalt*, das experiências meramente ‘sensoriais’, como, por exemplo, o sentimento de prazer no calor de uma fogueira.

Ao referir-se à classe dos sentimentos, Witasek faz a distinção entre o que chama ‘sentimentos de ação’ e ‘sentimentos de conteúdo’. Em toda a apresentação podemos distinguir acto e conteúdo. Enquanto os sentimentos estéticos estão relacionados com o conteúdo de uma apresentação, os sentimentos sensoriais relacionam-se com o acto em si (que pode ser uma memória, uma percepção, uma fantasia ou uma presunção). O prazer estético, na generalidade, é uma variedade do

estado de consciência que podemos designar de ‘sentimento de conteúdo de apresentação’ (*Vorstellungsinhaltsgefühl*)²⁷.

Os objectos estéticos compreendidos nas categorias 4 e 5 produzem um prazer estético que não é concebido como fluindo da experiência de um objecto, mas sim de uma apresentação modificada, isto é, de uma apresentação de um objeto cuja pressuposição de existência é cancelada. As apresentações modificadas estão muito mais sujeitas à nossa vontade do que as apresentações reais ou genuínas, porque estão libertas dos constrangimentos impostos pela realidade. A modificação fantasiosa permite-nos uma liberdade que é explorada de diferentes modos pelas obras de arte.

Na sua classificação dos objetos estéticos, Witasek inclui as estruturas *Gestalt* de expressão (categoria 4), cujo prazer estético assenta na apresentação interna do material fantasioso que é gerado no sujeito sempre que os ecos das emoções de sujeitos externos se fazem sentir dentro de si. Esses ecos (de emoção) são de duas espécies: ‘sentimentos de empatia’, que consistem na vivência, por parte do sujeito, de uma forma modificada, dos sentimentos que capta como tendo sido expressos por uma obra de arte; e ‘sentimentos de simpatia’, que são sentimentos genuínos vividos pelo sujeito quando apresenta a si próprio um dado objecto. Todos os objetos que despertam ‘sentimentos de simpatia’ são objetos de ‘valor-beleza’, no sentido em que estão associados a um determinado valor (ou intenção significativa). Os ‘sentimentos de simpatia’ são laços emocionais genuínos que estabelecemos com uma pessoa ou objecto. Os sentimentos de empatia, pelo contrário, são experienciados de tal modo que são os nossos próprios sentimentos, só que em fantasia. Estes dois tipos de sentimentos constituem a pressuposição do sentimento genuíno que é o prazer estético.

No entender de Witasek, o prazer estético não se reduz à experiência dos sentimentos de empatia e simpatia gerados pelo

²⁷ Witasek, Stephan, apud Smith, Barry, op. cit., p. 18.

conteúdo de uma obra de arte. Para que o sentimento de desprazer associado à queda do herói de um drama, por exemplo, seja experienciado como fonte de prazer, torna-se necessário que o sujeito tenha consciência do efeito que a queda do herói provoca em si. Por outras palavras, é necessário que o sujeito tenha prazer em seguir interiormente a catadupa de pseudo-emoções que se liberta dentro de si, o que significa que o eco das emoções só é esteticamente relevante se constituir uma apresentação interna que é experienciada de um modo intuitivo (e não de um modo intelectual).

4. 2. 2. Psicologia da Gestalt: Rudolf Arnheim

Na sua análise da relação entre psicologia e arte, na obra *Visual Thinking*²⁸, Rudolf Arnheim desenvolve a ideia de ‘conceito visual’. Segundo Arnheim, o pensamento criativo, nas artes e nas ciências, é um pensamento visual, que se gera por meio de imagética visual (*visual imagery*). Deste modo, a consideração de conceitos visuais na actividade gráfica (visual) é predominante. Segundo este autor, o conceito visual possui três importantes propriedades: concebe o objecto como tridimensional, tem forma constante e não está limitado a nenhum método projectivo particular. O mais sofisticado conceito visual, a atitude estética, segundo Arnheim, abrange a multiplicidade das suas aparências, dos pontos de vista, das simetrias e assimetrias, das oclusões parciais, da representação plana e da volumetria.

A teoria *Gestalt* da expressão propõe que a forma é a unidade primitiva da percepção. Os psicólogos da *Gestalt* (Max Wertheimer, Kurt Koffka, Wolfgang Köhler, Rudolf Arnheim) acreditam que a chave para entender a percepção deve ser encontrada no estudo do modo como o cérebro organiza estímulos básicos. Segundo eles, organizamos uma imagem segundo princípios de percepção. O nosso cérebro busca padrões e formas no mundo, padrões esses que são visualmente familiares e organizados.

²⁸ Arnheim, Rudolf (1969), *Visual Thinking*. Berkeley e London: University of California Press.

São vários os princípios de organização perceptiva analisados pelos defensores da teoria *Gestalt*, como a capacidade de o nosso cérebro completar mentalmente uma imagem incompleta (por ex., um círculo onde se verificam interrupções), agrupar os elementos componentes de uma imagem por proximidade, semelhança, ou convergência, entre outros. A ideia base da psicologia da *Gestalt* é a de que alguns fenómenos perceptivos não são compreensíveis com base no somatório de cada um dos seus elementos e remetem para uma *Gestalt* – ‘forma’ ou ‘configuração’. As imagens são percebidas primeiro como um todo antes de termos a percepção das partes. A expressão é determinada, por exemplo, por toda a estrutura do rosto, em vez do somatório dos pormenores fisionómicos.

Os psicólogos gestaltistas defendem que a expressão é uma parte integrante da percepção. Para tal baseiam-se no princípio do isomorfismo, isto é, na ideia de que processos que ocorrem em meios diferentes podem, apesar disso, ser semelhantes na sua organização estrutural. Assim, procuram explicar a capacidade de extrair significado psíquico directamente da aparência e comportamento de uma pessoa pelo facto de os processos que determinam o comportamento corporal serem estruturalmente semelhantes àqueles que caracterizam os estados mentais correspondentes. Entendem a percepção, no contexto biológico, “como o meio como o organismo retira informação sobre as forças ambientais favoráveis, hostis ou de outra relevância às quais ele tem de reagir”. Essas forças revelam-se através da expressão, sendo esta entendida como “o contraponto psicológico dos processos dinâmicos que dão lugar à organização dos estímulos perceptivos”²⁹.

Arnheim não limita o fenómeno da expressão a organismos vivos possuidores de consciência, mas atribui-lhe um alcance mais generalizado. “Uma chama, o grito de uma sirene, uma cadeira Luís XV, as rachas de uma parede, as cores de um crepúsculo [...] tudo isto

²⁹ Arnheim, Rudolf (1966), *Para uma Psicologia da Arte. Arte e Entropia*. Lisboa: Dinalivro, 1997, p. 69.

veicula a expressão através dos vários sentidos”³⁰. O autor considera que a expressão está presente no objecto de percepção e que não se manifesta por antropomorfismo ou imaginação: “Um salgueiro-chorão não parece triste por se assemelhar a uma pessoa triste. Será mais adequado afirmar que, como a configuração, direcção e flexibilidade dos ramos do salgueiro transmitem a expressão de pendentos passivos, poderá impor-se secundariamente a comparação com o padrão estruturalmente semelhante da tristeza humana.”³¹ A expressão é, assim, definida “como os modos de comportamento orgânico ou inorgânico exibidos na aparência dinâmica de objectos ou acontecimentos percebidos”³². Estes modos de comportamento ilustram o comportamento de forças “em qualquer lado e em termos gerais” e é este carácter universal que lhes dá um valor simbólico.

Arnheim recusa a ideia de que a apreensão da expressão na arte envolva primariamente emoções e sentimentos. Defende que a chave para o entendimento da expressão é a percepção das “tensões dirigidas” transmitidas pelos traços dinâmicos dos estímulos visuais. Na sua perspectiva, a expressão está intimamente relacionada com a dinâmica visual, entendida como “a equivalente perceptual do deslocamento através de um meio estático”, “uma das características elementares da percepção”³³. Neste contexto, “qualquer imagem que apresente objetos através de qualidades perceptuais, tais como formas em cunha, direcções oblíquas, superfícies pouco nítidas, dará a impressão de movimento, enquanto nas imagens que não preenchem essas condições perceptuais os mesmos objetos parecerão rígidos”³⁴.

No seu entender, toda a obra de arte é construída sobre uma escala de valores dinâmicos. “Normalmente, alguns elementos

³⁰ Arnheim, Rudolf, op. cit., p. 70.

³¹ Arnheim, Rudolf, op. cit., p. 71.

³² Arnheim, Rudolf (1954), *Art and Visual Perception*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1974, p. 445.

³³ Arnheim, Rudolf (1966), *Para uma Psicologia da Arte. Arte e Entropia*. Lisboa: Dinalivro, 1997, p. 84.

³⁴ Arnheim, Rudolf, op. cit., p. 82.

estabelecem o que se pode chamar de nível zero de movimento, pela sua orientação horizontal ou vertical, pela forma simétrica ou posição central. Mesmo estes elementos não existem sem dinâmica, uma vez que a sua calma não é mais que um caso limite do movimento”.

Muitas vezes, a percepção dessas forças dinâmicas é independente da natureza do objeto observado. Por exemplo, “O contorno sinuoso de uma boina num retrato de Rembrandt pode ser tão dinâmico como uma saia de uma bailarina desenhada por Toulouse Lautrec, mesmo sabendo que a boina é inerte enquanto a saia é suposto mover-se”. Noutros casos, o conhecimento prévio pode realçar a base a partir da qual a forma representa um desvio, reforçando a tensão dinâmica: “Os rostos alongados na pintura de El Greco têm mais dinâmica do que uma oval abstrata do mesmo tamanho, porque eles são vistos como distorções de um rosto normal”³⁵.

O autor chama a atenção para o facto de a interpretação da expressão ser muitas vezes influenciada pelo conhecimento do objecto ou pessoa ou do contexto. O contexto temporal, associado à experiência, ao conhecimento, à aprendizagem e à memória, com que um determinado fenómeno é percebido, influencia o modo como o percebemos. A música de Mozart, exemplifica Arnheim, “parece serena e alegre para o ouvinte do séc. XX, mas para os seus contemporâneos era associada à paixão violenta e a um sofrimento desesperado”³⁶. Também refere que a experiência perceptiva pode ser influenciada pela educação artística, que possibilita o acesso a uma experiência mais completa da expressão.

Arnheim afirma haver uma relação entre comportamento corporal e a percepção cinestésica com ele relacionada, exemplificando com os gestos dos actores e dançarinos que são visualmente compreensíveis para o público. Entende que o organismo humano funciona como um todo físico e psicológico e, conseqüentemente, “todos os actos motores

³⁵ Arnheim, Rudolf, (1966), *Para uma Psicologia da Arte. Arte e Entropia*. Lisboa: Dinalivro, 1997, p. 87-88.

³⁶ Arnheim, Rudolf, op. cit., p. 73.

são expressivos, mesmo em graus variáveis, e [...] todos veiculam a experiência dos processos mentais superiores correspondentes, embora vagamente.”³⁷ É a expressividade directa de todas as qualidades perceptíveis que, segundo ele, permite ao artista expressar nas suas obras “os efeitos das forças psicofísicas mais abstractas e universais”.

4. 2. 3. Discussão

As teorias gestaltistas da expressão de Stephan Witasek e Rudolf Arnheim propõem diferentes visões do modo como resulta a expressão nas formas dos objectos artísticos. Witasek considera que as experiências estéticas provenientes das estruturas *Gestalt* de expressão assentam na vivência, em fantasia, dos sentimentos de empatia e simpatia gerados pelo conteúdo de uma obra de arte. Para Arnheim, a expressão é revelada pelo princípio gestaltista do isomorfismo, na relação entre o comportamento físico e o psíquico.

Estes dois aspetos revestem-se de particular interesse no contexto da representação retratista. A noção de empatia é relevante não só no reconhecimento dos traços expressivos do retrato por parte do público, no momento da recepção, como também na relação que se estabelece entre pintor e modelo, que, por sua vez, determina as qualidades expressivas do retrato. A este propósito, vale a pena citar a experiência de Alice Neel na sua relação com o modelo durante a execução dos retratos: “transformo-me na pessoa por algumas horas, assim que partem e termino, sinto-me desorientada. Não tenho eu. Não pertenço a lado nenhum. Não sei quem ou o que sou. É terrível este sentimento, mas surge por causa desta poderosa identificação que faço com a pessoa. Mas é isso o que faz um bom retrato”³⁸. A contaminação emotiva e a identificação de Neel com o modelo contribuem para a criação de um ambiente de empatia que lhe permite aceder e exprimir

³⁷ Arnheim, Rudolf, op. cit., p. 75.

³⁸ Higgins, Judith, *Alice Neel and the Woman Comedy*, ArtNews, vol. 83, nº8 (October 1984), pp. 70-79.

uma intimidade que de um modo mais espontâneo se reflecte na representação.

Stephen Witasek defende que a finalidade do objecto estético é activar e servir de suporte à actualização da fantasia. Esta visão, contudo, parece-nos redutora, dado que, para além de estimular a fantasia, o valor do objecto artístico advém das questões conceptuais que coloca e também da qualidade técnica. Ao excluir os ‘sentimentos sensoriais’ da experiência estética, o autor parece esquecer o prazer que podemos sentir na experiência táctil da textura dos materiais de muitas obras de arte. A própria sensação táctil informa, qualitativamente, ‘o sentimento de conteúdo de apresentação’. A manipulação dos elementos plásticos e a técnica são factores decisivos na excitação visual de um desenho ou de uma pintura.

Com Arnheim, pensamos que há uma relação estrutural entre comportamento corporal e estados mentais correspondentes. Essa é a matéria de estudo da fisionomia, aspeto central da representação retratista. Mas as manifestações da expressão na figura humana são, no entender de Arnheim, apenas um caso especial de um fenómeno mais geral, o de que os aspetos dinâmicos de qualquer estímulo perceptivo, seja ele animado ou não, expressam um carácter, isto é, um modo de comportamento que lembra “os efeitos de forças mais abstratas e universais”. Nas palavras do autor, esse carácter pode corresponder a um estado físico semelhante (por exemplo, a viscosidade do alcatrão manifesta-se pelas características do seu fluir) ou (secundariamente) a um estado mental. Como veremos na discussão dos retratos que constituem os estudos de caso desta tese, a composição, a forma, a cor, a linha e os próprios materiais possuem aspetos dinâmicos que veiculam uma variedade de valores expressivos. Este ponto desempenhará, assim, um papel importante na nossa abordagem da expressividade no retrato.

Pensamos, como Arnheim, que a interpretação da expressão pode ser influenciada pelo contexto temporal, o conhecimento, a aprendizagem e a memória.

4. 3. Teorias Cognitivas

A estética, na perspectiva cognitivista de Nelson Goodman, é uma área da epistemologia ou teoria do conhecimento; a obra de arte proporciona conhecimento do mundo e compreendê-la é interpretá-la correctamente. Assim como as ciências, as artes procuram criar versões de mundos, embora com recursos e instrumentos diferentes. Incluímos nesta alínea autores que procuram pensar a expressão a partir de características inerentes às próprias obras de arte. Começaremos por descrever a teoria da expressão de Nelson Goodman, seguida de propostas alternativas ao modo como a expressão se manifesta nas obras de arte. Guy Sircello analisa a forma como os predicados antropomórficos podem ser aplicados a obras de arte. Douglas Gordon questiona o sentido de verdade aplicado a obras de arte e defende que é através dos sentidos, da emoção e da imaginação que acedemos às qualidades expressivas do objecto artístico. Peter Kivy argumenta que a expressividade na música (e, *a fortiori*, na arte) se manifesta através de convenção por associação com os nossos comportamentos e cultura musical.

4. 3. 1. Nelson Goodman

Nelson Goodman entende a expressão como um modo de referência a um sentimento ou outra propriedade e explora a ideia de que o que diferencia a representação (denotação) da expressão é que a primeira relaciona o símbolo com os objectos ou situações a que se aplica, enquanto a expressão relaciona o símbolo com sentimentos ou outras propriedades.

Goodman observa que a expressão é mais directa e imediata do que a representação, embora menos literal, e propõe relacioná-la com a

noção de ‘posse figurativa’. Determinadas características possuídas pela obra de arte remetem, figurativamente, para um dado sentimento ou propriedade. Na base deste modo particular de referência está a noção de exemplificação, associada com a posse.

A exemplificação é uma forma de referência a determinadas propriedades possuídas pela obra de arte. Por exemplo, na pintura é mais importante o ‘como é’ do que o “que é” representado. E o ‘como é’ diz respeito aos meios utilizados para representar e que são postos em destaque, exibidos. São geralmente as cores, as formas, a composição, o estilo. São as propriedades que uma pintura não só possui como refere. Do mesmo modo que, numa amostra de tecido, podemos perceber como relevantes certas propriedades do tecido, como a sua textura, a cor, espessura e outras, mas não todas, como o tamanho ou a forma, numa pintura, as propriedades que contam são as que o quadro realça ou exhibe, “aquelas propriedades que ele não se limita a possuir mas que exemplifica, propriedades essas das quais permanece como amostra”³⁹.

Recorde-se que, para Goodman, as propriedades não passam de ‘etiquetas’, isto é, modos de organizar e relacionar os objectos entre si. Uma etiqueta ou propriedade abrange (ou denota) um conjunto de objectos e dizer que um dado objecto exemplifica uma propriedade ou etiqueta equivale a dizer que esse objecto se relaciona com outros abrangidos por essa etiqueta. Este ponto é importante porque, para o autor, as etiquetas não têm necessariamente de corresponder a predicados verbais: “Os símbolos de outros sistemas — gestuais, pictóricos, diagramáticos, etc. — podem ser exemplificados e funcionar em grande parte, sob outros aspectos, como predicados de uma linguagem”. O autor ilustra esta afirmação com o bailado: “Alguns elementos do bailado são primariamente denotativos, versões de gestos descritivos da vida quotidiana [...]. Mas há outros movimentos, especialmente na dança moderna, que não denotam primariamente —

³⁹ Goodman, Nelson (1978), *Modos de Fazer Mundos*. Porto: edições Asa, 1995, p. 112.

exemplificam. O que exemplificam, contudo, não são actividades correntes ou familiares, mas antes ritmos e formas dinâmicas. Os padrões exemplificados e as propriedades podem reorganizar a experiência relacionando acções que habitualmente não estão associadas ou distinguindo outras que habitualmente não se diferenciam, enriquecendo assim a alusão e tornando a discriminação mais aguda. Encarar estes movimentos como ilustrações de descrições verbais seria, é claro, absurdo [...] Ao invés, a etiqueta que um movimento exemplifica pode ser ela mesma; tal movimento, não tendo qualquer denotação prévia, assume as funções de uma etiqueta que denota certas acções, incluindo ela mesma”⁴⁰.

A exemplificação tanto pode ser literal como metafórica e uma obra de arte, para exprimir, tem de ser um símbolo exemplificativo que funciona metaforicamente. Por exemplo, as linhas de um desenho podem exibir um padrão rítmico que sugira um som musical; uma cor pode ser triste, etc. Para Goodman, a transferência metafórica é uma condição necessária para a expressão: “As imagens exprimem sons ou sentimentos e não cores.” Neste quadro, a exemplificação literal é formal (as imagens exemplificam literalmente cores, por exemplo); a exemplificação metafórica implica uma transferência de domínio. Assim, as pinturas exibem, literalmente, propriedades pictóricas que são expressivas quando funcionam como exemplos metafóricos relativos a essas propriedades. E esta é a característica que permite distinguir uma obra de arte de uma simples ilustração.

No entendimento de Goodman, toda a expressão é exemplificação metafórica: uma obra de arte exprime apenas as propriedades que possui. O seu pensamento contraria, assim, as teorias da arte como manifestação dos sentimentos do artista e a teoria idealista de Croce e Collingwood. Dado que toda a expressão é uma forma de exemplificação, esta deve ser procurada nas próprias obras de arte e não nos sentimentos do artista, do espectador ou mesmo do que é

⁴⁰ Goodman, Nelson, op. Cit., p.116.

representado (descrito). Muitas obras de arte expressivas não representam nem descrevem nada, como no caso da arte abstracta. Outras exprimem propriedades que estão para além do que descrevem. A ‘Flagelação’ de Piero della Francesca, por exemplo, representa uma cena violenta embora exprima ordem e harmonia.

O autor não se esforça por estabelecer fronteiras precisas entre a exemplificação literal e a metafórica, afirmando que, em última análise, elas dependem das convenções do sistema simbólico em causa: “A diferença entre expressão e exemplificação literal, como a diferença entre representação mais ou menos literal, é uma questão de hábito — uma questão de facto e não de *fiat*.” E acrescenta: “o estatuto que uma propriedade tem enquanto metafórica ou literal é muitas vezes pouco clara e raramente estável, pois comparativamente poucas propriedades são puramente literais ou permanentemente metafóricas”⁴¹.

Em síntese, tanto a representação como a exemplificação (literal) e a expressão são modos de simbolização, embora de natureza diferente. Representar é relacionar o símbolo com o objecto ou acontecimento que denota. Exemplificar (no sentido literal) e exprimir é exhibir e assim destacar uma propriedade que relaciona o símbolo, directa ou indirectamente, com os objectos abrangidos por essa propriedade (ou etiqueta).

4. 3. 2. Guy Sircello

Para muitos autores do séc. XX, a expressividade na arte deve ser entendida em função das propriedades que a obra possui e não como reflexo das emoções do artista. Tal visão enfrenta o problema de as obras de arte poderem ser caracterizadas como alegres, tristes, austeras, etc., o que implica que elas têm propriedades designadas por palavras que denotam sentimentos, emoções, atitudes e características dos seres humanos. Uma forma de explicar esta atribuição de predicados antropomórficos às obras de arte consiste em afirmar que

⁴¹ Goodman, Nelson, op. Cit., p.114-115.

estas se assemelham aos objetos naturais (frutos, rosas, montes, céus, etc.), que também podem ser descritos como tristes, alegres ou austeros; a relação que se estabelece entre a qualidade e a obra de arte é semelhante à dos predicados de cor quando aplicados a um objecto natural.

Em *Mind and Art* (1972)⁴², Guy Sircello contesta esta posição, que apelida de ‘posição canónica’⁴³. Segundo o autor, a posição canónica assume dois pressupostos errados: por um lado, considera as obras de arte como objectos naturais; por outro, concebe os predicados antropomórficos da arte como não muito diferentes, na sua essência, de simples palavras características das obras como a cor ‘vermelha’ e ‘amarela’.

Existem diferenças básicas entre arte e natureza, muitas delas relacionadas com o facto de a arte ser elaborada por seres humanos e a natureza não surgir da mão humana. Para este autor, os predicados antropomórficos são aplicados a coisas naturais em virtude de certas propriedades não antropomórficas dessas coisas. Guy Sircello menciona, por exemplo, “os montes que podem ser austeros em virtude da cor, do tipo ou da pouca vegetação, dos seus contornos; um oceano pode ser furioso em virtude do som, da força e do tamanho das ondas”, etc.

Sircello reconhece que certos aspectos das obras de arte podem ser caracterizados por predicados antropomórficos em virtude de haver traços nessas obras que são partilhados com as coisas naturais. Exemplifica com *A Bela Jardineira* (fig. 4. 1) de Rafael, em que a composição da pintura contribui em parte para a serenidade da pintura, expressa na paisagem, na cor do céu e formas curvilíneas das figuras. É pela ‘composição’, isto é, pela configuração de linhas e formas que a

⁴² Sircello, Guy (1972), *Mind and Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978.

⁴³ Posição defendida por Monroe Beardsley e O. K. Bouwsma e que John Hospers canonizou num artigo da “The Encyclopedia of Philosophy”, New York: Macmillan and Free Press, 1967. Para Monroe Beardsley e O. K. Bouwsma, as obras de arte têm propriedades designadas pelas mesmas palavras que designam sentimentos, emoções, atitudes e características pessoais dos seres humanos.

pintura partilha qualidades com os objectos naturais. Assim, “algumas das qualidades antropomórficas aplicadas à arte pertencem às obras de arte em virtude do que representam, descrevem ou retratam”⁴⁴.

Contudo, Sircello mostra que há uma outra forma de os predicados antropomórficos se aplicarem às obras de arte, que é diferente do modo como os mesmos predicados se aplicam aos objetos naturais. A calma e serenidade da pintura de Rafael é devida, em parte, ao modo como Rafael vê o seu tema “calma e sossegadamente”. Dito por outras palavras, algumas das qualidades passíveis de serem caracterizadas por predicados antropomórficos são qualidades que são acrescentadas aos objectos artísticos pelo que o artista faz. Os predicados antropomórficos associam-se a tais obras em virtude de ‘actos artísticos’ (actos de percepção do artista⁴⁵). São actos do artista “que não são identificáveis ou descritíveis independentemente dos trabalhos em que são efectuados”. O ‘tratamento’ e a ‘manipulação’ pelo artista de uma obra são exemplos daquilo a que Sircello chama ‘actos artísticos’, que são distintos de outro tipo de actos dos artistas como, por exemplo, preparar a tela, aplicar tinta, olhar para a tela e pensar para nós próprios, etc.



Fig. 4. 1, Rafael, A Bela Jardineira, 1507, óleo/tela, 122x80 cm.

⁴⁴ Sircello, Guy, op. cit., p. 24.

⁴⁵ Sircello, Guy, op. cit., nota 4, p. 29: *'artistic acts', perceptual and otherwise, are 'acts' of the artist.*

“Quando descrevemos os actos artísticos, não estamos a descrever completamente a respectiva obra de arte”, acrescenta Guy Sircello. “Quando designamos os actos artísticos por meio de um nome, estes actos parecem ser ‘partes’ ou ‘momentos’ das obras de arte a que pertencem”⁴⁶. A título exemplificativo, uma face é chamada de triste em virtude, meramente, do seu olhar triste. O termo ‘triste’ não descreve completamente a face ou todas as partes da face, mesmo assim pode, genericamente, caracterizar a face.

Para Guy Sircello, “os actos artísticos nas obras de arte são como expressões faciais, vocais e gestuais. Em virtude desses actos artísticos e da semelhança que partilham com certas expressões comuns, as obras de arte podem servir como expressões de sentimentos, emoções, atitudes, estados de espírito, e/ou características pessoais dos criadores que são designados por predicados antropomórficos aplicados às próprias obras de arte”⁴⁷.

Para o autor, também é falsa a segunda pressuposição da posição canónica, segundo a qual os predicados antropomórficos da arte são como simples adjectivos que denotam cores. Do mesmo modo que ‘avermelhado’ não denota a verdadeira cor vermelha, ‘triste’ numa ‘árvore triste’ não denota verdadeira tristeza, mas uma espécie de semelhança com ela. Este uso de ‘triste’ é análogo à aplicação de ‘vermelho’ em ‘A sua face tornou-se vermelha com vergonha’. Mas, no entender de Sircello, a questão de saber se “árvore triste” é próxima de “face vermelha” não é significativa. Na verdade, os predicados antropomórficos da arte não são verdadeiramente como os predicados de cor, uma vez que, afinal, todos os predicados antropomórficos se relacionam com emoções humanas, sentimentos, atitudes, estados de espírito e traços pessoais, nenhum dos quais é como uma cor. Os termos antropomórficos relacionam-se com as várias formas da “vida

⁴⁶ Sircello, Guy, op. cit., p. 31.

⁴⁶ Sircello, Guy, op. cit., p. 31.

⁴⁷ Sircello, Guy, op. cit., p. 35.

interior” dos seres humanos, e nesse sentido é que podemos falar de uma teoria da expressão.

4. 3. 3. Douglas N. Morgan

Para Douglas Morgan, o fundamento da arte está nos sentidos, no sentimento e na imaginação humana. 1. São os órgãos dos sentidos que nos permitem estabelecer contacto com o mundo que nos rodeia e passar a incluí-lo dentro de nós. Através da visão e da audição acedemos a qualidades formais como cor e tom, forma, textura, volume e harmonia que podem espoletar ‘deliciosas e complexas sensações’, independentemente de retirarmos informação e de fazermos juízos de carácter conceptual acerca do mundo em que nos inserimos. 2. Substituímos, frequentemente, respostas sentidas de forma espontânea por respostas de valor simbólico. E, em prol da eficiência, diz Morgan, abdicamos do prazer de nos deleitarmos com meras sensações, e “experimentamos a expressão estereotipada dos nossos próprios sentimentos”⁴⁸. 3. O terceiro fundamento da arte é a imaginação viva. As belas-artes são uma aventura séria e “reduzir cada obra de arte ao estatuto de ‘veículo de verdade’, é retirar-lhe essa seriedade”⁴⁹. E, conclui, a vida contém algo mais importante do que apenas inventariar e relacionar verdades. Nas artes visuais, as imagens produzidas pelo homem vão muito além do lado iconológico. Muitos de nós usamos os olhos quase só semanticamente, afirma Douglas Morgan. “É extremamente difícil registar linhas numa folha de papel completamente não referenciais, não sugestivas”⁵⁰. Quando olhamos para uma pintura, queremos ver para além dos objectos representados. Ao apreciá-la, queremos saber o que o artista nos quer dizer para além das formas e cores que a constituem. “Na arte, para ser real, tem de ser apreendido pelos sentidos”.

⁴⁸ Morgan, Douglas N., Morgan, Douglas N., *Must Art Tell the Truth?* In *The Journal of Aesthetics and Art criticism*: Volume XXVI, Nº 1, Fall 1967, p. 20.

⁴⁹ Morgan, Douglas N., op. cit., p. 21.

⁵⁰ Morgan, Douglas N., op. cit., p. 23.

Para Morgan, as pinturas são fonte de conhecimento e diversos conhecimentos são essenciais para fazer e desfrutar de pinturas. Devemos aprender para nos prepararmos para participar no mundo da arte. Mas a nossa participação por si pode reverter toda a nossa aprendizagem e conhecimento em prol do ser humano. Mais que o aspecto cognitivo, é este sentido participativo que nos deve conduzir na apreciação da arte.

Em que sentido podemos apelidar as pinturas de “verdadeiras” ou “falsas”? Morgan em *On Pictorial ‘Truth’* (1953)⁵¹ distingue dois sentidos relacionados de “verdade” quando aplicada a obras de arte: o sentido do “genuíno” e do “meritório” (*praiseworthy*). “O sentido ‘genuíno’ de ‘verdade’ ocorre quando o adjectivo ‘verdadeiro’ é substituível, sem mudar o significado, pelo advérbio ‘verdadeiramente’ ou pelo adjectivo ‘genuíno’”. Por exemplo, “Isto é um verdadeiro Caravaggio” pode ser entendido como “Isto é verdadeiramente um Caravaggio” ou “É verdade que isto é um Caravaggio”. O sentido de ‘meritório’ é utilizado quando comparamos obras de arte. Chamarmos, por vezes, a “uma pintura ‘verdadeira’ é avaliá-la muito, é declará-la melhor em certo sentido, comparando-a com outra obra”. Por exemplo, pode-se dizer que “embora Picasso e Dali sejam pintores, só a obra de Picasso é verdadeira, significando, presumivelmente, ‘pintura no melhor sentido’”, genial.

Mas excluindo estes sentidos de verdade, segundo Douglas Morgan, não podemos considerar ‘verdade’ como um predicado de pinturas, no mesmo sentido que aplicamos ‘verdade’ a proposições científicas, pelas seguintes razões: 1. “Uma pintura é uma coisa ou acontecimento e nunca proclamamos a ‘verdade’ de coisas ou acontecimentos, mas somente de asserções acerca de coisas ou acontecimentos.” 2. “Quando muito, uma pintura é um símbolo de uma coisa ou acontecimento, um signo icónico. Mas, também, “só as

⁵¹ Morgan, Douglas N., *On Pictorial ‘Truth’*. In *Philosophical Studies*, Vol. IV, Nº 2, February 1953, Springer Netherlands, p. 18.

construções relativas a proposições de signos e símbolos são verdadeiras ou falsas.”

Para Morgan, quando estamos perante um retrato a lápis de um amigo, diremos, simplesmente, que se parece com ele e acrescentaremos o epíteto de ‘verdadeira’ parença se ela é suficientemente próxima do modelo; chamamos-lhe “o sentido de semelhança do ‘verdadeiro’”⁵². Não se coloca a questão de saber se é um ‘genuíno’ desenho, mas se estamos perante uma ‘genuína’ semelhança, não esquecendo que a verdade ou falsidade da semelhança depende de termos visto o objecto natural da pintura.

As pinturas não são como as proposições, que são representações verbais em que o conceito de ‘verdade’ ou ‘falsidade’ é aplicável. Neste sentido particular de valor de verdade de uma proposição, podemos excluir a noção de ‘verdade pictórica’, diz Morgan. Mas, acrescenta, num sentido lato do termo, podemos atribuir um sentido de “verdade” às pinturas.

4. 3. 4. Peter Kivy⁵³

Kivy, em *Sound Sentiment* (1989)⁵⁴ sugere que os termos emotivos aplicados à música estão relacionados com as emoções expressas pelos seres humanos e que, por outro lado, a expressividade é, em parte, um assunto ‘convencional’. Distingue dois sentidos de “convenção”: ‘governada por regras’ e ‘governada por associação’. Na primeira, “a regra é escrita e oficialmente promulgada” (por exemplo, conduzimos pela esquerda). Na segunda, “a regra é aceite informalmente e transmitida oralmente ou pelo exemplo social”, como é o caso da colocação do guardanapo à direita ou o traje de luto associado à morte de um ente próximo. É neste sentido de convenção por associação que

⁵² Morgan, Douglas N., op. cit., p. 21.

⁵³ Embora Peter Kivy apenas tenha reflectido sobre a expressividade na música, pensamos que a sua teoria é relevante para as artes plásticas pelas razões indicadas no texto.

⁵⁴ Kivy, Peter (1989), *Sound Sentiment / An Essay on the Musical Emotions. Including the Complete text of The Corded Shell*. Philadelphia: Temple University Press.

Kivy reivindica que a música pode ser expressiva ‘por convenção’. Segundo este autor, há convenções por associação que influenciam a nossa percepção da orquestração (por exemplo: a associação da trompa com a caça, a qualidade marcial do clarim, a qualidade religiosa do órgão, etc.). Para Kivy, ficar emocionado com a música “é, em parte, ouvir por associação aquilo que a nossa cultura musical nos condiciona a ouvir”; e o carácter emotivo que a música possui em virtude de convenções expressivas é uma das propriedades da “superfície estética do som”⁵⁵.

A origem da expressividade na música está associada com a expressão humana. Tradicionalmente, refere Kivy, sabemos se alguém está zangado ou com dor ou em outro estado mental indutivamente, isto é, por associação do comportamento de uma pessoa com o nosso comportamento debaixo do mesmo estado emotivo⁵⁶. Contra o modelo indutivo, Kivy refere a separação que Wittgenstein faz entre ‘critérios’ e ‘sintomas’ (modelo criteriológico). “Os sintomas são sinais de coisas que descobrimos indutivamente”. Os critérios são os elementos definidores de certos estados físicos ou emocionais. Assim, no comportamento associado à dor, febre e contusão podem ser sinais de dor, mas tremuras, gemidos, coçar pontos delicados não são apenas sinais, são os critérios definidores de dor. Estamos perante dois modos de ver a relação entre traços expressivos e expressão: no modelo indutivo, a relação entre traços expressivos e as emoções que eles exprimem é uma relação que depende das circunstâncias (isto é, contingente), por exemplo, quando alguém com a face triste tem um comportamento expressivo do mesmo sentimento, posso afirmar que essa pessoa está triste; no modelo criteriológico, a relação de características expressivas com as emoções é uma relação necessária

⁵⁵ Kivy, Peter, op. cit., p. 136.

⁵⁶ Kivy, Peter, op. cit., p. 136: “Eu sei por introspecção quando tenho dor; e sei por observação como me comporto quando estou com dor. Então quando vejo alguém a comportar-se desse modo, tenho o direito de assumir que ela ou ele se sente como eu quando me comporto desse modo”.

(não contingente). Neste caso, só posso dizer que alguém está triste quando apresenta fortes traços e comportamentos de tristeza.

Peter Kivy refere duas espécies de cépticos: o moderado e o extremo. Tanto o céptico moderado como o céptico extremo negam que os critérios não sejam mais do que sintomas porque ambos consideram que não é possível induzir a partir de sinais externos um estado psicológico interno. Para o céptico moderado, só é possível chegar indutivamente ao conhecimento acerca das mentes dos outros, generalizando a partir de si próprio. “Eu sei, diz o céptico moderado, que, quando estou triste, franzo o sobrolho e portanto o franzir do sobrolho dos outros é expressivo de tristeza”⁵⁷. Mas não sei, nem posso saber se a pessoa que franze o sobrolho está realmente triste. O céptico extremo duvida que a indução conduza a qualquer conhecimento acerca do mundo exterior. Se aceitamos o cepticismo extremo, não podemos reivindicar a expressividade musical.

Kivy contesta o cepticismo estético, estando interessado em mostrar que os traços expressivos da música são quase como os traços dos seres humanos. Para Kivy, a música é triste porque se assemelha às pessoas tristes, quer na forma como utilizam a voz quer nos movimentos corporais. A pergunta a fazer, para Kivy, é: “como sabemos que a face é expressiva de x, em vez de ‘como sabemos que ela está expressando x’, sabendo que ambas estão relacionadas?”⁵⁸

Do ponto de vista criteriológico, a relação entre expressividade e expressão não varia consoante as circunstâncias (é não contingente). Aquilo que faz algo ser um ‘critério’ de tristeza em vez de um ‘sintoma’, não é ser frequentemente associado a tristeza, mas sim o facto de o critério passar a fazer parte do significado do conceito.

No entender de Peter Kivy, “os traços de expressão talvez não sejam necessários nem suficientes para que um dado estado sentimental seja expresso. Mas não podemos concluir que não existem

⁵⁷ Kivy, Peter, op. cit., p. 139.

⁵⁸ Kivy, Peter, op. cit., p. 141.

tais traços – isto é, traços que são identificáveis como características da expressão desse mesmo estado sentimental.”⁵⁹.

Por fim, para entendermos a expressividade na música, diz Kivy, temos que assumir que o ouvinte possui competência musical. Não tem que ser competência técnica, mas tem de estar imbuído de cultura musical para apreciar a expressividade na música. Sem a capacidade de fazer distinções entre as emoções básicas na música, será difícil imaginar uma plena competência musical. Por exemplo, ouvir a tristeza nos blues, faz parte da nossa competência musical. Do mesmo modo, o acesso à expressividade na pintura depende da cultura pictórica do observador e do seu entendimento das capacidades expressivas dos elementos plásticos.

4. 3. 5. Discussão

Os autores considerados nesta secção entendem que a expressão na arte resulta das qualidades inerentes às próprias obras de arte. Na teoria de Goodman, esses atributos são fundamentalmente de natureza metafórica. Contudo, apercebemo-nos através da leitura dos restantes autores apresentados de que há outros modos de atribuir termos expressivos às obras de arte. Assim, a capacidade de referir das obras de arte é apenas um dos modos de as caracterizar expressivamente.

A noção de que a expressão se revela pela exibição de determinadas propriedades possuídas pela obra de arte, que funcionam metaforicamente, será confirmada empiricamente através da análise dos retratos que constituem o nosso objecto de estudo, no capítulo 5. Assim, por exemplo, na série de retratos de Kamilla, de Kokoschka, o traçado das linhas paralelas no fundo da imagem e as poses evocam qualidades rítmicas associadas à música. São vários os exemplos ilustrativos de exemplificação metafórica no retrato naturalista, como veremos, embora nem sempre seja fácil (ou mesmo desejável)

⁵⁹ Kivy, Peter, op. cit., p. 142.

identificar verbalmente o valor (etiqueta) da transferência metafórica em causa.

Não obstante isto, a tentativa de aplicação da teoria de Goodman ao retrato naturalista enfrenta uma dificuldade. Num retrato, representação (denotação) e expressão confundem-se. No entendimento de Goodman, “descrever uma pessoa como triste, verbal ou pictoricamente, ou como exprimindo tristeza, não é necessariamente exprimir tristeza, nem toda a descrição-de-pessoa-triste, ou imagem, e nem toda a descrição-de-pessoa-exprimindo-tristeza, ou imagem, é, ela própria, triste”⁶⁰. No retrato, contudo, esta distinção é extremamente difícil de estabelecer já que a imagem é, toda ela, a representação de uma pessoa.

Um critério que adoptaremos no capítulo 5 será o de considerar que há expressão (no sentido de Goodman, de exemplificação metafórica) quando encontramos a mesma propriedade em vários retratos do mesmo autor. Neste caso, é seguro afirmar que a propriedade em causa não é meramente descritiva ou representacional, já que não varia em função do retratado. Assim, por exemplo, a expressão do sentimento de solidão atravessa a obra de Lucien Freud; e a expressão de melancolia aparece, de forma recorrente, nos retratos aqui examinados de Kokoschka.

Este critério revela, assim, que a expressão está (também) intimamente ligada aos actos de percepção do autor, ou actos artísticos, como defende Sircello. De facto, uma das principais conclusões do próximo capítulo será a de que as qualidades dos elementos plásticos são indissociáveis das diferentes preocupações e interesses dos autores e das suas diferentes atitudes perante o acto de retratar. O pintor serve-se do registo gráfico, dos elementos formais e das técnicas para a qualificação expressiva do retrato. Ele é o mediador da experiência emocional e sensorial contida na obra de arte, cujo valor expressivo depende do modo como é concretizada.

⁶⁰ Goodman, Nelson, op. Cit., p.116.

Peter Kivy defende que a expressividade na música está associada, por convenção, à expressão humana. Aprendemos, por introspecção e observando os nossos próprios traços, que certas expressões faciais, a voz ou a postura estão associadas com sentimentos particulares. No caso particular da representação retratista, é através da configuração dos elementos da face, como os olhos, a boca e os movimentos dos músculos que a representação pode ser expressiva de sentimentos e estados de espírito.

Goodman desvaloriza o papel da percepção (no que se opõe a Arnheim, Gombrich e Wolheim) e defende que a obra de arte tem de referir algo exterior a ela (tem de ser simbólica) para ter valor estético. Porém, entendemos que o valor e a expressividade do objecto artístico não advêm unicamente da relação referencial, como pretende Goodman. No caso da arte abstracta, que não é representativa, Goodman defende que uma característica como a cor dominante tem um valor simbólico porque exemplifica uma qualidade formal. Contudo, em nosso entender, não é uma condição necessária que um aspecto da obra de arte tenha de referir para ter valor (cf. George Dickie⁶¹); pode proporcionar experiências valiosas sem referir. É o que sucede, por exemplo, com as próprias qualidades da cor, como a intensidade, a transparência, ou o dinamismo obtido no plano da imagem através da composição. Nestes casos, a expressividade está mais associada à experiência sensorial do que propriamente ao valor simbólico. A análise dos retratos naturalistas mostrará que não é possível descartar completamente o papel da percepção no reconhecimento da expressão.

Como vimos no capítulo anterior, Nelson Goodman diz-nos que a semelhança não é condição necessária para a representação. Porém, no caso do retrato naturalista, ela é um desafio para o retratista. Como afirma Douglas Morgan, perante um retrato desenhado de alguém, não dizemos que é um verdadeiro retrato, mas sim que é uma ‘genuína’

⁶¹ Dickie, George (1997), *Introdução à Estética*. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2008.

semelhança, sendo que a verdade ou falsidade da semelhança depende de termos visto o objecto natural da pintura.

4. 4. Teorias do Despertar

Os autores cognitivistas, como Kivy, são críticos da ideia de que a arte expressiva desperta emoções. Defendem que as emoções estão associadas com modos de comportamento e que a expressão na arte surge por associação com os traços e comportamentos do ser humano. Nesta secção, examinamos dois teóricos que defendem o ponto de vista oposto. Focamos o pensamento de Roger Scruton e Derek Matravers, que argumentam que o acesso à expressão é mediado pela imaginação e que a arte para ser expressiva tem de despertar emoções/sentimentos.

4. 4. 1. Roger Scruton

Roger Scruton, em *Art and Imagination*⁶², considera que a imaginação é um ingrediente essencial da experiência estética e associa-a a certos modos de ‘ver’. Nesta relação entre a imaginação e a percepção distingue dois aspectos. O primeiro é o que pode ser expresso da seguinte forma: ‘É preciso imaginação para ver que X está triste’. O outro é dado através de: ‘É preciso ter imaginação para ver a tristeza na face de X’. No primeiro caso, exprime-se uma espécie de juízo, uma hipótese (uma atitude proposicional). No segundo, descreve-se uma actividade da imaginação que consiste em ver X em Y (‘ver como’), ou seja, na percepção de um aspecto. É este segundo aspeto que é relevante na experiência estética.

‘Ver como’, segundo Scruton, tem duas dimensões que não podem ser dissociadas uma da outra nem descritas de forma independente: uma relaciona-se com o pensamento e outra com a experiência sensorial. Tal como o pensamento, ‘ver como’ tem intencionalidade e está sujeito à vontade (assim, é possível pedir a

⁶² Scruton, Roger, *Art and Imagination: a Study in Philosophy of Mind*. Indiana: St. Augustine's Press, 1998.

alguém para procurar ver numa figura ambígua um pato e não um coelho). Por outro lado, enquanto experiência sensorial, possui traços que não são característicos do pensamento em geral como, por exemplo, uma localização temporal precisa. Por exemplo, posso ver a figura ambígua como um pato e, de repente, descobrir que é um coelho, até que uns segundos depois muda outra vez.

Nas palavras de Scruton, o elemento de pensamento em ‘ver como’ é pensamento não asserido, no sentido em que está para além da crença (neste ponto, achamos que Scruton se aproxima da noção de ‘modificação fantasiosa’ de Witasek). Está também para lá do que é estritamente dado pela percepção e situa-se na imaginação. “A imaginação é uma espécie de pensamento, envolvendo traços distintivos que são recorrentes mesmo quando o pensamento está como se fosse incorporado numa experiência.”⁶³ Em síntese, ‘ver como’ é um pensamento não asserido incorporado numa experiência de percepção.

A experiência estética, porém, não se esgota nessa espécie de pensamento não asserido. Envolve também a emoção, que Scruton designa de ‘emoção imaginada’, em oposição à emoção real. Segundo ele, há uma conexão entre a ‘emoção imaginada’ e o comportamento associado à emoção real correspondente.

Para Scruton, o conceito estético de expressão não pode ser identificado com o conceito natural de expressão. Um gesto pode ser a expressão de um sentimento porque é um sintoma desse sentimento. Mas um sintoma não é necessariamente expressivo. A expressão só se torna expressiva quando é de alguma forma bem-sucedida na apreensão pelo público. É por isso que em arte não há expressão sem expressividade: uma obra de arte só pode exprimir tristeza se for expressiva de tristeza.

Há uma intencionalidade na actividade expressiva: ao expressar os nossos sentimentos, diz Scruton, “não só fazemos alguma coisa por

⁶³ Scruton, Roger, op. cit., p. 113.

causa do sentimento, pomos o sentimento no que fazemos.”⁶⁴ Mas o público não tem que saber da intencionalidade para aceder à expressividade; esta é, pelo menos parcialmente, independente da intenção. Ser expressivo implica ser evocativo, fazer lembrar algo. Um objecto é expressivo se evoca um estado de espírito. Para Scruton, esta correspondência entre o objecto e o estado de espírito é uma relação de evocação e não de referência, no que se distancia de Nelson Goodman. Segundo este autor, o simbolismo em arte não se manifesta por referência, mas por sugestão, pela capacidade de o símbolo trazer o objecto à mente. Implica a assunção de algo individual, não traduzível e que é ‘imediató’ ou ‘intuitivo’: “O simbolismo artístico é *sui generis*, não envolvendo declaração ou comparação, mas ‘apresentação’, a revelação de uma coisa individual.”⁶⁵

4. 4. 2. Derek Matravers

Derek Matravers defende que a expressão em arte não pode ser exclusivamente analisada com recurso aos instrumentos conceptuais da teoria cognitiva. A fruição da obra de arte envolve um certo tipo de experiência, sendo que há uma analogia entre a experiência da expressão em arte e a expressão de emoções nas pessoas.

Esta analogia entre a experiência da expressão em arte e a experiência da emoção nas pessoas foi criticada por Peter Kivy, que a considera absurda, uma vez que as emoções estão associadas a determinadas manifestações comportamentais (tais como o choro ou a perda de apetite), as quais tipicamente não se verificam na presença da obra de arte. Em resposta a esta crítica, Matravers argumenta que a resposta apropriada a uma obra de arte expressiva é um sentimento e não uma emoção. As emoções são dirigidas a um objecto e, em virtude disso, envolvem atitudes proposicionais perante esse objecto. Portanto, têm uma dimensão cognitiva. Mas, diz Matravers, “o estado que é

⁶⁴ Scruton, Roger, op. cit., p. 216.

⁶⁵ Scruton, Roger, op. cit., p. 220.

despertado por uma obra de arte não tem objecto. Nem é tristeza acerca de alguma coisa, nem tristeza perante o pensamento em alguma coisa.”⁶⁶ O estado mental despertado por uma obra de arte expressiva não é dirigido ao conteúdo proposicional dessa obra; logo, é desprovido de conteúdo cognitivo. Em particular, o autor defende que uma obra de arte expressa uma emoção se desperta no receptor um sentimento que seria um aspecto da reacção apropriada à expressão dessa emoção por parte de uma pessoa.

Isto não exclui a possibilidade de as propriedades expressivas de uma obra de arte causarem estados mentais que envolvem atitudes proposicionais. Por exemplo, a audição de uma música triste pode evocar pensamentos acerca da morte de um ente querido. Porém, neste caso, a emoção desencadeada pela obra de arte é dirigida a algo externo a ela — a morte do ente querido — e não pode ser considerada relevante do ponto de vista estético. Para Matravers, o juízo estético assenta na relação causal estabelecida entre o sentimento despertado pela obra de arte e a crença acerca daquilo que essa obra exprime. Assim, por exemplo, a música expressiva de tristeza fará com que o ouvinte fique triste e este sentimento fá-lo acreditar que a peça exprime tristeza. Para este autor, “a expressividade é uma característica da experiência de ouvir música [ou observar uma pintura] e o acreditar que a música [ou a pintura] é expressiva é causado, principalmente, por essa experiência”⁶⁷.

É através da introspecção que nos certificamos do carácter dessa experiência, acrescenta Matravers. Esta assunção coloca a questão de saber como discriminar apenas por introspecção os componentes sentimentais das diferentes emoções. Para Matravers, o tipo de emoções que a obra de arte pode exprimir é em número reduzido, sendo as mais correntes: melancolia, alegria, tristeza, calma. Dado que são poucos os casos de juízos expressivos, serão também poucos os

⁶⁶ Matravers, Derek, *Art and Emotion* (1998). Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 148.

⁶⁷ Matravers, Derek, op. cit., p. 151.

tipos de sentimentos despertados pela obra de arte. E o facto de lidarmos com as expressões num sentido lato permite que os sentimentos despertados pela obra de arte expressiva sejam identificados por introspecção.

4. 4. 3. Discussão

As teorias do despertar consideram que a obra de arte é expressiva se evocar um determinado estado de espírito afectivo (uma emoção ou um sentimento) no observador.

Embora admitamos que, no caso da música, esse critério se possa aplicar, em virtude do seu imediatismo, afigura-se-nos difícil defender este ponto de vista relativamente à representação pictórica. Como afirma Carmo D'Orey, uma explicação unitária da expressão das obras de arte não pode ser concebida apenas em termos de sentimentos do artista ou do espectador, porque as obras também exprimem propriedades como leveza ou peso, movimento ou repouso, ruído ou silêncio, calor ou frio⁶⁸. Por exemplo, no caso de *Boris Bessie* (Fig. 2. 19), de Alice Neel, a composição com as linhas diagonais estabelecidas pela pose é expressiva de movimento. No contexto da representação retratista, tal qualidade é associada a traços de carácter do retratado, como a vivacidade e o dinamismo, mas não nos parece que, na base deste juízo estético, esteja a evocação de um qualquer sentimento. O grande plano da cabeça em *A cabeça do Homem Grande* (Fig. 2. 40), de Lucien Freud, com a sua acentuada volumetria e a representação realista da face acentuando o efeito da massa muscular que a pele cobre transmitem a sensação de peso e de presença do retratado, mas, mais uma vez, não é possível identificar a evocação de qualquer um dos sentimentos que Matravers considera que estão na base da formulação de juízos estéticos.

Mais do que serem expressivos de sentimentos, alguns dos retratos que serão aqui examinados caracterizam-se por possuírem

⁶⁸ D'Orey, Carmo, *A Exemplificação na Arte*. Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 467.

qualidades expressivas que advêm da forma particular como certos aspectos da realidade nos são apresentados. É o caso da representação da matéria corpórea nos retratos de Lucien Freud, que nos revela uma nova experiência perceptiva da superfície da pele. Neste caso, a experiência estética reside em ver a pele como nunca tinha sido antes captada pelos nossos olhos. Ou ainda o caso dos retratos de Arikha, que são puros exercícios de investigação acerca da experiência da visão⁶⁹.

Isto não significa, é claro, que não haja evocação de sentimentos nos retratos aqui examinados. Assim, é possível identificar a expressão de solidão e angústia nos retratos dos anos 1950 de Lucien Freud. Porém, em nossa opinião, isso não implica que eu próprio me sinta só e angustiado sempre que observo um desses retratos. É verdade que esses sentimentos nos vêm à mente e que é isso que torna possível o juízo segundo o qual há solidão e angústia nos retratos de Freud. Contudo, não experienciamos esses estados psicológicos do mesmo modo que experienciamos a solidão ou angústia reais, antes reconhecemos neles qualidades com eles associadas.

Scruton nega que existam traços identificáveis que com regularidade acompanhem actos de expressão e afirma que não podemos dizer que características do objecto lhe dão o seu poder evocativo⁷⁰. Mas, como diz Kivy, para que uma obra de arte evoque um sentimento, tem de haver algum facto inscrito nela que seja reconhecido pelo público como estando associado com o sentimento. No caso de um retrato de rosto triste, há algo na representação que está relacionado com o sentimento de tristeza da pessoa representada e que se relaciona com os traços fisionómicos do retratado. É o olhar frontal e fixo e a boca fechada de *Laura Hockney* (Fig. 2. 87), de David Hockney, que determinam a expressão de serena tristeza do modelo. Segundo Matravers, quando a expressão não é transmitida pelo conteúdo da

⁶⁹ Almeida, Paulo de Oliveira Freire, *MANCHA DIRECTA. Desenho como percepção e expressão de valores tonais*. Tese de Doutoramento na Área de Desenho, Universidade do Minho, 2ª versão revista e corrigida, Julho, 2008, p. 60.

⁷⁰ Scruton, Roger, op., p. 231.

representação, ela é feita através da imaginação introspectiva. Mas, neste caso, tem de haver algo na representação que espolete a imaginação e que se relacione com o estado introspectivo.

As teorias do despertar negam que a apreciação estética seja primariamente de natureza cognitiva: “Uma atitude de descoberta embora seja essencial, não é suficiente para a apreciação estética e as propriedades da arte não se podem resumir em termos das proposições que aprendemos ou em que passamos a acreditar através do seu estudo.”⁷¹ Porém, a interpretação da expressão de um objecto artístico depende muitas vezes do conhecimento do objecto ou do contexto temporal em que é apreendido (cf. p. 71). Por exemplo, ao sermos informados que os retratos de Kamilla (Fig. 2. 9), de Oscar Kokoschka, foram elaborados enquanto ambos ouviam música, as qualidades do registo gráfico despertam em nós sensações visuais que associamos com sensações auditivas, como o ritmo. Através da expressão facial e da pose, relacionamos os retratos com o estado de devaneio do modelo associado à audição musical. É provável que essa associação com a música não seja feita pelo observador que não está na posse desse conhecimento.

Roger Scruton questiona a ideia de Goodman de que as obras de arte simbolizam objectos por representação e propriedades por expressão ou exemplificação, em que a propriedade exemplificada é possuída metaforicamente. Scruton critica também a falta de explicação acerca do modo como um predicado é metaforicamente aplicado: como é que uma obra de arte possui a propriedade de se referir a um atributo que também possui metaforicamente? Para Scruton, o simbolismo na arte é uma questão de sugestão e não de referência. Contudo, parece-nos que o simbolismo na pintura se manifesta quer por associação quer por exemplificação metafórica. O primeiro processo já foi exemplificado acima: há um correspondência entre traços fisionómicos e traços expressivos. O processo de exemplificação metafórica pode ser ilustrado

⁷¹ Scruton, Roger, op. cit., p. 226.

com os retratos desenhados de Arikha, em que a intangibilidade das formas bem como o carácter inacabado, esboçado, dos desenhos evocam a instabilidade da percepção.

4. 5. Conclusões

A análise das diferentes teorias consideradas neste capítulo teve por objectivo construir um pensamento sobre o modo como as artes visuais e o retrato, em particular, referem qualidades que associamos com as sensações, os sentimentos e as emoções.

No retrato naturalista, fruto da observação do modelo, mais do que a semelhança fisionómica, interessa-nos atender à capacidade de a imagem revelar dados sobre o estado de espírito, o carácter e as propriedades físicas significativas do modelo no momento da sua elaboração e sob o ponto de vista do autor. A expressão no retrato naturalista relaciona-se, por um lado, com a expressão dos estados de espírito e o carácter do retratado e, por outro, com a expressão de qualidades mais propriamente sensoriais, como leveza/peso, movimento/repouso, ruído/silêncio ou sensações tácteis.

A associação entre a expressividade na arte e a expressão humana encontra-se presente, de uma forma ou outra, em todos os autores examinados neste capítulo, dos quais destacamos Arnheim e Kivy. Para o primeiro, a expressão é uma parte integrante da percepção: somos capazes de extrair significado da aparência de uma pessoa pelo facto de os processos que determinam o comportamento corporal serem estruturalmente semelhantes àqueles que caracterizam os estados mentais correspondentes. Kivy atribui à expressão humana a origem da expressividade na música em resultado da relação que se estabelece entre elas por associação.

Entendemos, contudo, que a arte pode ser expressiva de uma emoção sem ser expressão dessa emoção. Por exemplo, um actor durante uma actuação pode expressar uma emoção, sem sentir qualquer emoção. O objecto artístico pode evocar um sentimento no

observador ou possuir uma certa qualidade a que, metaforicamente, atribuímos um significado emotivo. Não temos que ficar tristes perante um retrato de expressão triste, mas podemos reconhecer o sentimento de tristeza na face do retratado através do registo de certos traços fisionómicos.

Para além da relação entre traços fisionómicos e sentimentos, a expressão no retrato também se revela pelas qualidades formais da representação. Em primeiro lugar, as forças dinâmicas criadas pela composição, forma, linha, cor e os próprios materiais podem actuar como estímulos perceptivos com um dado contraponto psicológico, como defende Arnheim. É o caso, por exemplo, das linhas diagonais formadas pelos elementos figurativos, que criam dinamismo na representação (uma ilustração paradigmática é o retrato de *Boris Bessie* (Fig. 2. 19), de Alice Neel, acima mencionado). Em segundo lugar, como argumenta Nelson Goodman, as propriedades possuídas pelas obras de arte podem referir, por exemplificação metafórica, qualidades expressivas.

Finalmente, a expressividade na representação também se manifesta no modo como o pintor se serve do registo gráfico, dos elementos formais e das técnicas para exprimir o modo como vê o modelo/realidade, isto é, naquilo que Sircello designa de 'actos do artista' (ou 'actos de percepção do artista'). Este revela-se pelas marcas do instrumento que uma mão individual regista, imprimindo a sensibilidade, a energia e as intenções do autor. O artista é o mediador da experiência emocional e sensorial contida na obra de arte. A expressão como elemento da representação faz parte da percepção e interpretação do modelo pelo artista e manifesta-se através da manipulação inventiva dos elementos plásticos, da técnica e dos materiais.

O processo criativo é motivado pelo interesse do criador na descoberta e, por vezes, aspectos significativos são revelados por acidente, ao longo do processo de criação. Nas artes plásticas, essas

descobertas estão relacionadas com a técnica e a manipulação dos elementos formais. Na minha actividade plástica, acontece surgirem factos e qualidades no desenho e na pintura que me surpreendem e que procuro gerir para se não perderem. Não são pensados *a priori* e através de uma estratégia pensada para os conseguir. São acasos que surgem no processo do fazer da imagem. Na verdade, a abertura e predisposição mental contribuem para tal, assim como o prazer da surpresa, da descoberta.

Para os artistas considerados nesta tese, o sentimento de empatia para com os modelos é determinante, como se depreende quer pelo seus depoimentos quer pelo facto de retratarem quase exclusivamente os elementos do seu círculo de amigos e familiares. A relação empática entre retratista e retratado proporciona um ambiente de intimidade que permite, por um lado, um maior conhecimento do modelo e, por outro, uma maior liberdade criativa na sua interpretação.

Esta liberdade no fazer da obra permite o exagero e a deformação, acentuando as qualidades expressivas da representação relativamente a características físicas e de carácter do retratado. Por exemplo, as mãos frágeis e deformadas de *Randall in Extremis* (Fig. 2. 23) de Alice Neel contribuem para a caracterização do seu estado psicológico alterado.

Pensamos o objecto artístico, no caso particular do retrato, como uma interacção de sensações e emoções. As qualidades expressivas não são determinantes na actividade artística ou criativa, mas há obras de arte que têm essas qualidades, como os retratos que analisamos neste trabalho, e que se manifestam em certas propriedades das próprias obras, como veremos a seguir.

5. A Expressividade na Representação

No capítulo 4, examinámos as teorias estéticas da expressão e concluímos o capítulo com a identificação de alguns aspectos fundamentais para o entendimento da expressividade no retrato naturalista. Uma das principais conclusões desse capítulo foi que a única maneira de interpretar a arte como expressão é através da construção de um discurso que referencie certas propriedades das próprias obras. As teorias cognitivas alertam-nos para o facto de as propriedades expressivas de uma obra de arte serem propriedades possuídas. Por consequência, devemos procurá-las nas próprias obras.

Porém, um aspecto determinante na exploração das qualidades significantes do retrato naturalista e do qual depende a liberdade interpretativa é a relação do autor com o modelo. No retrato oficial, o interesse mais íntimo pelo carácter da individualidade é subordinado ao interesse do seu reconhecimento público, à sua atitude perante o cargo que desempenha e estatuto social. No retrato intimista de amigos e familiares, a aparência física e a expressão do carácter do modelo é alheia à beleza e à necessidade de agradar. A intimidade e confiança que se gera entre amigos e familiares permite uma liberdade e uma experimentação formal na interpretação retratista que se opõem à formalidade da encomenda privada ou oficial e à necessidade de satisfazer as expectativas do retratado. Essa relação privilegiada entre autor e modelo é comum aos artistas analisados nesta investigação.

O corpo humano, particularmente o rosto e certos membros, é expressivo de estados interiores. Assim, muitas das propriedades expressivas do retrato ocorrem pelas semelhanças que se estabelecem entre as características da representação e características da expressão do comportamento natural da emoção. Para além da relação entre a fisionomia e disposições psíquicas, a expressão no retrato também se revela pelas qualidades formais da representação. Nos estudos de caso examinados nesta tese, estes aspectos são, muitas vezes, indissociáveis e interagem entre si de forma complexa. Neste capítulo, procuramos

examiná-los de forma sistemática. Começaremos por abordar a questão da relação entre o artista e o modelo de modo a determinar o que mais claramente caracteriza a individualidade interpretativa de cada autor na sua relação com o modelo e com o próprio acto de retratar (secção 5. 1). Daí passaremos ao estudo sistemático da relação entre a expressão e traços fisionómicos (secção 5. 2): a face (olhos e boca), a pose e as mãos. Seguidamente, deter-nos-emos no valor expressivo dos elementos plásticos da representação (secção 5. 3) nos retratos desenhados (secção 5. 3. 1) e pintados (secção 5. 3. 2).

5. 1. A Representação Emotiva

Os testemunhos dos diferentes artistas considerados nesta investigação referem a importância da contaminação emotiva e da dimensão privada no acto da representação.

Alice Neel, como vimos, refere que se identifica com a pessoa que retrata e nela se transforma ao ponto de se sentir desorientada após terminar a sessão de trabalho com o modelo. Verifica-se uma contaminação emotiva da artista pela personalidade retratada. A profunda identificação de Alice Neel com o seu modelo e respectiva auto-consciência das sensações e sentimentos da pintora reflecte-se no acto de expressão, ou seja, no fazer do retrato. Poder-se-á dizer que os retratos de Neel exprimem estados emotivos dos seus modelos, uma vez que se verifica uma espécie de transferência dos estados emotivos das personagens retratadas para a pintora. Neste sentido, Neel exprime um ‘sentimento de empatia’ ao retratar os modelos que escolhe. A presença da subjectividade de Alice Neel nos retratos emerge do forte sentido de humor que revela no modo caricatural como regista as imperfeições físicas do modelo e no exagero da caracterização. As marcas de Alice Neel reflectem o que ela observa e sente; estão ao serviço das emoções de prazer, ansiedade, apreensão ou tédio induzidas pelos modelos. Podemos encontrar ecos em Neel do pensamento de Henri Matisse, quando este afirma que a expressão

“depende quase inteiramente da projecção do sentimento do artista, obtido a partir do modelo, e não da exactidão orgânica deste.”¹

No percurso artístico de Neel, o mesmo modelo, por vezes, é retratado em momentos diferentes (*Max White*, Fig. 2. 17 e 24), quase todos distanciados no tempo, mas, em 1960, pinta, no intervalo de poucos dias, duas versões do retrato de Frank O’Hara², representando-o de forma diferente. A pintora exprime emoções diferentes em relação a Frank O’Hara. No primeiro retrato (Fig. 5. 1), representa-o de perfil, acentuando o nariz curvo, projectando uma sombra enigmática, com uma jarra de flores de cor lilás por trás da cabeça, a sugerir uma atmosfera poética. No segundo retrato, *Frank O’Hara Nº 2* (Fig. 5. 2), elaborado numa sessão, a pose é frontal e ele é representado como uma figura bizarra: a sombra escura no lado esquerdo da face, os dentes amarelados e sujos, a orelha exagerada e inacabada, a testa encimada pelo cabelo enrolado em forma de pequenos chifres. É um retrato cruel e decadente, onde até as flores surgem murchas.



Fig. 5. 1, Alice Neel, Frank O'Hara, 1960, óleo/tela, 86,4 x 41cm, National Portrait Gallery, Washington, D.C.

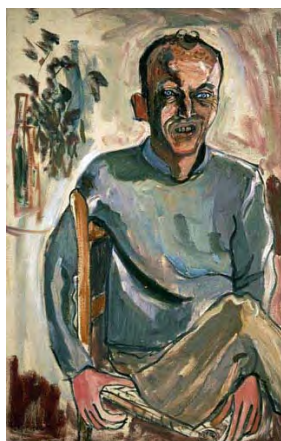


Fig. 5. 2, Alice Neel, Frank O'Hara nº 2, 1960, óleo/tela, 96,5 x 61 cm.

O pintor Lucien Freud transfere para os seus modelos um sentimento de solidão que parece imanente à sua pessoa e que, juntamente com o registo pictórico pessoal (o seu estilo), torna os seus

¹ Matisse, Henri, *Escritos e Reflexões sobre Arte*. Editora Ulisseia, 1972, p. 168.

² Frank O’Hara, poeta, crítico de arte e curador do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

retratos tão semelhantes entre si. Freud expõe ao observador os seus sentimentos íntimos acerca do que lhe interessa e por quem nutre empatia. É a intimidade que desfruta com o modelo que possibilita a crueza da modelação do corpo através da matéria pictórica e o sentimento de solidão que nos transmite, uma marca do universo de Lucien Freud. A expressão é fruto da projecção dos sentimentos de Freud, como resultado da convivência com os modelos nas muitas sessões a que os sujeita. Nas palavras de Lucien Freud, o verdadeiro retrato vive da “sensação de individualidade, da intensidade do olhar e no realçar do específico. O acto de fazer o retrato é uma atitude. Pintar coisas como símbolos e retórica não me interessa. ... Uma das coisas acerca de toda a grande arte é que te envolve. ... Há um grau de convicção que, em certo sentido, te envolve e que parece quase inato.”³

Para Avigdor Arikha, a representação do modelo vivo é um exercício de intensa observação e o pretexto para exprimir o sentir pessoal num dado momento, sujeito à disciplina da observação num diálogo com os elementos constitutivos da imagem, como as linhas, as formas, as cores e suas relações recíprocas. Os retratos são feitos numa sessão para registar um momento, ou seja, para captar a expressão transitória da face. O desafio para Arikha é obter a semelhança através da relação directa entre o que o olho vê e o que a mão regista. A intimidade que partilha com os amigos e os familiares que retrata associa-se à intimidade e concentração que o acto de desenhar e pintar requer.

Oscar Kokoschka, ao estabelecer uma forte empatia com o modelo feminino, procura uma maior aproximação e identificação com o seu mundo interior. Para ele, o desafio, mais do que conseguir uma representação realista, é transmitir o estado emotivo do modelo. Nisso parece reflectir o pensamento de Collingwood para quem a verdadeira definição de arte representativa é aquela cujo sentir evocado pelo artefacto lembra o sentir evocado pelo original. A expressão, para

³ Lucien Freud in conversation with Sebastian Smee, in *Freud at Work*. London: Jonathan Cape, 2006, p. 33.

Collingwood, ao contrário da descrição, individualiza, atribuindo qualidades à representação que associamos, no caso do retrato, com a interpretação que o pintor faz do carácter e disposição psíquica de cada modelo e é-nos revelada pelo modo como exhibe formalmente as qualidades que pretende realçar no objecto de representação.

A empatia gerada entre Hockney e os seus modelos determina a preferência por retratar as pessoas que conhece. Os seus retratos são o resultado da sua constante exploração das diversas técnicas ao longo dos anos.

A presença de emoção no autor não é condição suficiente para a sua expressão. O artista desaparece quando a obra é esteticamente avaliada. Neste âmbito, propomo-nos ilustrar, com exemplos de retratos referidos no capítulo 2., como se revelam as qualidades expressivas no retrato naturalista. Consideraremos, por um lado, os traços expressivos do corpo humano e, por outro, a capacidade de o registo gráfico e os elementos plásticos sugerirem qualidades expressivas na representação retratista.

5. 2. Os Traços Expressivos do Corpo Humano

Quase todos os teóricos da expressão examinados nos capítulos 3. e 4. sublinham a existência de uma associação entre a expressividade na arte e a expressão humana. Os psicólogos gestaltistas explicam a capacidade de extrair significado psíquico a partir da aparência ou do comportamento humanos com o princípio do isomorfismo (cf. p. 115): na medida em que os processos que determinam o comportamento corporal são estruturalmente semelhantes àqueles que caracterizam os estados mentais correspondentes, é possível ao observador retirar significado psíquico das qualidades fisionómicas percebidas.

O retrato naturalista é o terreno por excelência de exploração das potencialidades expressivas do corpo humano. Neste contexto, os elementos da face adquirem especial importância, dada a sua natural associação com a vida interior. Como afirma Peter Kivy, sabemos por

introspecção e observando os nossos próprios traços fisionómicos que expressões faciais estão associadas com um determinado sentimento. Em larga medida, os retratos sugerem estados de espírito por associação com os traços expressivos da face. Experimentamos uma espécie de ‘melisma’ (Aaron Ridley), uma vez que há uma relação entre traços dos seres humanos e o retrato quando está em causa a expressão de emoções.

No retrato, é através do olhar que a face se anima. Pedro Azara, ao reflectir sobre a importância do olhar na arte retratista europeia refere que o retrato moderno, que surge, no séc. XV, na Flandres, se caracteriza por ser uma “pintura focada no olhar”⁴ e que, no séc. XX, com o processo de dissolução dos traços do rosto, “o único rasgo que permanece, o último traço que nos permite identificar a pessoa retratada, são os olhos.”⁵.

Francisco de Holanda aconselhava “que quando vós tiverdes um rosto ao natural acabado, e que virdes que todavia não bole (não tem vida) ... tocar-lhes-ei no meio das meninas dos olhos, e no meio do preto com um ponto de limpidíssimo branco, o qual se chama realço. E este tal ponto, 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”⁶. Através do olhar transmite-se um conjunto de sentimentos ou de pensamentos que faz parte de um todo que é a expressão fisionómica. Não são só os olhos que transmitem a expressão do olhar, mas também os músculos que os rodeiam (orbicular, elevador das pálpebras e supraciliar). É o registo do comportamento do globo ocular que determina a expressão fisionómica. Os globos oculares intervêm na expressão fisionómica pela posição (fixação) que adoptam e pelos movimentos que executam.

⁴ Azara, Pedro (2002), *El ojo y la sombra*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 89.

⁵ Azara, Pedro, op. cit., p. 131.

⁶ Holanda, Francisco, *Do Tirar Pólo Natural*. Livros Horizonte, 1984, p. 34.

Para além dos traços fisionómicos, a pose e as mãos são também elementos portadores de significado. Nesta secção examinamos a forma como cada autor explora o valor expressivo destes elementos.

Oscar Kokoschka

Nos retratos de Kokoschka, o estado de devaneio dos modelos é transmitido pelo olhar ausente e pela pose. No retrato de *Lotte Franzos* (fig. 5. 3), o olhar é dirigido para baixo, com as pálpebras superiores descidas, protegido por uma espécie de véu feito de uma mancha de finas linhas. Em *Mechthilde* (Fig. 5. 4), o orifício ocular apresenta uma grande abertura e a íris sem a pupila, que regula a absorção da luz exterior, torna o olhar vago, ausente.

Os retratos *Rapariga Usando um Gorro* (Fig. 2. 7) e *Giovane Donna Nuova* (Fig. 2. 8) são exemplos característicos do modo como Kokoschka traduz a expressão melancólica dos seus modelos: com a cabeça pousada na mão, a face relaxada, sem registo da acção muscular, o olhar dirigido para baixo e ausente, a pupila sem íris.

Do mesmo modo, em *Kamilla* (Fig. 5. 6), uma mancha redonda e opaca indica a íris sem pupila e os olhos parecem cegos, concentrados numa visão interior. Nesta série de retratos de Kamilla Swoboda (Fig. 2. 9), as mãos seguram a cabeça, o corpo inclina-se e o olhar é vago, como num devaneio entre as emoções despertadas pela paisagem sonora. O tom cinza das pupilas faz o olhar baço de Kamilla, com a excepção de *Variações Sobre um Tema VI* (Fig. 2. 9), em que o negro da íris dá maior profundidade ao olhar. É um olhar ausente, interior, que espelha/reflecte mais do que vê. Em alguns casos, os momentos de prazer na audição do tema musical são sugeridos pela ligeira curvatura ascendente das comissuras labiais em *Variações Sobre um Tema III e X* (Fig. 2. 9) ou pela breve abertura da boca em *Variações Sobre um Tema VIII* (Fig. 2. 9). A sequência de poses em Kamilla (Fig. 2. 9) alude a diferentes atitudes na audição dos temas musicais: ora mais atenta, quando a posição do corpo é vertical, ora mais abandonada no seu

devaneio, quando o corpo se inclina e repousa no sofá, apoiando a cabeça na mão.

Em *Trudl* (Fig. 5. 5), o acentuar das pupilas dá brilho aos olhos e sugere a vivacidade da adolescente. A linha traçada de cima para baixo, que define o contorno da almofada, reforça a direcção do olhar em *Trudl* (Fig. 2. 11). A comissura labial esquerda é ligeiramente retocada para cima e transmite um momento de felicidade no devaneio de *Trudl* (Fig. 2. 11 e 13). O corpo repousa sobre a almofada (Fig. 2. 11) ou apoia-se confortavelmente nos braços (Fig. 2. 12 e 13).

Olda (Figs. 2. 14, 15, 16) adopta uma pose familiar nos retratos de Kokoschka: a mão com os dedos estendidos sustenta a cabeça. Esta ocupa grande parte da folha como num grande plano, próxima do observador, uma presença próxima e distante no seu devaneio. O momento introspectivo de *Olda* manifesta-se de diferentes modos: no primeiro, as pálpebras superiores fechadas pousam suavemente nas pálpebras inferiores e desenharam uma linha curva escondendo o olhar (Fig. 2. 14); no segundo, o olhar é frontal e ausente (Fig. 2. 15); no terceiro, a cabeça é ligeiramente inclinada e o olhar, cabisbaixo e pensativo (Fig. 2. 16).

Em síntese, as qualidades da representação da fisionomia e da pose nos desenhos de Kokoschka associam-se à expressão de um estado emotivo: o deleite do modelo feminino nos momentos de devaneio.



Fig. 5. 3, O. Kokoschka, Lotte Franzos I, 1912, pastel, detalhe.



Fig. 5. 4, O. Kokoschka, Retrato de Mechthilde Lichnowsky, 1916, lápis carvão, detalhe.



Fig. 5. 5, O. Kokoschka, Trudl, 1931, pastel, detalhe.



Fig. 5. 6, O. Kokoschka, Kamilla, Variationen über ein Thema IX, detalhe

Alice Neel

Os retratos de Alice Neel, mais do que representarem uma verdade anatómica exibem uma aparência psicológica, ficcional. O

carácter dos modelos é revelado pela expressão do olhar, pela pose e pela capacidade comunicativa das mãos.

O olhar pode ser de semblante sério, como o de *Pat Whelan* (Fig. 2. 18). *Bessie Boris* (Fig. 5. 7), de olhos arregalados com a íris exageradamente grande ocupando o orifício palpebral, as sobrancelhas levantadas, a testa enrugada pelo esforço do músculo supraciliar e as mãos gesticulando, com os dedos convergindo para a face, assume uma pose activa, parecendo querer interagir com o observador. O olhar de expressão triste e preocupada, a pele flácida, com as bochechas caídas, sem a linha firme que define o contorno da face, o cabelo branco e fino são sinais que caracterizam a mãe idosa e doente (Fig. 2. 20), no final de vida. O olhar, a pose tensa e as mãos frágeis e deformadas são qualidades que exibem o estado psicológico alterado de *Randall* (Fig. 2. 23). A forma assimétrica dos olhos com a íris dilatada revela um olhar inquietante. A boca aberta, expondo os dentes aguçados, com as comissuras labiais descendentes reforça o estado de perturbação de *Randall* (Fig. 5. 8). *Abdul Rahman* (Fig. 5. 9) representado com os olhos semicerrados, com a íris sobressaindo no branco da esclerótica, transmite um olhar sereno e penetrante. A pose hirta com o braço sobre as costas da cadeira e o olhar fixo e distante denotam o porte elegante de *Mary Shoemaker* (Fig. 2. 27). As roupas, a pose, geralmente sugerida pelo modelo, são elementos caracterizadores do estatuto social e da personalidade dos retratados. O empasto na face de pele flácida e as veias salientes da mão indicam a fragilidade da idade de *Gus Hall* (Fig. 2. 30), apesar da aparência robusta. *Meyer Schapiro* (Fig. 2. 31), recostado no sofá, com as mãos cruzadas sobre o colo, de olhar ausente e com os lábios semiabertos (Fig. 5. 12) revela um momento de suspensão e espera.

Alice Neel serve-se da deformação ou do exagero das componentes do corpo para produzir efeitos que reforçam a caracterização psíquica e emocional dos retratados. Exagera no tamanho das cabeças (Fig. 2. 17); as mãos são alongadas (Fig. 5. 12);

os olhos, assimétricos. Por vezes, a deformação é o reflexo da doença, como a artrite visível nas mãos de *Max White* (Fig. 5. 13). Outras, surge inesperada, como um elemento humorístico ou irónico: as mãos de *Fuller Brush Man* (Fig. 5. 14) exibem-se pendentes, em primeiro plano, expondo a sua dimensão; haverá alguma ironia na curvatura anatomicamente forçada da mão esquerda de *Henry Geldzahler* (Fig. 5. 15).

Apesar do seu estatuto social, curador no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, *Frank O'Hara* (Fig. 2. 22) é representado como uma figura bizarra. A boca (Fig. 5. 10), mostrando os dentes amarelados e sujos, com as comissuras labiais ligeiramente levantadas, exhibe um sorriso enigmático e contribui para a expressão bizarra da aparência do retratado. As pregas resultantes da acção muscular provocada pela abertura da boca correspondem à contracção do músculo do levantador do lábio superior e à extensão do músculo canino. A orelha direita exagerada e inacabada, o cabelo enrolado em forma de pequenos chifres que encimam a testa remetem-nos para uma figura mefistofélica.

Em conclusão, a representação do corpo em Alice Neel veicula, de modo ficcional, traços de carácter do retratado que reflectem a visão subjectiva da autora.



Fig. 5. 7, A. Neel, Bessie Boris, 1947, detalhe.



Fig. 5. 8, A. Neel, Randall in Extremis, 1960, detalhe.



Fig. 5. 9, A. Neel, Abdul Rahman, 1964, detalhe.

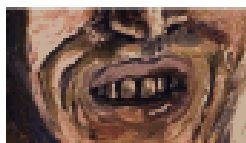


Fig. 5. 10, A. Neel, Frank O'Hara nº 2, 1960, detalhe.

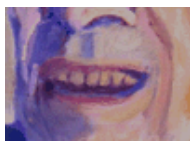


Fig. 5. 11, A. Neel, Meyer Shapiro, 1983, detalhe.



Fig. 5. 12, A. Neel, Max White, 1935, detalhe.



Fig. 5. 13, A. Neel, Max White, 1961, detalhe.



Fig. 5. 14, A. Neel, Fuller Brush Man, 1965, detalhe.



Fig. 5. 15, A. Neel, Henry Geldzahler, 1967, detalhe.

Lucien Freud

A primeira sensação que os retratos de Lucien Freud causam é a da força, da intensidade e da singularidade da sua pintura. A plasticidade escultórica das cabeças exhibe a realidade carnal e psicológica dos seus modelos. São faces em que o olhar fixo, geralmente cabisbaixo e introspectivo, expõe uma constante solidão. Nestes retratos, é a condição de solidão contra um fundo neutro que nos perturba. Na verdade, os modelos são deixados entregues a si próprios enquanto posam, sozinhos e concentrados na sua vida interior⁷. A *Mulher Sorrindo* (Fig. 2. 37) não sorri para alguém, exprime antes uma espécie de comentário aos seus devaneios. Em Freud, o olhar nunca estabelece contacto com os olhos do observador (Fig. 2. 32-49).

Nos retratos das décadas de 1940 e 1950, a pintura é linear, precisa e meticulosa, de superfície lisa. O retrato de *Francis Bacon* (Fig. 2. 35) é um dos mais notáveis desta fase da obra de Freud, pintado com os dois sentados de frente e muito próximos, de que resulta o enquadramento apertado da face. Somos confrontados com uma face silenciosa, de tez pálida e de olhar descendente e vago, com olhos vítreos e tristes.

⁷ Lucien Freud and William Feaver: Conversation, February 2007, in Feaver, William, *Lucien Freud*. New York: Rizzoli, 2007, p. 457.

Nos anos 1960, à condição da solidão acrescenta-se a descrição da carne, dos músculos e das veias perceptíveis debaixo da pele e suas imperfeições. Desde então, as pinturas de Freud centram-se fundamentalmente na plasticidade do pigmento para simular a carne. Combina o expressivo trabalho do pincel com a minúcia do detalhe. Repare-se nas marcas do tempo, nas rugas e acidentes da pele flácida no retrato de *Francis Wyndham* (Fig. 2. 44) ou no olhar impiedoso sobre as marcas do envelhecimento no seu auto-retrato (Fig. 2. 43). Apesar da crueza dos seus retratos, sentimos empatia, por exemplo, na intensidade expressiva do rosto de sua mãe Lucie (Fig. 2. 39), quando em 1972 a retrata após recuperação de uma depressão causada pela morte do marido. A tonalidade áurea dominante da pintura transmite um ambiente quente e reconciliador.

A pele pode ter a qualidade do brilho da cera em *Cabeça do Homem Grande* (Fig. 2. 40) ou a da superfície lisa e sedosa na jovem *Esther* (Fig. 2. 42). Concentra-se na cabeça, olhando-a como um membro (perna, braço), um fragmento do corpo. Em Freud, a expressão emerge através da representação da matéria corpórea. Interessa-lhe a crueza do corpo e o impacto das formas e volumes, como no caso do retrato de *Frank Auerbach* (Fig. 2. 41), em que sobressai a musculatura da frente. A superfície pictórica vai-se tornando cada vez mais espessa e granulosa, numa simbiose entre a matéria da pintura e a matéria corpórea, como no *Auto-retrato, Reflexo, 2003-04* (Fig. 2. 49).

Em nosso entender, esta simbiose ilustra bem a noção de exemplificação metafórica de Nelson Goodman. A propósito da cor nos seus retratos, Freud afirma que busca a ‘cor da vida’⁸. Neste contexto, é possível afirmar que a simulação da carne exemplifica metaforicamente a vida orgânica inerente ao ser humano, o lado físico da vida, a

⁸ *I don't want any colour to be noticeable. I want the colour to be the colour of life, so that you would notice it as being irregular if it changed. I don't want it to operate in the modernist sense as colour, something independent; I don't want people to say, 'Oh, what was that red or that blue picture of yours, I've forgotten what it was.' Full, saturated colours have an emotional significance that I want to avoid.* In Robert Hughes, *Lucien Freud paintings*. London: Thames & Hudson, 2003, p.16.

vulnerabilidade do corpo. Note-se, contudo, que este exibir das qualidades da carne e da matéria orgânica pode evocar no observador uma série de associações, que variam necessariamente em função de quem interpreta, pelo que qualquer tentativa de caracterizar por palavras o poder evocativo da simulação da carne será sempre redutor.

Avigdor Arikha

Em Arikha, a representação do corpo humano não visa a construção de significado. É antes o exercício de reflexão acerca do processo de transformação da informação visual captada num dado momento (espaço e volume) em representação gráfica (linhas, formas, cores e suas relações recíprocas). O conteúdo expressivo está na superfície, na pincelada irrepitível e não no significado da imagem. Em entrevista a Barbara Rose, Arikha explica a diferença entre pintura de observação e arte representativa ou figurativa (isto é, a partir da imaginação e da memória). A segunda pressupõe imagens: “A imagem não é acerca de restrição. É acerca de informação. Designa mais do que contém. É uma recordação de algo que não contém. Pintar ao vivo, na sua submissão à observação, a um dado espaço e a um tempo limitado, por meios restritos, é uma espécie de rasto sísmico. É provisório, mas intenso. Pintar um retrato ao vivo é uma reorganização, através da nossa forma interior, da configuração de alguém. Esta reorganização é uma organização do pigmento na superfície, mais ou menos equivalente à reorganização da areia pelo vento. A intensidade transforma energia em expressão”⁹. E em entrevista a Joseph Shannon¹⁰, “a pintura ganhou muito com o aparecimento da fotografia. Podemos finalmente ficar sensibilizados por uma pintura sem a ‘ler’. Finalmente, a pintura é separada da imagem; o ‘quê’ não determina o ‘como’. A pintura perdeu uma parte do seu público, mas ganhou a sua autonomia”.

⁹ *ARIKHA* - texts by Samuel Beckett, Richard Channin, André Fermigier, Robert Hughes, Jane Livingston, Barbara Rose. Interviews by Barbara Rose, Joseph Shannon and Maurice Tuchman. Paris: Hermann, 1985, p. 81.

¹⁰ Arikha, op. cit., p. 165.

A linguagem gráfica e as formas com suas variadas marcas caracterizam-se pelo carácter abstracto, como no caso dos retratos a tinta e pincel e com instrumentos de ponta (ponta de prata, estilete, grafite). Os retratos a tinta sumi e pincel são desenhos com pouca atenção dada ao detalhe, em que o contraste claro/escuro não sugere a tridimensionalidade. A figura humana não tem peso, são sombras, manchas de uma diversidade de valores tonais dos mais escuros e carregados ao branco do papel, passando pelos cinzas. Nos desenhos elaborados com uma ponta, a linha descreve as formas dos elementos da face e a modelação é feita pela mancha transparente e pouco contrastada de linhas.

Arikha capta o olhar num momento da acção em que o modelo está envolvido, como num *film still*. A contracção dos músculos supraciliar e piramidal na raiz do nariz indica o esforço de concentração do olhar atento e dirigido para cima de *Samuel Beckett à conversa 26 Maio 1983* (Fig. 5. 16), observado de cima. As pálpebras levantadas, expondo as pupilas salientes, denotam o olhar vivo e curioso ao rodar a cabeça para a direita de *O poeta T. Carmi 1971* (Fig. 5. 17). O olhar concentrado é focado, num ponto distante, em *Minha mãe* (Fig. 5. 18). No *Auto-retrato III* (Fig. 5. 19), retrata-se com olhar concentrado no acto de se auto representar.

Em *Auto-retrato, gritando de manhã, 7 Novembro 1969* (Fig. 2. 54), Arikha representa-se de boca aberta e com os olhos semicerrados. O cabelo eriçado e a mancha preta correspondente ao músculo supraciliar contraído dão expressão ao grito, acentuando a irritação e o desconforto. A força dinâmica da forma triangular da face como que projecta o grito.

Neste retrato, Arikha centraliza a representação da face na boca. Charo Crego¹¹ refere a existência de “uma linha de continuidade, às vezes manifesta e outra vezes mais oculta, que centrou a representação

¹¹ Crego, Charo, *Geografía de una península. La Representación Del Rostro En La Pintura*. Madrid: Abada Editores, 2004, p. 29.

do rosto na boca”. Essa linha, segundo esta autora, poderá ser estabelecida desde Brueghel e Hieronymus Bosch (por exemplo, nas faces grotescas da pintura *Cristo Carregando a Cruz*, de Bosch) ao *Estudo do Retrato do Papa Inocêncio X*, de Velásquez, por Francis Bacon, em que o grito é o protagonista da pintura, passando pelo grito de dor da mãe em *O Massacre dos Inocentes*, 1629, de Nicolas Poussin; pelas faces de boca aberta de *Están Calientes*, da série de gravuras de *Os Caprichos* de Francisco de Goya; por *O Grito* ‘infundável’ de Edvard Munch; pelas bocas abertas da pintura *Guernica* de Picasso. No caso de Arikha, a boca aberta não cria uma imagem que ilustra uma ideia. Regista antes a fúria que sente num determinado momento, como que reagindo a um pesadelo. Não é um grito de terror por algo que vê, mas antes a explosão de algo que o atormenta. Parece exorcizar o seu mal-estar, através da auto-representação. Será também um momento para experimentar o registo da expressão da sua fúria, lembrando os auto-retratos em gravura de Rembrandt.

Nas pinturas, a representação mais realista sugere qualidades tácteis, por exemplo, associadas com a textura do cabelo farto e volumoso de *Marie-Catherine, 3 Janeiro 1982* (Fig. 2. 72) ou com a pele suada, na face avermelhada, de *Dr. Spitzer num dia quente, 2 Julho 1977* (Fig. 2. 69). A boca e as formas curvas e a textura carnal dos lábios em *Marie-Catherine, 3 Janeiro 1982* (Fig. 5. 20) e *Anne 23 Julho 1980* (Fig. 5. 21) exibem sensualidade.

O olhar fixo num ponto de *Marie-Catherine, 3 Janeiro 1982* (Fig. 2. 72) revela uma mulher concentrada e decidida. Num dos raros retratos de encomenda, Arikha representa *Alain de Gunzburg 1988* (Fig. 2. 73) com olhar de curiosidade e expectativa relaxada. É um retrato quase tradicional, académico, mas em que o pormenor do reflexo da janela do estúdio na metade superior das lentes de Alain Gunzburg contradiz as convenções e regista os efeitos da luz do dia num preciso momento.

Em síntese, a representação da fisionomia e do corpo em Avigdor Arikha não é portadora de significados que estejam para além dos

limites rigorosamente impostos pelas exigências da observação. Neste autor, é nas qualidades formais da superfície do desenho/pintura que reside a expressividade.



Fig. 5. 16, A. Arikha, Samuel Beckett à conversa 26 Maio 1983, detalhe.



Fig. 5. 17, A. Arikha, Poeta T. Carmi, 1971, detalhe.



Fig. 5. 18, A. Arikha, Minha Mãe, 7 Agosto 1978, detalhe.



Fig. 5. 19, A. Arikha, Auto-retrato III, 24 Fevereiro 1991, detalhe.



Fig. 5. 20, A. Arikha, Marie-Catherine, 3 Janeiro 1982, detalhe.



Fig. 5. 21, A. Arikha, Anne no Verão 23 Julho 1980, detalhe.

David Hockney

David Hockney desenha retratos estáticos que comunicam pela variedade expressiva do olhar que projectam. Os pontos negros que assinalam a íris em conjunto com a pose indicam-nos a direcção do olhar. No desenho linear de Ossie, sobressaem as pequenas manchas pretas correspondentes à íris e sobrancelhas; o olhar fixo é dirigido para baixo (Fig. 5. 22), com a cabeça inclinada e pousada sobre a mão numa pose pensativa. *J. B. Priestley* (Fig. 2. 77) confronta-nos com olhar sereno, confortavelmente sentado no sofá. Em *Henry Moore no Café Royal* (Fig. 2. 78), o olhar fixa-se num ponto distante. O acto de olhar parece ser o tema do retrato a lápis de *Gregory II*, 1988 (Fig. 2. 88). O intenso negro das íris e do lábio superior acentua a forma triangular da face. Sobressaem os olhos grandes e a boca de registo delicado e algo feminina.

No retrato da mãe de Hockney (Fig. 2. 89), o traço leve do lápis que regista a face de pele flácida e rugosa, a boca com os lábios ligeiramente apertados e o olhar profundo que parece indagar-nos sobre a sua situação (doente?), contribuem para a expressão triste e sofredora da sua face.

A partir da década de 90, aumenta o registo de informação na descrição dos elementos da face e na definição volumétrica da cabeça pelo registo das zonas de sombra. São retratos de um maior realismo e possuem um maior sentido da personalidade do retratado (Fig. 2. 90-92). A experiência com a câmara lúcida, no ano de 1999, contribuiu para um incremento da percepção, tomando o autor uma mais profunda consciência do detalhe e das especificidades dos elementos que compõem a face (Fig. 2. 104-106). A expressão da individualidade da face dos retratados aumenta com o registo de um sinal na pele, de um desvio das proporções clássicas, das imperfeições, do facto de, na face, um olho estar acima do outro. Nos retratos a tinta vermelha, elaborados em 2002, a par da maior definição fisionómica, o registo gráfico torna-se mais espontâneo e expressivo. A utilização da tinta avermelhada associa-se à tonalidade da pele. A pose relaxada e a curiosidade na expressão do olhar caracterizam a personalidade de *James Watson* (Fig. 2. 108). A boca está entreaberta e os olhos semi-fechados, franzidos pela curiosidade. O desenho dos olhos (Fig. 5. 23) com a sobrelanceira que descai, anulando o espaço entre esta e a pálpebra, e o registo do músculo supraciliar entre os olhos traduzem o olhar atento e de curiosidade de James Watson. O semicerrar dos olhos significa uma maior concentração do pensamento. Há um diálogo entre a intensidade do olhar concentrado de curiosidade e a intensidade do detalhe que as linhas e traços nos proporcionam.

Os retratos a óleo de 1988-89 são retratos cujas cabeças, de tamanho quase natural, revelam uma grande intimidade ao exporem, sem lisonja, as características fisionómicas que as individualizam. Em *Henry* (Fig. 5. 25), a íris converge para o ângulo interno do olho esquerdo, expondo o olhar estrábico. Em *Paul Hockney* (Fig. 5. 26), a boca ligeiramente aberta, mostrando os dentes do maxilar inferior, expõe alguma tensão. A cor vermelho vivo da face imprime dramatismo à expressão tensa do irmão. A pele flácida e as rugas são marcas da idade avançada de *Mum* (Fig. 2. 95); olhar ausente e a boca cerrada

pelos lábios expõem o seu sentimento de solidão. O busto do jovem *Albert Clark II* (Fig. 2. 96) exhibe a expressão serena do olhar. Em *Bing (MacGilvray) II* (Fig. 2. 97), a simples linha ondulante que define a boca exprime o sorriso. No retrato de *Armistead Maupin* (Fig. 2. 98), a figura ocupa grande parte do plano da imagem, dando uma sensação de proximidade à expressão amigável e simpática da sua face.

Dayanna Fernandez (Fig. 2. 99) é retratada de olhar distante, em estado de devaneio, de uma adolescente. Ao contemplarmos o retrato de Laura Hockney (Fig. 2. 100), fixamo-nos no azul dos seus olhos de olhar frontal. Hockney retrata a realidade franca e dura da idade avançada de Laura Hockney pelo registo cru das marcas do envelhecimento do corpo. *Gregory* (Fig. 2. 101) é representado com o olhar dirigido para baixo e pensativo.

Nos retratos a aguarela de 2002, Hockney interpreta a individualidade dos modelos pela linguagem corporal e a expressão facial, explorando as qualidades do médium no fundo da imagem. No retrato de *Mathew Spender* (Fig. 2. 111) o posicionamento dos olhos encostados à sobrancelha, com o olho esquerdo acima do direito, sugere a face inclinada e deste modo direcciona o olhar para um ponto no espaço (Fig. 5. 24). O modelo, ao mesmo tempo que é observado, parece observar Hockney para registar a sua aparência no caderno pousado sobre as pernas.

Em Hockney, a importância da expressão do olhar (o modo como as faces adquirem movimento pelo olhar dirigido a algo no espaço) associa-se ao seu próprio olhar concentrado na prática do desenho.



Fig. 5. 22, D. Hockney, Ossia, 1970, detalhe.



Fig. 5. 23, D. Hockney, James Watson, 2002, detalhe.



Fig. 5. 24, Hockney, Mathew Spender, 2002, detalhe.

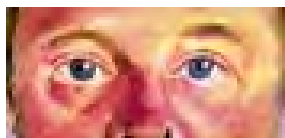


Fig. 5. 25, Hockney, Henry, 1988, detalha



Fig. 5. 26, D. Hockney, Paul Hockney, 1988, detalhe.

Conclusão

Nos retratos examinados, a representação dos elementos da face e da pose é expressiva de disposições e estados mentais. Pode estar associada à expressão de traços de carácter do retratado, como em Alice Neel, ou então à expressão de estados de espírito, como o devaneio feminino em Kokoschka, ou a solidão em Lucien Freud. Neste, a plasticidade escultórica das cabeças e a simbiose entre a matéria da pintura e a matéria corpórea expõem as marcas da vida impressas na pele dos modelos. Nestes três casos, pode afirmar-se que a linguagem corporal tem um valor de exemplificação metafórica, dado que possui características que vão para além da mera descrição da individualidade do retratado e são recorrentes em cada autor.

Já em Arikha e em Hockney, contudo, não encontramos motivos que justifiquem a atribuição de valor simbólico ou metafórico aos elementos do corpo, já que a sua função é, fundamentalmente, descritiva. Hockney exercita a parecença, não só pela observação directa, mas também recorrendo ao conhecimento prévio dos retratados. Nos retratos, a expressividade reside principalmente no olhar e, nalguns casos, na pose. Em Arikha não é no conteúdo da imagem que reside a expressividade, mas sim nas qualidades formais da superfície e na intensidade que resulta da urgência na apreensão do momento.

O registo do olhar varia de autor para autor e ao longo das diferentes fases de cada um. Kokoschka serve-se do registo linear em que a definição das formas é imprecisa. Os desenhos de Arikha

efectuados com uma ponta são mais cuidados na descrição das diversas componentes dos olhos e da acção dos músculos, num intenso exercício de percepção de um momento do olhar. Nos desenhos a tinta e pincel, a mancha encobre as formas, perdendo-se a definição e o detalhe. Em Hockney, verifica-se uma crescente atenção à descrição fisionómica, aumentando a informação e caracterização do olhar dirigido para um ponto no espaço. Nos retratos de Freud dos anos 1950, o olhar é cabisbaixo e parado; com os anos 1960, o mesmo olhar cabisbaixo vai-se tornando mais humano, pela descrição detalhada de toda a envolvente dos olhos com os acidentes e irregularidades da superfície da pele.

5. 3. Valor Expressivo dos Elementos Plásticos

5. 3. 1. Expressividade no Desenho.

Podemos definir, genericamente, o desenhar como o “tornar visível”, sendo que as linhas e manchas são os seus elementos básicos. Os desenhos são feitos por acções desenvolvidas no tempo (gestos ora ritmados ora interrompidos) e com uma ponta que se move numa superfície imprimindo movimento, qualidade que, para Philip Rawson¹², constitui o seu ‘charme’ especial. Quando exploramos o campo visual, os nossos olhos agitam-se numa série de movimentos de um lado para o outro, por pequenos saltos ou ‘sacadas’ visuais¹³. O mesmo acontece quando observamos um desenho e os olhos são guiados pelos movimentos originais do instrumento e pela distribuição dos diversos grafismos e sua importância visual.

Para Philip Rawson¹⁴, o desenho é, de todas as actividades artísticas visuais, a mais subjectiva. O acto de desenhar e a imagem que

¹² Rawson, op. cit., p. 15: “*This quality of underlying movement is, of course, the special ‘charm’ of drawing which can never properly be carried over from drawing into a finished work of painting or sculpture.*”

¹³ Solso, Robert L., *Cognition and the Visual Arts*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994, p. 134.

¹⁴ Rawson, Philip (1969), *Drawing*. Oxford University Press, 1989, p.1: “*In a sense one can say that drawing is the most fundamentally spiritual – i.e. completely subjective – of all visual artistic activities.*”

daí resulta envolvem física, mental e emocionalmente o desenhador. A configuração de linhas, marcas e tons que correspondem a uma resposta gráfica a um facto ou acontecimento varia de pessoa para pessoa, como numa assinatura, e podemos confirmá-lo nos desenhos dos diferentes artistas analisados neste estudo. Hockney serve-se da linha precisa de contorno para registar, com segurança, a aparência dos retratados, enquanto Arikha, com o seu registo incompleto, parece sugerir a incerteza na percepção da realidade como algo fixo. Não lhe interessa o contorno elegante ou a definição rígida da forma, mas sim conseguir uma aproximação ao que se lhe apresenta à vista. Em Kokoschka, a linha caligráfica e expressiva é uma reacção emotiva à presença do modelo.

O gesto criativo que está associado à atitude intelectual e emocional de cada artista é o que o diferencia. O gesto constitui o factor cinestésico ou de destreza no acto de desenhar e opera inconscientemente. A subtil relação táctil entre o instrumento e a superfície, e a coordenação cérebro-mão vão agir, em parte, intuitivamente, para servir a percepção e a sensibilidade ao fazer o desenho.

Nas estratégias expressivas formais, para além do registo gráfico, podemos incluir o incompleto (projecção), a distorção, o exagero, a irregularidade. A técnica associada ao efeito de surpresa ou alteração nas expectativas do observador constitui um factor determinante na produção de elementos expressivos. O registo gráfico, ao longo do processo de construção do desenho, é uma fonte de revelação permanente, sugerindo soluções, motivando o seu desenvolvimento e dando forma à expressão. Esta pode ser intencional ou resultar de um impulso total ou parcialmente inconsciente.

O mais importante num desenho, o seu significado, não está no conteúdo, mas no modo como ele é desenvolvido, avisa-nos Philip

Rawson¹⁵. E segundo este autor, isto é algo que, qualquer que seja o tema, distingue uma obra de arte. O conteúdo simbólico por si só não confere toda a extensão de significado de que o desenho pode ser portador. Igualmente importante é o modo como é conseguido. Todos os aspectos dos elementos plásticos, como as qualidades da linha e da mancha, as texturas obtidas pelos diferentes *media* contribuem para o carácter expressivo da imagem e seu enriquecimento significativo. Nas sub-seções seguintes, examinamos cada um destes aspectos centrando a nossa atenção nos retratos desenhados de Kokoschka, Arikha e Hockney, uma vez que de Alice Neel e de Lucien Freud só apresentamos pinturas.

5. 3. 1. 1. Qualidades Expressivas da Linha em Kokoschka, Arika e Hockney

A linha, no desenho, não está limitada à delineação de contornos. Ela tem certas propriedades, tem sempre uma direcção, é constante ou variada na amplitude e tem uma determinada extensão. A linha é um meio de estabelecer a extensão, a configuração, a profundidade e eixos de uma forma. No desenho, a linha, como principal meio de grafismos, é um elemento abstracto de conceptualização de um símbolo que refere alguma coisa vista ou sugerida. Tal como afirma David Rosend, a linha desenhada, como um sinal gráfico, tanto é auto-referencial como representativa, mantendo a sua própria identidade, convidando o observador a uma participação activa na construção de significado¹⁶.

No desenho do natural, as linhas que descrevem o aspecto das formas também transmitem as reacções emocionais do autor em relação às formas. Deste modo, todas as linhas são, em parte,

¹⁵ Rawson, op. cit., p. 5: “*The forms of the drawing and the principles they follow are the key to what the draughtsman meant to say about his topic, and reveal his mind. The meaning lies not in the tenor, but in how it is treated.*”

¹⁶ Rosand, David (2002), *Drawing Acts*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, p. 2: *(line)* “*As a graphic sign it is both self-referential and representational, maintaining its own identity even as it alludes to something beyond itself, the object of representation. This semiotic ambivalence invites the interpretation that is requisite for its very functioning: the active participation of the viewer in constructing meaning.*”

descritivas e, em parte, emotivas. Ao representarmos o modelo/motivo podemos usar, segundo Nathan Goldstein¹⁷, quatro variedades de linhas: linhas diagramáticas (esquemáticas), relacionadas com medidas e direcções, forma e generalidades estruturais; linhas estruturais associadas à definição da estrutura dos planos de um volume e à interligação dos módulos que constituem um volume complexo; linhas caligráficas de curvatura e ritmo fortes, geralmente resultantes mais de estímulos dinâmicos do que de estímulos estruturais; e algumas linhas que parecem estar tão carregadas de energia emotiva que consideramos a sua função dominante como sendo expressiva (linhas expressivas). Todos os quatro tipos de linha podem estar presentes em alguns desenhos e é possível uma única linha funcionar em vários ou em todos os quatro sentidos ao mesmo tempo.

Na linha expressiva, a mão do artista é palpável através da tremura ou do gesto fluido, do gesto lento ou impetuoso. A linha torna-se o registo da actividade de uma mão particular. Revela o carácter da atitude derivada da postura intuitiva e estética do artista perante a linha, em geral, e das suas respostas visuais e expressivas a um assunto, em particular. As linhas ou pinceladas num desenho não são só elementos que caracterizam as formas, têm, ao mesmo tempo, valor poético como expressões do temperamento, sentimento ou da disposição psíquica do autor, como acontece, de modo diferente, nos desenhos de Oscar Kokoschka, Avigdor Arikha ou David Hockney.

Oscar Kokoschka

Os desenhos de Kokoschka por nós seleccionados são executados a pastel e carvão, que não é um instrumento preciso. É uma espécie de plasticina, um material muito maleável que encoraja a expressão directa da percepção, através do movimento rápido da linha, tornando os contornos fluidos. Dependendo do ângulo do pau de carvão e da

¹⁷ Goldstein, Nathan (1973), *The Art of Responsive Drawing*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 6th ed., 2006.

pressão exercida, as linhas podem ser pálidas ou escuras, variar de espessura, num vasto repertório de tonalidades.

O registo linear nos desenhos de Oscar Kokoschka é variado, com linhas caligráficas e expressivas, ora lentas e delicadas, ora rápidas, curvas ou angulosas, de diferentes tamanhos e espessuras, escuras e claras, imbuindo a superfície de uma actividade gráfica espontânea e de forte qualidade cinética. Todas as linhas revelam um jogo simultaneamente plástico e abstracto. A qualidade expressiva da linha provém da reacção espontânea ao momento vivido pelo modelo, dando origem à variedade no tamanho, densidade e tom das linhas e traços.

O desenho de *Alma Mahler* (Fig. 2. 5) contém vários géneros de linhas, como a linha forte e densa que define a face e seus elementos em contraste com as linhas caligráficas finas e leves do cabelo. A estrutura craniana é indicada pela linha firme que define o contorno inferior da mandíbula direita de Alma Mahler. No retrato de *Mechthilde* (Fig. 2. 6), a face é delineada por uma linha espessa, que a destaca da cabeça, tornando-a numa máscara. *Rapariga Usando um Gorro* (Fig. 2. 7) é um desenho de registo rápido, com forte expressão rítmica nas linhas paralelas que definem os planos no gorro, nas linhas verticais do casaco e nas linhas horizontais à direita da imagem. O suave registo da face e seus elementos, no retrato de *Giovane Donna Nuova* (Fig. 2. 8), contrasta com os traços rápidos e nervosos com que assinala o corpo. São traços ansiosos como quem se interroga acerca do que vai na mente do modelo.

Nos retratos de Kamilla Swoboda (Fig. 2. 9), a necessidade de interpretar a vaga de emoções que o modelo vive obriga Kokoschka a riscar rapidamente, a uma grafia impetuosa. A espontaneidade gestual, o desvio, o exagero, a simplificação, a abstracção caracterizam o registo dos sucessivos estados de Kamilla enquanto ouve os temas musicais interpretados pelo seu marido. O facto de o tempo de duração de um tema musical ser curto cria tensão e obriga a um registo selectivo dos elementos mais significativos da face e a uma rápida execução para

transmitir a expressão momentânea do estado de espírito do modelo. A força expressiva da linha provém da urgência, do reduzido tempo para registar as emoções por que Kamilla passa. As circunstâncias ditam a atitude gráfica. A execução rápida valoriza o imprevisto, liberta o registo gráfico de uma representação mais precisa do modelo e reforça o seu conteúdo subjectivo.

Nesta série de desenhos a carvão predominam as linhas caligráficas com fortes qualidades gestuais e as linhas expressivas. Estas variam de comprimento, espessura, podendo ser rápidas/lentas, escuras/claras. Todas servem a representação, mas revelam simultaneamente um jogo plástico e abstracto. Este carácter abstracto reforça os significados da representação, isto é, evoca qualidades no objecto para além da mera descrição. Por exemplo, a linha que descreve o braço esquerdo e a mão de Kamilla em *Variações sobre um Tema V* (Fig. 2. 9) ajuda-nos a sentir a firmeza do braço em que a cabeça está apoiada. Diferente é a densidade da linha que descreve a mão esquerda do modelo em *Variações Sobre um Tema IV* (Fig. 2. 9). A linha clara ou escura sugere a diferença de peso entre a cabeça e o corpo em *Variações sobre um Tema VIII e X* (Fig. 2. 9). O gesto ritmado das linhas diagonais, no fundo da imagem, parece funcionar como uma ressonância dos temas musicais e imprime movimento à composição. A percepção do corpo descontraído, inclinado na poltrona, é intensificada pela energia das linhas diagonais no fundo, em *Variações sobre um Tema* (Fig. 2. 9). Estas linhas qualificam tanto como descrevem a acção.

Nos retratos de *Trudl* (Figs. 2. 10-13), as linhas curvas e delicadas do lápis de pastel ou do carvão ajustam-se à representação da face jovem e de pele macia. A linha fluente e maleável varia de um cinza suave para um tom negro indicando a orientação da luz.

No *Retrato de Olda* (Fig. 2. 15), a lápis azul, são visíveis dois tempos de execução: primeiro, é esboçada a figura num tom suave, depois são acrescentadas linhas agitadas, arabescos e manchas de estrias apertadas, de um azul mais vivo. Esta sobreposição visível das

duas camadas tonais da linha transporta-nos para a dualidade da ausência da mente e da presença do modelo. A suavidade e leveza da linha imprimem serenidade à expressão sonhadora de *Olda*, 1938 (Fig. 2. 14 e 16).

Avigdor Arikha

Os retratos desenhados de Arikha parecem inacabados, esboçados. A expectativa do registo de um momento irrepetível determina o carácter esboçado destes desenhos, que nos alertam para o facto de a percepção da realidade não ser fixa. O seu registo terá de ser incompleto para ser verdadeiro.

Os retratos são de execução rápida, em que o gesto espontâneo imprime movimento. É o próprio Arikha que nos diz que o “desenho de observação é imediato. Exige uma sensação intensa, acuidade, velocidade e execução instantâneas.”¹⁸ A linha suave e ondulante sugere, mais do que descreve, as formas do corpo e do vestuário sendo o registo da face mais cuidado e detalhado. Em *Estudo de David Sylvester* (Fig. 2. 60), a linha vagueia indicando as pregas do casaco. O emaranhado de linhas e traços define as zonas de sombra na face. Os traços feitos com uma ponta de prata (*Samuel Beckett à conversa 26 Maio 1983*, Fig. 2. 59), com um estilete (*O poeta T. Carmi, 1971*, Fig. 2. 61) ou com a grafite (*Minha Mãe, 7 Agosto 1978*, Fig. 2. 63) não só indicam as zonas de sombra como imprimem vivacidade ao desenho. No retrato *Samuel Beckett à conversa 26 Maio 1983* (Fig. 2. 59) sentimos a energia das linhas e traços ritmados na diagonal. O emaranhado de linhas que compõe a mancha na face de *O poeta T. Carmi, 1971* (Fig. 2. 61) imprime movimento à cabeça que roda para a direita. No retrato da filha *Alba* (Fig. 2. 62), o lado esquerdo da face dissolve-se na teia de pequenos traços.

Em Arikha, a expressão gráfica é indissociável das técnicas e suportes utilizados. O facto de experimentar diferentes técnicas e

¹⁸ Arikha, Avigdor, *On Depiction: selected Writings on Art*. London: Bellew Publishing, 1995, p. 110.

materiais, obtendo resultados variados no registo gráfico dos seus motivos, levou Duncan Thompson¹⁹ a referir a recusa de 'estilo'. Essa recusa, segundo este autor, é visível na utilização de marcas densas e pressões suaves dos desenhos a pincel e tinta sumi, das linhas rígidas da ponta de prata ou suaves de grafite mole e carvão. No entanto, no entender de Arikha, a variedade de registos gráficos em função dos diferentes *media* utilizados é uma estratégia para evitar o aperfeiçoamento e manter a espontaneidade que infere intensidade ao desenho. A resposta gráfica espontânea de Arikha, o carácter abstracto das marcas associadas às diferentes técnicas que experimenta, a renúncia à memória das formas, obrigando-o a um olhar sempre fresco sobre o modelo, enformam um estilo em que encontramos dois tipos de respostas gráficas associados com os instrumentos de registo: o pincel e os instrumentos de ponta (de prata, de ouro, estilete de gravura, grafite).

Nos retratos a pincel e tinta sumi, predomina a mancha. Nos desenhos elaborados com uma ponta (de prata, grafite, estilete de gravura), a descrição da forma pela linha é mais precisa e as tonalidades, obtidas pela acumulação de linhas e pequenos traços, são mais transparentes e suaves do que nos desenhos a pincel e tinta sumi, em que a imagem é obtida por manchas de variadas intensidades tonais.

A linha, consoante o grau de dureza da ponta do instrumento, pode revelar-se mais precisa e dura ou mais suave. Em *Anne grávida*, 23 Julho 1969 (Fig. 2. 57), a linha precisa da ponta de prata contorna a forma do vestido; em o *Poeta T. Carmi*, 1971 (Fig. 2. 61), a linha firme descreve a face com maior precisão e detalhe. A linha da grafite mole, em *Judith Herzberg*, 3 Agosto 1994 (Fig. 2. 65), é suave. Arikha serve-se da plasticidade do carvão ao indicar com linhas suaves de diversas

¹⁹ Thompson, Duncan and Coppel, Stephen, *Avigdor Arikha, From Life*. The British Museum Press, 2006, p. 19.

tonalidades e espessuras a forma, a luz/sombra e o espaço no retrato de *Catherine Deneuve, 11 Janeiro 1990* (Fig. 2 .66).

David Hockney

Na segunda metade da década de 1960 e na década de 1970, Hockney pratica um desenho de contorno, de registo linear económico, controlado e de expressão gráfica leve e fluida.

Nos finais da década de 1970, os desenhos adquirem maior dinamismo gestual. Em 1978, Hockney experimenta a caneta de bambu e tinta sépia. Este instrumento, quando está cheio de tinta, permite produzir linhas escuras e densas e, conforme se vai gastando, poderão ser obtidas linhas de vários tons, através da pressão da caneta. Estas capacidades da caneta de bambu são exploradas por Hockney, em *Mãe* (Fig. 2. 85), para indicar espaço e luz, visíveis no casaco e nas linhas de contorno do sofá. A face e boina, em contraste, apresentam uma variedade de pequenos traços que contribuem para o tratamento mais emotivo da face de sua mãe, no dia do funeral de Kenneth Hockney. No retrato de *Ian*, de 1982 (Fig. 2. 86), a técnica e o registo espontâneo, a variedade de marcas, linhas de diferentes tamanhos e tons, o ritmo das linhas verticais da camisa e dos pequenos traços que caracterizam o material da cadeira transmitem vivacidade ao desenho e participam do espírito vivo e espontâneo do modelo. Em *Gregory II* (Fig. 2. 88), o padrão de linhas curvas da camisola introduz ritmo e sugere o corpo em movimento.

Nos desenhos a lápis de cor da década de 1970, cuidadosamente executados, Hockney regista com maior detalhe os elementos da face, as mãos e vestuário. A expressividade advém do registo suave e cuidado das formas dos elementos da face e das delicadas linhas paralelas e cruzadas que formam as manchas coloridas e que são um elemento importante na composição da imagem. As faixas azuis estabelecem um percurso circular: face – faixas azuis no ombro e braço esquerdo – faixas azuis no punho – face (Fig. 2. 81). A diagonal que atravessa o

plano da imagem, estabelecida pela mancha de cor violeta do casaco, acentua a direcção do olhar de *Don Cribb* (Fig. 2. 80). A económica e suave aplicação do tom rosa na face de Célia Birtwell (Fig. 2. 79), com as flores que se debruçam sobre o seu ombro, conferem ao seu retrato um ar juvenil e doce.

Nos desenhos a lápis de finais da década de 1980 e 1990, através do controlo da pressão do lápis sobre a superfície, a linha adquire uma delicada leveza. Os retratos a tinta, executados em 2002, são o culminar dos económicos desenhos de contorno de finais dos anos 1960 e 1970, em que a maior espontaneidade do registo gráfico e o aumento de informação na descrição dos elementos da face resultam num acréscimo das qualidades expressivas (Fig. 2. 107-109).

5. 3. 1. 2. Qualidades Expressivas da Mancha em Oscar Kokoschka e Avigdor Arikha

Nos desenhos de Oscar Kokoschka predomina o registo linear. No entanto, no desenho a pastel, *Lotte Franzos I, 1912* (Fig. 2. 4), a mancha de finas linhas esborratadas cobre a face como uma espécie de véu e sugere uma luz interior que dá vida à face. Cria um plano que protege o olhar do mundo exterior e reforça o estado introspectivo do modelo. Em *Variationen über ein Thema* (Fig. 2. 9), a trama de linhas paralelas e estriadas que formam a mancha no fundo das imagens introduz ritmos que ecoam a composição musical que Kamilla escuta.

Em Arikha, a mancha, quer nos desenhos a pincel e tinta quer nos desenhos elaborados com uma ponta, é o resultado da acumulação de pinceladas ou linhas, como reacção directa à percepção das formas pela relação luz/sombra. As manchas com as suas variadas marcas caracterizam-se pelo carácter abstracto e qualidades tácteis da superfície. Nos desenhos a tinta, a mancha pode ser mais concentrada numa área ou tornar-se difusa. Uma dispersão de mancha produz concentrações ou intensidades variadas do *médium*, resultando em diferentes valores tonais: dos mais pesados e escuros aos mais leves e

claros. Os desenhos de Arikha elaborados com tinta sumi e pincel revelam valores tonais que determinam a leitura da imagem.

Arikha trabalha “directamente com o tom sem mediação ou preparação da forma e da composição”, processo de construção do desenho que Paulo Almeida designa de ‘mancha directa’²⁰. As formas são obtidas pela relação de claro/escuro, sem desenho prévio. As manchas definem zonas de sombra, mas não sugerem volume. A variedade de tonalidades, do preto ao branco do papel passando pelos cinzas intermédios nos desenhos a tinta sumi e pincel não sugere a tridimensionalidade que se associa ao *chiaroscuro*, mas antes, nas palavras de Barbara Rose, cria “um ‘padrão’ de superfície sem a modelar”²¹. Os corpos parecem desmaterializados, intangíveis, dando a sensação de estarem prestes a dissolver-se (Fig. 2. 53). São imagens que nos lembram a dificuldade de ver com nitidez, questionando as convenções do desenho claro, límpido.

A variedade de tonalidades obtidas pela diferente pressão do pincel, com mais ou menos tinta, é tão bem conseguida que a cor é sugerida implicitamente. O registo combinado de linhas e manchas cria uma sinfonia de valores tonais, dos mais pesados e escuros de *Yona Fischer* (Fig. 2. 55) aos mais leves e claros de *Anne* (Fig. 2. 51). Neste último sentimos a presença do pincel, da tinta e da superfície, a luminosidade do papel de algodão. É, também, visível o forte sentido do movimento da mão de Arikha. A expressão vive da leveza do contacto do pincel com o papel: o pincel com pouca tinta toca levemente a folha de papel e, com economia, regista os elementos da face e zonas de sombra, evidencia o branco do papel, transmitindo uma sensação de carícia suave.

²⁰Almeida, Paulo de Oliveira Freire, *MANCHA DIRECTA. Desenho como percepção e expressão de valores tonais*. Tese de Doutoramento na Área de Desenho, Universidade do Minho, 2ª versão revista e corrigida, Julho, 2008, p. 55.

O autor designa por ‘mancha directa’ “a técnica de execução gráfica na qual a imagem é produzida integralmente com claro-escuro, sem utilização de linhas de contorno ou linhas auxiliares de construção.”

²¹ Rose, Barbara, *Les Dessins D’ Avigdor Arikha*, in Avigdor Arikha. *Dessins 1965-1970*. Paris: Centre National D’ Art Contemporain, 1971, p. 24.

São de realçar as qualidades tácteis de que desfrutamos em alguns destes desenhos. No retrato de *Yona Fisher* (Fig. 2. 55), as manchas agitadas pela acção do pincel descrevem a zona de sombra na face, com diferentes tons conseguidos com mais ou menos tinta, e introduzem qualidades tácteis na superfície. Por vezes, a mancha é um elemento gráfico indicador de espaço, como a mancha do fundo, no retrato de *Samuel Beckett reclinado 7 Janeiro 1967* (Fig. 2. 52), que destaca a cabeça para primeiro plano. Em *Anne sentada numa noite de Inverno, 1970* (Fig. 2. 56), a densa mancha escura enquadra a figura numa atmosfera misteriosa e divide o plano da imagem em duas formas geométricas.

5. 3. 2. Qualidades Plásticas dos Retratos Pintados de Alice Neel, Lucien Freud, Avigdor Arikha e David Hockney.

Com a arte moderna, o pintor, ao fazer uma marca com o pincel, acredita no seu poder significativo. As pinturas exprimem a experiência do pintor, são um acto criativo e os pintores são reconhecidos pelo seu vigor criativo. A pintura deixa de se relacionar apenas com o mundo, para se relacionar com o pintor. Pintores como Tiziano, Franz Hals, Rembrandt e Velásquez são percursores no entendimento da pintura como expressão pessoal. Como refere Julien Bell, “propor que a experiência do pintor forme a principal força da pintura requer um corte com a ideia de imitação [...], conduzindo ao que associamos com o termo ‘arte moderna’”²².

Os pintores analisados nesta investigação enquadram-se nessa visão pessoal do mundo, através do seu acto criativo. O tema é o mesmo, o retrato elaborado a partir do natural, mas interpretam-no com uma marca pessoal e manipulando os elementos plásticos segundo interesses e objectivos diferentes. O retrato é fruto da interacção entre o modelo e o pintor; as duas personalidades participam na imagem reflectindo-se ou projectando-se. Enquanto os traços fisionómicos

²² Bell, Julian (1999), *What is Painting? Representation and Modern Art*. London: Thames and Hudson, pp. 24.

pertencem ao modelo, as pinceladas que os descrevem são do pintor. Como observa Arikha: “Ao contemplarmos uma pintura é como olhar para alguém nos olhos.”

Para James Elkins, as “substâncias podem exprimir qualquer sentimento, qualquer emoção”²³. E a propósito da pintura a óleo refere que “não pode ser arrebatadora só porque pode criar ilusões, porque qualquer médium o faz”, mas sim porque “é a tinta que é tão absorvente, tão profundamente atractiva.”²⁴ Isto pode ser confirmado quando observamos as diversas formas como os pintores analisados nesta investigação manipulam a tinta a óleo: a fluidez da tinta em Alice Neel, a simbiose da matéria pictórica com a matéria corpórea e a expressão do tempo na sobreposição das camadas de tinta na pintura de Lucien Freud, a transparência da tinta, a luminosidade e a alegria da paleta em David Hockney.

Como já tivemos oportunidade de referir, Avigdor Arikha distingue entre pintura e imagem: “A pintura revela. A imagem recorda.” Para ele, a pintura é uma fonte de emoção, é um ‘acontecimento visual’. “A pintura não é para ser lida, [...] representa, na verdade, somente o que é: linhas, formas e cores em interacção num plano.”²⁵

Na pintura, os elementos plásticos (cor, forma, composição e textura) são produto de materiais e, portanto, são afectados pelo médium usado para os produzir. A sua manipulação é parte integrante da unidade estética produzida pelo artista. O efeito visual produzido na superfície da tela é o resultado da escolha da cor, do tamanho e da disposição das áreas de cor, mas também é afectado pela textura e viscosidade da tinta, a flexibilidade dos pincéis e a superfície do suporte. Cada médium oferece ao artista um grande número de possibilidades para a produção de efeitos de cor e textura, dependendo do estilo do artista e das suas intenções expressivas.

²³ Elkins, James, *What Painting Is*. New York: Routledge, 2000, p. 197.

²⁴ James Elkins, op. cit., p. 192.

²⁵ Arikha, Avigdor, *ON DEPICTION. Selected writings on art*. London: Bellew Publishing, 1991, p. 220-221.

Existem duas aproximações à cor na arte ocidental: a prática renascentista da cor descritiva, baseada em referências à natureza e a libertação da cor desse carácter descritivo, aproximando-a do envolvimento expressivo. A cor, elemento estruturante da pintura, pode corresponder ao motivo, como em Arikha, ou ser mais arbitrária, como em Alice Neel e nos retratos de 1999 de Hockney, que aplica tonalidades mais térreas e vibrantes. Nestes pintores, a cor faz com que a representação da forma seja ‘mais pessoal’: em vez da transcrição do que o olho vê, pintam conforme as sensações e sentimentos pessoais de cada um.

Alice Neel, com economia de meios, pratica uma pintura directa, sem desenho preliminar, de pincelada espontânea e expressiva. Serve-se da linha fluida para desenhar os contornos das formas a azul ultramarino, preenchendo-as com cores misturadas e com o fundo da figura, por vezes, esboçado, sem referência a um espaço determinado. O fundo das pinturas, nos finais da década de 50, reflecte influências dos pintores expressionistas abstractos²⁶, como Morris Louis e Clyfford Still (Fig. 2. 21). A partir da década de 1960, a exploração das qualidades plásticas do médium (óleo), como a transparência, luminosidade e brilho, transmitem uma maior vivacidade aos retratos. Em *Hartley* (Fig. 2. 28), apesar da paleta limitada de cores pálidas, é de realçar a variedade de tonalidades brancas na *t-shirt*, deixando transparecer as cores aplicadas por baixo. Alice Neel pinta com grande mestria as tonalidades e brilhos da pele da longa cabeça de *Abdul Rahmam* (Fig. 2. 25). A cor da camisa é idêntica a certos tons da pele na face, criando uma grande unidade formal, contribuindo para a forte sensação de presença.

Em Alice Neel, a cor da pele resulta da mistura em variadas combinações ao mesmo tempo, como nos tons rosa, vermelho-púrpura,

²⁶ Nos finais da década de 50 e princípios de 60, Alice Neel participou em sessões de discussão e conferências no *The Club* (fundado em 1949, era local de encontro de artistas e escritores), onde conheceu, entre outros, artistas associados com o expressionismo abstracto.

amarelo mostarda e cinzas na face e mãos de *Rendall in Extremis* (Fig. 2. 23). Embora, a partir dos anos de 1960, inclua tonalidades rosa e próximas da pele, Alice Neel não usa as cores naturais. Com a década de 1960, também passa a explorar as qualidades plásticas do óleo, como a transparência e a luminosidade (*Meyer Shapiro*, Fig. 2. 31). Em *Hartley* (Fig. 2. 28), as diversas tonalidades brancas da *t-shirt* deixam transparecer as cores aplicadas por baixo; a transparência da tinta, no fato de *Fuller Brush Man* (Fig. 2. 26) apresenta qualidades próprias da aguarela; para além destas qualidades, sentimos brilho na pele da face de *Abdul Raham* (Fig. 2. 25). Estas propriedades do óleo contribuem para imbuir os retratos de uma maior vivacidade.

A cor, para Freud, tem um valor representativo e não emotivo, “a cor da vida”, nas suas palavras. A cor da pele é construída pela aplicação de camadas de manchas de cor, como podemos constatar, por exemplo, em *Cabeça de uma rapariga nua* (Fig. 2. 45) ou em *Aline* (Fig. 2. 46), com a aplicação sucessiva de amarelo, cinza, rosa, laranja, branco. Usa determinados pigmentos, como o branco de *Chremnitz*, para adquirir determinados efeitos. Em conversa com Robert Hughes, esclarece: “não usaria o *Chremnitz* em algo que não estivesse vivo; uso-o para a carne (Fig. 2. 45), ou mesmo no pelo do cão, mas nunca, por exemplo, no vestido de uma mulher. É simplesmente um código”²⁷, uma fórmula para caracterizar o aspecto granuloso da pele; uma vez que o branco de *Chremnitz* é um pigmento pesado, deixa visível o rasto do pincel, depositando pequenos grãos na superfície, que Freud compara a ‘átomos’. A tinta acumulada na superfície, com o rasto dos pelos do pincel de zibelina visíveis, sugere massa e energia. A plasticidade do pigmento, ao simular a carne, e a pincelada solta, introduzem movimento, insinuando, por exemplo, a actividade muscular da face de *John Deakin* (Fig. 2. 38). As possibilidades expressivas do médium são exploradas, também, no respeitante ao brilho da cor da pele, quando o associamos com o brilho da cera em *Cabeça de um Homem Grande* (Fig.

²⁷ Hughes, Robert (1989), *Lucien Freud paintings*. London: Thames & Hudson, 2003, p. 22.

2. 40) ou com o da seda, como na pele de *Esther* (Fig. 2. 42). A emoção é expressa através das formas e do empasto que dão corpo ao retrato.

Na pintura *alla prima* de Arikha, a superfície pictórica caracteriza-se por delicadas transparências de cor. A cor nas pinturas de Arikha é local, isto é, o pigmento, mesmo misturado, parece idêntico à cor do objecto/motivo visionado. Como Tiziano e Velásquez, o pintor usa o contraste de cores quentes e frias. A luminosidade é outra das características destas pinturas, com a figura sobre um fundo de tonalidade clara. Os seus retratos evidenciam uma luz ténue e esbranquiçada, uma paleta baseada em tons brancos e terrosos e uma estrutura cuidada da superfície do quadro. Em *Anne no Verão, 23 de Julho 1980* (Fig. 2. 71) ou *Dr. Spitzer num dia quente 2 de Julho 1977* (Fig. 2. 69), a tonalidade clara do fundo traduz a luz de um dia de céu limpo de verão. A pálida e fria luz da pintura de Arikha, nas palavras de Richard Channin, “pode ser caracterizada como um fenómeno pictórico, um produto da visão pessoal do pintor.”²⁸

A plasticidade das imagens está também associada às sensações visuais e tácteis sugeridas pelas marcas do pincel, que produzem uma superfície fracturada, apelando ao sentido do tacto. Somos tentados a tocar com os dedos no farto cabelo de *Marie-Catherine, 3 de Janeiro 1982* (Fig. 2. 72), obtido pelas marcas curvilíneas do pincel. No retrato *Dr. Spitzer num dia quente, 2 de Julho 1977* (Fig. 2. 69), a modelação do corpo lembra as qualidades tácteis do barro. O trabalho do pincel sugere, com grande mestria, a textura dos materiais, como o tecido do casaco de *Anne com chapéu vermelho, 21 de Março 1991* (Fig. 2. 74).

Em 1988-89, Hockney executou uma série de retratos, a óleo, de amigos e familiares, de pequenas dimensões e feitos numa só sessão de duas a três horas (Figs. 2. 93-98). O tamanho quase natural das cabeças e a espontaneidade com que são elaboradas são factores que

²⁸ ARIKHA - texts by Samuel Beckett, Richard Channin, Andre Fermigier, Robert Hughes, Jane Livingston, Barbara Rose. Interviews by Barbara Rose, Joseph Shannon and Maurice Tuchman. Hermann, Paris, 1985, p. 124.

determinam o carácter intimista e a vivacidade destas pinturas. É uma pintura *alla prima*, de cores vivas, em que cada cor é preparada, misturada no tom e valor desejados, e depois transferida directamente da paleta para a tela. Estas características, juntamente com a intensidade da cor e a luminosidade determinam as qualidades expressivas destes retratos. Numa outra série, de 1997, destacam-se as qualidades tácteis, os tons térreos e a forte modelação. O retrato de *Dayanna Fernandez* (Fig. 2. 99) lembra o toque de uma peça de barro. O retrato de *Gregory* (Fig. 2. 101) destaca-se pela vibração da cor e pelo modo como Hockney controla a luz.

A composição é a estrutura da imagem; é a selecção e organização dos elementos formais, atendendo a princípios como equilíbrio, harmonia, ritmo e contribui para o conteúdo temático e expressivo da imagem. Para além da organização da linha, forma, valor tonal, cor, a composição relaciona-se com o enquadramento do motivo no formato do suporte. No caso do retrato, a face pode ocupar a superfície e romper os limites do suporte e, deste modo, acentuar o sentido de presença do rosto, como nos retratos a óleo de 1997 de David Hockney (Figs. 2. 99-101). O mesmo sentido de presença é transmitido nos retratos de Lucien Freud em que as cabeças escultóricas ocupam o plano da tela, como num grande plano.

Neel utiliza diversas estratégias relativas à composição para criar dinamismo no plano da imagem. Geralmente, representa a cabeça em perfil, ligeiramente descentrada. Nos casos em que representa os retratados de frente, apresenta discretas assimetrias na composição, evitando que a imagem se revele estática. A simetria da pose frontal de *Max White* (Fig. 2. 17) é ligeiramente contrariada pelos olhos e ombros assimétricos. A inclinação do ombro esquerdo em conjunto com a curva desenhada pelo braço direito, faz recuar a parte direita do corpo, evitando que a representação se torne estática.

Os modelos de Neel parecem animados, cheios de vivacidade, apanhados em expressões transitórias. No retrato de *Bessie Boris* (Fig. 2.

19), as diagonais definidas pela cabeça inclinada, ombros e braços imprimem movimento à composição da imagem, contribuindo para acentuar a vontade expressa de comunicação do modelo. Em *Mary Shoemaker* (Fig. 2. 27), a diagonal estabelecida pela inclinação da pose e as diagonais definidas pelo chapéu, ombro direito e cinta do modelo activam o plano da imagem.

Por vezes, uma forma geométrica revela-se um elemento estruturante na composição da imagem. A mesa redonda, no retrato *A Mulher do Psiquiatra* (Fig. 2. 21), surge como um elemento composicional importante e um elemento de pura pintura com as cores de fundo a emergirem do branco semitransparente. O branco abaixo do pescoço é acrescentado, reflectindo a luz branca da mesa, fazendo a transição entre a mesa e a cabeça. No retrato de *Hartley* (Fig. 2. 28), os braços e coxas criam três formas triangulares. O corpo afunda-se na cadeira e a cabeça é enquadrada numa forma rombóide. Com os seus braços firmes tocando os lados da tela, Neel sugere a tensão na pose aparentemente relaxada.

5. 3. 3. Síntese

Nesta secção, procurámos examinar de que forma a expressividade se revela através dos elementos plásticos, como as qualidades da linha e mancha, da cor, da composição e textura. A principal ideia a reter é a de que as qualidades dos elementos plásticos decorrem das diferentes preocupações perceptivas dos autores e das suas diferentes atitudes perante o acto de retratar.

Enquanto a linha expressiva e espontânea em Kokoschka é uma resposta emotiva ao modelo, em Arikha, é a resposta directa ao que o olho observa num dado momento, como reacção à incapacidade de perceber a realidade como algo fixo. Em ambos, o registo rápido e espontâneo introduz qualidades cinéticas e vivacidade, contribuindo para o carácter expressivo da representação.

Em David Hockney, a linha define, com segurança, as formas da figura. No entanto, exhibe diversas qualidades associadas com as diferentes técnicas que experimenta: nos desenhos a caneta da segunda metade da década de 1960 e 1970, a linha é fluida e adquire brilho em contraste com o branco do papel; com os desenhos a caneta de bambu, há uma maior espontaneidade e variedade da linha, desde linhas finas a linhas mais escuras e densas, conforme a pressão da caneta; a linha é delicada e leve nos desenhos a lápis; nos retratos de 2000, executados a tinta sépia, o registo gráfico é mais expressivo e variado em consequência de uma maior pormenorização dos elementos da face e maior atenção ao jogo de luz/sombra.

Em Kokoschka e Hockney predomina o registo linear. No segundo, a mancha tem por função assinalar a relação luz/sombra. Em Kokoschka, a mancha de linhas paralelas no fundo dos retratos de Kamilla introduz valores rítmicos na imagem. Nos desenhos a tinta sumi de Arikha, a mancha, para além de indicar a zona de sombra, cria um padrão cuja variedade tonal introduz a sensação de cor sem indicar volume. As formas de contornos imprecisos traduzem a impossibilidade de fixação do visível.

Nos retratos pintados, destacámos o modo como os diferentes pintores se servem das propriedades expressivas do *médium* óleo, da cor e da composição. A tinta corre fluida nas pinturas de Alice Neel; em Lucien Freud, a partir da década de 1960, o corpo da pintura ganha volume com o empasto que sugere a carne por debaixo da pele; Hockney e Arikha exploram a transparência do óleo na pintura *alla prima*. Enquanto em Arikha a cor procura corresponder ao motivo, em Neel, tem um carácter mais emotivo. Neel representa os modelos em composições dinâmicas, explorando a pose e deslocando as cabeças do eixo central do plano da imagem ou introduz assimetrias nos elementos da face e da pose quando são representados de frente. Ao ocuparem o plano da imagem, as cabeças escultóricas de Lucien Freud exibem um

forte sentido de presença. São de realçar as qualidades tácteis da textura, nos retratos de Freud e Arikha.

5. 4. Conclusão

Sintetizando os resultados deste capítulo, verifica-se que a expressão no retrato naturalista resulta não só da relação entre as disposições mentais e os traços fisionómicos como também das qualidades formais da representação.

Em Kokoschka, Alice Neel e Lucien Freud, certos traços descritivos do corpo associam-se à expressão de estados interiores. A representação da fisionomia e da pose nos desenhos de Kokoschka contribui para a expressão do devaneio do modelo feminino. Nos retratos de Alice Neel, sobressaem os traços de carácter do retratado. As faces de Lucien Freud expõem uma constante ansiedade e solidão através do seu olhar fixo e cabisbaixo, humanizado pela descrição da carne, dos músculos e das veias perceptíveis debaixo da pele.

Independentemente do modo como possamos conceber o processo subjacente à relação entre a expressão de estados mentais e os traços fisionómicos (seja em termos perceptivos, como em Arnheim ou Wolheim, seja simplesmente por associação por convenção, como em Kivy ou Goodman), é possível afirmar que a representação corporal tem, nestes casos, um valor simbólico, de extensão metafórica, dado que as correlações encontradas em cada autor são sistemáticas e recorrentes e não se limitam à caracterização individual dos retratados.

Em Arikha e Hockney, contudo, não encontrámos simbologia no tratamento dos traços fisionómicos e corporais. Em Hockney eles simplesmente caracterizam a individualidade (física e psicológica) dos modelos. A linha de contorno define as formas do modelo e a expressão é determinada pelo olhar. Como já foi referido, Arikha afirma que a sua pintura/desenho de observação não é acerca de imagens entendidas como símbolos codificados. Na suas palavras, “não é o assunto que faz

a pintura, mas sim a pintura que gera o assunto”²⁹. Neste sentido, os retratos de Arikha não são para ser “lidos” simbolicamente, antes apontam para si próprios. A expressividade reside nas qualidades formais do desenho/pintura enquanto reflexo da relação entre a informação que o cérebro recebe através da retina e a mão que a regista. A intensidade dos seus retratos advém do gesto espontâneo, do ‘traço irrepitível’ com que capta o modelo, num tempo limitado. A desmaterialização do corpo bem como o carácter inacabado, esboçado, dos retratos são características comuns aos retratos desenhados de Arikha, que parecem reflectir a impossibilidade de fixação do visível. Nesta medida, poder-se-á afirmar que as qualidades formais da representação, no seu conjunto, exemplificam metaforicamente a instabilidade da percepção.

²⁹ *ARIKHA* - texts by Samuel Beckett, Richard Channin, Andre Fermigier, Robert Hughes, Jane Livingston, Barbara Rose. Interviews by Barbara Rose, Joseph Shannon and Maurice Tuchman. Hermann, Paris, 1985, p. 88.

6. Conclusão

Focámos a nossa investigação no entendimento do modo como a expressão e a expressividade se revelam e enformam o desenho e a pintura na prática do retrato naturalista no séc. XX. Para tal, fizemos uma selecção de artistas que revelam a diversidade de entendimento da prática deste género artístico: Oscar Kokoshka, Alice Neel, L. Freud, A. Arikha e D. Hockney. Escolhemos L. Freud, A. Arikha e D. Hockney por serem paradigmáticos do regresso à prática do retrato em frente ao modelo a partir da segunda guerra mundial. A representação naturalista em L. Freud, A. Arikha e D. Hockney estabelece um diálogo com a tradição da prática do retrato numa linha temporal desde Dürer e Ticiano a Hals, Rembrandt, Velásquez, Goya e Ingres. No caso de Kokoschka, interessou-nos o conjunto de desenhos em que representa um estado emotivo específico, o estado de devaneio no modelo feminino. A escolha de Alice Neel prende-se com a atenção dada aos estudos de carácter e estados psicológicos.

Com Picasso e as vanguardas artísticas das primeiras décadas do séc. XX, o retrato deixa de ser uma representação naturalista para ser um tema de experimentação formal. Os artistas abandonam a representação a partir da percepção visual do modelo, em prol de uma representação conceptualizada, atendendo a questões formais. O rosto adapta-se à manipulação técnica e formal proposta nos diferentes manifestos vanguardistas e é sujeito, por um lado, à estilização abstracta (retratos cubistas) e, por outro, à deformação expressiva. O retrato deixa de ser de encomenda e a escolha do modelo parte do artista. A intimidade que se estabelece entre ambos permite uma liberdade que resulta na prioridade dos interesses formais do artista sobre a expressão identitária do retratado.

Uma vez que estamos na presença de pintores que praticam o retrato naturalista, procurámos esclarecer a relação entre representação e semelhança na pintura/desenho fundamentando-nos nas teorias perceptivas da representação de Ernst Gombrich e Richard Wolheim e na teoria simbólica de Nelson Goodman. Observámos que a teoria do ilusionismo pictórico não capta a variedade de experiências suscitadas pelos retratos naturalistas aqui examinados. Arikha, por exemplo, assume a bidimensionalidade do suporte tomando o exercício de captação do visível num curto espaço de tempo como o objectivo principal da sua prática. Procura libertar-se de imagens ou esquemas pré-concebidos e alterna as técnicas e os suportes utilizados de forma a evitar o aperfeiçoamento e manter a espontaneidade, no que pode ser interpretado como um esforço por conquistar o “olhar inocente” que Gombrich considera inatingível. Nos seus retratos, o conteúdo emerge das qualidades da superfície da imagem. É assim que a apreciação de um retrato de Arikha envolve uma atenção simultânea às qualidades da superfície e ao que é representado. Embora Arikha seja um caso limite, o mesmo se pode afirmar dos restantes artistas aqui examinados. A teoria dualista de Wolheim, pelo contrário, permite captar esta simultaneidade.

Apesar de não termos adoptado a concepção de Goodman da arbitrariedade da relação entre representação e semelhança, e de considerarmos que uma representação do mundo visível é, antes de tudo, uma representação perceptiva, entendemos que a sua teoria de representação enquanto modo de construção de visões do mundo é relevante no contexto do estudo do retrato naturalista. Na concepção de Goodman, representar um objecto implica seleccionar atributos (de natureza pictórica, gráfica) que se lhe aplicam e que permitem agrupá-lo e relacioná-lo com outros objectos a que o mesmo atributo se aplica. Deste modo, toda a representação é uma forma de afirmar preferências e destacar certas propriedades em detrimento de outras, estabelecendo

conexões ou realinhamentos particulares. Representar um objecto implica não só caracterizá-lo visualmente como recriá-lo. No quadro dos retratos aqui examinados é precisamente isso que se observa. Cada autor tem a sua forma particular de organização das aparências. A representação resulta das experiências perceptivas do autor e é sempre uma interpretação deste, atendendo às suas preocupações formais. Assim, consideramos que a teoria simbólica de Goodman constitui um contributo relevante para o estudo do retrato naturalista e que não é incompatível com a teoria perceptiva de Wolheim; antes a complementa.

Mas como se manifesta a expressão numa obra de arte, dado que esta é um objecto físico? Com o intuito de responder a esta questão, abordámos, no Capítulo 4, as diferentes teorias da atribuição de termos expressivos às obras de arte. Apontámos as limitações das teorias da expressão que fazem depender, em exclusivo, o que é arte da condição psicológica do autor. Também questionámos as teorias que consideram que a obra de arte é expressiva se evocar um determinado estado de espírito afectivo (uma emoção ou um sentimento) no observador (as teorias do despertar). O valor expressivo de uma representação pictórica não pode ser concebido apenas em termos de sentimentos ou emoções dado que as obras são expressivas de outro tipo de qualidades, como luminosidade, movimento, repouso, peso, leveza, etc. Para além disso, como nota Kivy, para que uma obra de arte evoque um sentimento tem de haver algo inscrito nela que seja reconhecido pelo público como estando associado a esse sentimento. Concluímos que as qualidades expressivas de uma obra de arte são propriedades possuídas e, como tal, devem ser encontradas nas próprias obras, no que nos aproximámos das teorias cognitivas. Das teorias psicológicas, retivemos a noção de empatia e o conceito de que a expressão é (também) uma parte integrante da percepção.

A noção de empatia é relevante não só no reconhecimento dos traços expressivos do retrato como também na relação que se estabelece entre pintor e modelo. No caso dos artistas analisados nesta investigação, a intimidade gerada entre amigos e familiares permite a liberdade interpretativa da individualidade do retratado, não ficando reféns do seu agrado ou da formalidade da encomenda privada ou oficial. Os retratos são elaborados na presença do modelo e resultam da interpretação da aparência fisionómica, sujeita à experimentação técnica e formal dos diferentes pintores. Em todos eles é comum a dimensão privada e a contaminação emotiva no acto da representação do modelo. Para Oscar Kokoschka, a presença do modelo feminino é motivo para a expressão do 'transitório' estado de devaneio, em momentos de repouso, melancolia e audição musical. Alice Neel, num ambiente de grande empatia pelos modelos, realiza estudos de carácter. Para além de familiares e amigos, também pessoas anónimas a fascinam e se submetem ao seu escrutínio. Lucien Freud representa, segundo o próprio, a verdade da transição entre ele e o seu modelo, explorando a relação entre a matéria pictórica e a corpórea. Para Avigdor Arikha, a representação a partir do modelo vivo é o pretexto para investigar a relação entre a experiência visual e a mão que a regista, num curto espaço de tempo, num diálogo com os elementos formais. O sentimento de empatia é a razão principal por que David Hockney retrata, exclusivamente, pessoas que conhece.

Um princípio fundamental das teorias psicológicas da *Gestalt* é o de que a expressão reside nas qualidades perceptivas do padrão do estímulo. No entender de Arnheim, em particular, os processos dinâmicos que dão lugar à organização dos estímulos perceptivos (os agrupamentos, as hierarquias de funções estruturais, as modificações de forma e tamanho) exibem modos de comportamento que lembram o comportamento de forças mais abstractas e universais e têm uma correspondência psicológica. Assim, a expressão é considerada uma parte integrante dos

processos elementares da percepção, dependendo, em última análise, de factores biológicos, universais.

No âmbito das teorias cognitivas, Nelson Goodman oferece uma caracterização da expressão enquanto modo de simbolização. Segundo o autor, a expressão relaciona a imagem com sentimentos ou outras propriedades que são adquiridas metaforicamente. As pinturas exibem, literalmente, propriedades pictóricas que são expressivas quando funcionam como exemplos metafóricos relativos a essas propriedades. A expressão é, assim, um modo de referência distinto da representação, que relaciona o símbolo com o objecto a que se aplica. Para o autor, a diferença entre a exemplificação literal e a exemplificação metafórica, como a diferença entre a representação literal (realista) ou menos literal é uma questão de hábito, variando com a época, a cultura e o lugar.

Como vimos, esta distinção entre expressão e representação não é, à partida, fácil de estabelecer no quadro da representação retratista, dada a natureza do objecto representado. Grande parte dos predicados antropomórficos aplicados a um retrato pertencem à imagem em virtude do que representa, como refere Sircello.

Porém, vimos que, em Kokoschka, Alice Neel e Lucien Freud, os traços descritivos do corpo e as qualidades plásticas da representação convergem em torno da expressão de estados interiores ou traços de carácter (no caso de Alice Neel). Nos retratos de Kokoschka, o estado de devaneio é transmitido pelo olhar ausente e pela pose. A cabeça pousada na mão, a face relaxada, sem registo da ação muscular, o olhar dirigido para baixo e ausente, a pupila sem íris, são alguns dos aspectos que caracterizam a descrição do corpo em Kokoschka, aos quais se associam as qualidades cinéticas da linha. Alice Neel serve-se da deformação ou do exagero das componentes do corpo para produzir uma caracterização psíquica e emocional dos retratados, explorando as qualidades plásticas do médium (óleo), como a transparência, a luminosidade e o brilho e

estratégias relativas à composição para criar dinamismo no plano da imagem. As faces de Lucien Freud expõem solidão através do seu olhar fixo e cabisbaixo; com os anos 1960, o mesmo olhar cabisbaixo vai-se tornando mais humano, pela descrição detalhada de toda a envolvente dos olhos com os acidentes e irregularidades da superfície da pele. Nestes retratos, a plasticidade escultórica das cabeças e a simbiose entre a matéria da pintura e a matéria corpórea evidenciam o impacto das marcas da vida (interior e física) na superfície da pele. Nos três casos, a representação tem, claramente, um valor de exemplificação metafórica, na acepção de Goodman, dado que possui características que vão para além da mera descrição da individualidade do retratado.

Em Arikha e em Hockney os traços fisionómicos e outros elementos do corpo têm um valor descritivo, denotativo. Hockney exercita a parecença (física e psicológica), não só pela observação directa, mas também recorrendo ao conhecimento prévio dos retratados. A linha define, com segurança, as formas da figura, exibindo diversas qualidades associadas com as diferentes técnicas que experimenta. As faces adquirem movimento pelo olhar dirigido a algo no espaço, verificando-se uma crescente atenção dada à descrição fisionómica, aumentando a informação e caracterização do olhar dirigido para um ponto no espaço.

Observámos que, nos retratos de Arikha, a expressividade reside nas qualidades formais da superfície do desenho e da pintura e que, no seu conjunto, os seus retratos são o exercício de reflexão acerca da transformação da experiência visual (espaços, volumes) em representação gráfica (linhas, formas, cores e suas relações recíprocas). Afirmámos que a intangibilidade das formas e o carácter esboçado dos seus desenhos exemplificam metaforicamente a dificuldade de ver com nitidez, questionando as convenções do desenho claro, límpido. Em contrapartida, na pintura *alla prima* de Arikha, a superfície pictórica caracteriza-se por delicadas transparências de cor e pela luminosidade, uma luz ténue e

esbranquiçada, pálida e fria. As marcas do pincel produzem uma superfície fracturada, apelando ao sentido do tacto.

Enquadrando estes resultados no âmbito das teorias estética da expressão aqui referidas, verifica-se que, até certo ponto, a teoria da expressão de Nelson Goodman é confirmada. Contudo, contrariamente ao que defende o autor, nem tudo o que identificámos como expressão é exemplificação metafórica.

Um aspecto importante que contribui para a expressão nos retratos examinados é a dinâmica visual veiculada pelos elementos que conferem movimento à imagem. Recorde-se que Arnheim defende que a chave para o entendimento da expressão é a percepção das “tensões dirigidas” transmitidas pelos traços dinâmicos dos estímulos visuais. Nas suas palavras, “qualquer imagem que apresente objectos através de qualidades perceptivas, tais como formas em cunha, direcções oblíquas, superfícies pouco nítidas, dará a impressão de movimento, enquanto nas imagens que não preenchem essas condições perceptuais os mesmos objectos parecerão rígidos”¹.

Com efeito, foram inúmeros os casos ilustrativos deste fenómeno discutidos ao longo do capítulo 5. Assim, em Kokoschka, sobressai o registo gráfico espontâneo e fluido. As linhas ondulantes, os traços rápidos do carvão e do lápis de pastel revelam um jogo plástico e abstracto que evoca qualidades no objecto de representação para além de meramente o descrever. Alice Neel explora as capacidades expressivas dos elementos plásticos, criando composições dinâmicas, geradas pela linguagem corporal e pelas poses que as personagens assumem. Nos retratos desenhados de Arikha, são as superfícies pouco nítidas, os emaranhados de linhas, o traço incompleto que permitem a extracção de significado que

¹ Arnheim, Rudolf, (1966), *Para uma Psicologia da Arte. Arte e Entropia*. Lisboa: Dinalivro, 1997, p. 82.

vai para além do que é percebido. Em Hockney, é sobretudo o olhar dirigido que introduz movimento na imagem.

Na pintura, as qualidades da superfície, determinadas pelas marcas do pincel, pelas propriedades da tinta (por exemplo, a viscosidade do óleo), pela textura, participam na caracterização expressiva. A superfície espessa, pela sobreposição de camadas de tinta, e granulosa, pela utilização do pigmento branco de Chremnitz, contribui para a plasticidade escultórica das cabeças e para o simular da carne nos retratos de Lucien Freud. A plasticidade do pigmento e a pincelada solta com o rasto do pincel visível conferem movimento e insinuem a actividade muscular da face. A forma incompleta, a distorção, o exagero, a irregularidade, a delicadeza e a precisão do registo são estratégias expressivas formais utilizadas pelos pintores na interpretação do modelo. Alguns destes elementos veiculam significado por transferência metafórica, mas nem todos possuem este valor, embora tenham valor expressivo.

Acresce ainda que, no entender de Goodman, a transferência metafórica do símbolo pictórico que caracteriza a expressão é inteiramente determinada pelas convenções do sistema simbólico em causa. Contudo, o valor expressivo dos traços dinâmicos que fomos identificando ao longo deste capítulo não pode ser dissociado do modo como o nosso cérebro processa os estímulos visuais e extrai informação a partir deles, razão pela qual entendemos que a expressão não pode ser exclusivamente explicada em termos de regras e hábitos convencionais, no que nos aproximamos de Arnheim e da posição de Wolheim quando fala da 'visão dúplice' da representação: o observador toma consciência não só daquilo que é representado, mas também das qualidades da superfície de representação e é essa duplicidade que gera experiências perceptivas que vão para além da percepção directa.

Finalmente, a própria marca autoral contribui para a expressividade na representação, na medida em que o registo provém de uma mão

individual que imprime a sensibilidade, a energia e as intenções expressivas do autor. O sistema de tradução gráfica, a configuração de linhas, marcas e tons correspondentes à percepção do modelo variam de autor para autor e são o produto de actos do artista (na acepção de Sircello), determinando o registo autoral.

Bibliografia

- Adriani, Goetz (1978), *Paul Cézanne. Dibujos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981.
- Almeida, Paulo de Oliveira Freire (2008), *MANCHA DIRECTA. Desenho como percepção e expressão de valores tonais*. Tese de Doutoramento na Área de Desenho, Universidade do Minho, 2ª versão revista e corrigida, Julho, 2008.
- Alphen, Ernst Van (2005), *Art in Mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Archimbaud, Michel (1993), *Francis Bacon in Conversation with Michel Archimbaud*. London: Phaidon Press Limited, 2000.
- Arika, Avigdor (1995), *On Depiction: selected Writings on Art*. London: Bellew Publishing.
- Arnheim, Rudolf (1954), *Art and Visual Perception*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Arnheim, Rudolf (1966), *Para uma Psicologia da Arte / Arte e Entropia*. Lisboa: Dinalivro, 1997.
- Arnheim, Rudolf (1969), *Visual Thinking*, Berkeley, London: University of California Press.
- Azara, Pedro (2002), *El ojo e la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Sa.
- Barwell, Ismay, "How does Art Express Emotion?" In *Journal of aesthetics and Art Criticism*, vol. XLV, nº 2, pp. 175-181, 1986.
- Bell, Julian (1999), *What is Painting? Representation and Modern Art*. London: Thames and Hudson.
- Berger, John (1985), *Dürer. Watercolours and Drawings*. Koln: Taschen, 1994.
- Bernard, Bruce e Dawson, David (2006), *Freud at Work*. London: Jonathan Cape.
- OSKAR KOKOSCHKA. *DAS KONZERT. VARIATIONEN UBER EIN THEMA. Hommage à kamilla Swoboda*. Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1988.
- Bois, Yves-Alain (1993), *Painting as Model*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Bozal, Valeriano (1991), *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Madrid: Visor, 1993.
- Brilliant, Richard (1991), *Portraiture*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Cabanne, Pierre (1982), *Le Cubisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

- Chipp, Herschel B. (Ed.), *Theories of Modern Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1968.
- Collingwood, R. G. (1938), *The Principles of Art*. Oxford University Press, 1958.
- Courtine, Jean-Jacques e Haroche, Claudine (1988), *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI - début XIX siècle)*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2007.
- Crego, Charo (2004), *Geografía de una península. La Representación Del Rostro En La Pintura*. Madrid: Abada Editores.
- Croce, Benedetto (1913), *Breviário de Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- David Hockney (2001), *The Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson.
- Dickie, Georges (1997), *Introdução à Estética*. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2008.
- D'Orey, Carmo (1999), *A Exemplificação na Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Douglas, Morgan, Must Art tell the truth? In "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Fall 1967, vol. XXVI, N°1, pp.17-27.
- Elkins, James (2000), *What Painting Is*. New York: Routledge.
- Francastel, Galienne e Pierre, *EL Retrato*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- Gasset, Ortega Y (1950), *Papeles sobre Velásquez y Goya*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- Goldstein, Nathan (1973), *The Art of Responsive Drawing*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 6th ed., 2006.
- Gombrich, E.H. (1960), *Art and Illusion*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1986.
- Gombrich, E.H., *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Gombrich, E. H. (1950), *A História da Arte*. Lisboa: Público.
- Gombrich, E. H. (1986), *Kokoschka in his Time*. London: The Tate Gallery.
- Goodman, Nelson (1978), *Modos de Fazer Mundos*. Porto: Edições Asa, 1995.
- Goodman, Nelson (1968), *Linguagens da Arte*. Lisboa: Gradiva, 2006.
- Graham, Gordon (2001), *Introdução à Estética*. Lisboa: Edições 70.
- Graham, Gordon (1970), *A Filosofia das Artes*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin HD Buchloh (eds., 2004), *Art Since 1900*. New York: Thames & Hudson.
- Higgins, Judith, *Alice Neel and the Woman Comedy*, *ArtNews*, vol. 83, nº 8 (October 1984), pp. 70-79

- Holanda, Francisco, *Do Tirar Pólo Natural*. Livros Horizonte, 1984.
- Huygue, René (Ed.), *Larousse Encyclopedia of Renaissance and Baroque Art*. New York: Prometheus Press, 1964.
- Ingres, *Ecrits sur l'Art*. Paris: La Bibliothèque des Arts, 1994.
- Kallir, Jane (2003), *Drawings & Watercolours*. London: Thames & Hudson.
- Kivy, Peter (1989), *Sound Sentiment / An Essay on the Musical Emotions. Including the Complete text of The Corded Shell*. Philadelphia, Temple University Press.
- Kokoschka, Oskar, *Ma Vie*. Paris: P.U.F., 1986.
- Köhler, Wolfgang (1956), *The Mentality of Apes*. London: Routledge and K. Paul (translated from the 2nd revised edition by Ella Winter).
- Leclercq, Stéfán (2002), *L'Expérience du Mouvement dans la peinture de Francis Bacon*. Paris: L'Harmattan.
- Leonardo Da Vinci, *A treatise on Painting*. Amherst: Prometheus Books, 2002.
- Leroy, Françoise (2006), *Titien. Portrait de L'Arentin*. Paris: Les Quatre chemins.
- Livingstone, Marco, *Avigdor Arikha: What the Eye Beholds*. Art in America, February 2000, p. 97-107.
- Lord, James (1965), *Retrato de Giacometti*. Madrid: A. Machado Libros, 2002.
- Martínez-Artero, Rosa (2004), *El Retrato. Del sujeto en el retrato*. Barcelona: Montesinos.
- Matisse, Henri, *Escritos e Reflexões sobre Arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1972.
- Matravers, Derek (1998), *Art and Emotion*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Matravers, Derek, *The Experience of Emotion in Music*, in *The Journal of Aesthetics and Criticism*, 61: 4 Fall 2003.
- Montagu, Jennifer (1994), *The Expression of the Passions*. New Haven: Yale University Press.
- Morgan, Douglas N., *On Pictorial "Truth"*. In "Philosophical Studies", Vol. IV, N° 2, February 1953, Springer Netherlands, pp. 17-24.
- Morgan, Douglas, *Must Art tell the truth?* In "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Fall 1967, Vol. XXVI, N°1, pp.17-27.
- Nancy, Jean-Luc (2000), *Le Regard du Portrait*. Paris: Éditions Galilée.
- Nemser, Cindy (1995), *Art Talk: Conversations with 15 Women Artists*. New York: Icon Editions / Harper Collins Publishers.

- Miller, Sandra, *People by Lucien Freud*, in *Artforum*, October, 1987, p. 113-118.
- Nicolaides, Kimon (1941), *The Natural Way to Draw*. Houghton Mifflin Company Boston, 1969.
- Panofsky, Erwin (1989), *Idea*. Paris: Éditions Gallimard.
- Paris - Berlin, 1900-1933*, Éditions du centre Georges Pompidou/éditions gallimard, Paris, 1992.
- Prendeville, Brendan (2000), *La Peinture réaliste au XX.e siècle*. Paris: Thames & Hudson, 2001.
- Pope-Hennessy (1966), *The Portrait in the Renaissance*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Ramos, Artur (2010), *Retrato. O desenho da presença*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- Rawson, Philip (1969), *Drawing*, Oxford University Press, 1989.
- Ridley, Aaron, *Music, Value and the Passions*. Cornell: Cornell University Press, 1995.
- Rosand, David (2002), *Drawing Acts*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Rothenberg, Albert (1979), *THE EMERGING GODESS, The Creative Process in Art, Science, and other Fields*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rubin, William (Ed.), *PABLO PICASSO: A RETROSPECTIVE*. New York: The Museum of Modern Art, 1980.
- Ruggeri, Ugo, *Dürer*. Lisboa: Editorial o Livro, 1979.
- Russel, John, *Lucien Freud – Clairvoyeur*, in “Art in America”, Jan – Feb. 1970, p.104-106.
- Schneider, Norbert (1992), *El Arte Del Retrato*. Colónia: TASCHEN, 2002.
- Scruton, Roger (1974), *Art and Imagination*. South Bend, Indiana: ST. Augustine’s Press, 1998.
- Sircello, Guy (1972), *Mind and Art*. New Jersey: Princeton University Press, 1978.
- Slive, Seymour (1966), *Dutch painting 1600 to 1800*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Smith, Barry, *Pleasure and Its Modifications: Witasek, Meinong and The Aesthetics of the Grazer Schüle*. In L. Albertazzi (ed.), *The Philosophy of Alexius Meinong (axiomathes VII, n°. 1-2)*, 1996, pp.203-232.
- Smith, Barry, *Austrian Philosophy / The Legacy of Franz Brentano*. Illinois: Open Court Publishing Company Chicago and LaSalle, 1994, pp. 130-160.

- Smith, Paul Apud (1996), *Interpreting Cézanne*. London: Tate Publishing.
- Solso, Robert L. (1994), *Cognition and the Visual Arts*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Solso, Robert L. (2003), *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Sylvester, David (1975), *The Brutality of Fact – Interviews with Francis Bacon*. London: Thames and Hudson, 1987.
- Tolstoy, Leo, *What is Art*. London: Penguin Books, 1995.
- Van Alphen (2005), Ernst, *Art in Mind: How Contemporary Images shape Thought*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- West, Shearer (2004), *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.
- Williams, Hilary (2009), *The British Museum Rembrandt*. London: The British Museum Press.
- Wolfflin, Heinrich, *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- Wolheim, Richard (1980), *A arte e seus objectos*. S. Paulo: Martins Fontes, 1994.
- Woodall, Joanna (1997), *Portraiture. Facing the subject*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- Zola, Emile, *Mon Salon, Manet, Ecrits sur l'Art*, Paris: Garnier-Flammarion, 1970.

Catálogos e Monografias

- Alarcó, Paloma e Warner, Malcolm (eds.), *The Mirror and The Mask. Portraiture in the Age of Picasso*. Madrid e Forth Worth: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza and Kimbell Art Museum, 2007.
- Alberto Giacometti: Le dessin à l'oeuvre*. Paris: Gallimard / Centre Pompidou, 2001.
- Alice Neel, The Woman and Her Work*. Athens, Georgia: Georgia Museum of Art, The University of Georgia, 1975.
- Alice Neel. Paintings of Two Decades*. Boston: Boston University Art Gallery, 1980.
- Alice Neel. Paintings 1933-1982*. Los Angeles, CA: Loyola Marymount University, Los Angeles, Art Gallery, 1983.
- Alice Neel. A Chronicle of New York 1950-1976*. New York: Victoria Miro Gallery, 2004.
- Alice Neel, Painted Truths*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2010.
- Arikha, Avigdor, *Studiolo. Antologías de la Colección / 1*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2006.

- Avigdor Arikha: Paris sur le vif, encres et dessins.* Lille: Palais des Beaux Arts, 1999.
- Avigdor Arikha, Dessins 1965-1970.* Paris: Centre National d'Art Contemporain, 1971.
- Avigdor Arikha Drawings,* Tel-Aviv Museum of Art, Retrospective Catalog. Tel Aviv, 1998.
- ARIKHA* - Texts by Richard Channin, Andre Fermigier, Robert Hughes, Jane Livingston, Barbara Rose and Samuel Beckett. Interviews by Barbara Rose, Joseph Shannon and Maurice Tuchman. Paris: Hermann, 1985.
- Carr, Carolyn, *Alice Neel: Women.* New York: Rizzoli, 2002.
- David Hockney. A Drawing Retrospective.* San Francisco: Chronicle Books/Los Angeles County Museum of Art, 1996.
- David Hockney, Faces 1966-1984.* London: Thames and Hudson, 1987.
- David Hockney. Flowers, faces and Spaces, 1 May-19 July 1997.* London: Annely Juda Fine Art.
- David Hockney Portraits.* London: National Portrait Gallery, 2006.
- Falomir, Miguel (Ed.), *El Retrato del Renacimiento.* Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.
- Feaver, William, *Lucien Freud.* London: Tate Publishing, 2002.
- Feaver, William (2007), *Lucien Freud,* New York: Rizzoli International Publications, Inc.
- Feldman, Melissa E., *Face-Off: The Portrait in Recent Art.* Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1994.
- Face-Off: The Portrait in Recent Art.* Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1994.
- Freud at Work.* London: Jonathan Cape, 2006
- Freud, Lucien, *The Artist Eye: Lucien Freud.* Exhibition Catalogue. National Gallery, London, 1987.
- Goya and the Spirit of Enlightenment.* Boston: Little, Brown and Company, 1989.
- Gowing, Lawrence (1984), *Lucien Freud.* London: Thames & Hudson, 1985.
- Hughes, Robert, *Lucien Freud Paintings* (1989). London: Thames & Hudson, 2003.
- Livingstone, Marco e Heymer, Kay (2003), *Hockney's Portraits and People.* London: Thames and Hudson.
- Mauron, Véronique (Ed.), *Oscar Kokoschka. Viaggi e figure, Voyages et figures, Reisen und Figuren.* Bellinzona: Civica Galleria d'Arte Villa dei Cedri, 1995.

- Oscar Kokoschka, *Drawings 1906-1965*. Coral Gables, Florida: University of Miami Press.
- Pérez, Javier Pórtus (Editor), *El Retrato Español. Del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004.
- Robert Hughes (1989), *Lucien Freud paintings*. London: Thames & Hudson, 2003.
- Sabarsky, Serge, *Oscar Kokoschka, Aquarelles et Dessins: 1906-1926*. Paris: Éditions Herscher, 1991.
- Schroeder, Klaus Albrecht e Winkler, Joahann (Eds.), *Oskar Kokoschka*. Munique: Prestel-Verlag, 1991.
- Stangos, Nikos (Ed.), *Pictures by David Hockney*. London: Thames and Hudson, 1988.
- Temkin, Ann (Ed.), *Alice Neel*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 2000.
- Thompson, Duncan and Coppel, Stephen, *Avigdor Arikha, From Life*. The British Museum Press, 2006.
- Natter, Tobias G. (Ed.), *Oskar Kokoschka. Early Portraits From Vienna and Berlin 1909-1914*. New York: Neue Galerie. Museum for German Art and Austrian Art, 2002.
- Rewald, Sabine (Ed.), *Glitter and Doom. German Portraits from the 1920s*. New York: metropolitan Museum of Art, 2006.
- Thomson, Duncan (1994), *Arikha*. London: Phaidon Press Limited, 1996.

Sitíos da internet (imagens)

<http://www.aliceneel.com/home>

<http://www.hockney.com/home>

<http://www.natinalgalleryimages.co.uk>

<http://www.metmuseum.org/collections>

<http://www.belvedere.at/en/sammlugen>

<http://www.moma.org/collections>

<http://www.mfa.org/collections>

<http://www.hermitagemuseum.org>

<http://www.rijksmuseum.nl/collectie>

<http://www.harvardartmuseums.org/art>

<http://www.sfmoma.org/explore/collection>

<http://www.smk.dk/en/explore-the-art/the-royal-collections>