JORDÃO DE OLIVEIRA

O RETRATO

Tése de concurso para a cadeira de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil.

Rio - 1953

Charles Baudelaire disse que ha duas maneiras de compreender o retrato - através da história ou do romance. - A primeira consiste na fidelidade, severidade e minúcia do contôrno e do modelado, embora não excluindo a idealização na escolha das atitudes características, daquelas que melhor exprimem os hábitos do espírito. Os chefes dessa escola, na opinião do poeta, são David e Ingres. A segunda, particular aos coloristas, consiste em fazer do retrato um quadro. - Aqui, a imaginação ocupa maior lugar; é mais pròpriamente do domínio da pintura que do desenho. Seus representantes são Rembrandt, Raynold, Lawrance (1).

No primeiro caso, podemos, ainda, incluir Holbein, Dürer e Rafael. No segundo, Welasquez, Franz Hols, Wisthler e um Visconti, entre nós.

Mas, um dos verdadeiros precursores, no gênero, foi Giotto. Conhecem-se dêle retratos como os de Carlos de Valois, de Corso Donati, de Bruneto Latini, de Dante e o seu próprio - todos pintados sôbre os muros do Palácio do Podestat de Florença.

O retrato já é, porém, encontrado na escultura do antigo Egito. Seus artistas foram mestres consumados. Maspero, citado por Richer, diz que se pode conceber o retrato diferentemente, noutras épocas e noutros povos, mas nunca melhor tratado (2). Desde os seus primórdios, a arte da escultura, sob a influência funerária, foi o retrato. A preo

---

(1) - "Variétés Critiques" - Bibliothèque Díonysienn - 1924.
(2) - Le Nu dans l'Art - Lesarts de l'Oriente classique - Ed. Plon, 1938.

cupação era enganar o "duplo". A sobrevivência do "duplo" explicaria o naturalismo futuro da escultura egipcia.

A partir da XVIII dinastia, com Amenofis IV, o retrato ganha maior evidência. Êsse Faraó operou transformação religiosa de notável repercussão na arte do seu país. Êle, o "herético", chamado, abandonou Thebas, onde imperava o culto de Amon, cujos padres exerciam o poder supremo, e fundou, sob o nome de Kout-Aten, hoje Tell-Amarna, uma outra capital dedicado ao culto do Sól (Aten - o disco solar).

O cerimonial antigo foi substituido por um modo de viver singelo, mais familiar. Para romper com a tradição que emprestava aos Faraós um tipo particular nobre, impoz aos artistas brutal realismo. Proscreveu o hieratismo, as atitudes magestosas, a etiqueta, a estilisação - enfim todo convencionalismo da arte oficial, contrária à verdadeira naturalidade. Com Amenófis, a arte não retrocede nem diante da fealdade. Chega à caricatura, mas, também, descobre a criança (1).

Processa-se, como vemos, autêntica evolução do retrato, que irá triunfar, definitivamente, no período Saïta (2).

Ha uma estátua em esteatita (Museu do Louvre), em que êle está representado enxundioso e velho, em contraste com a tradição servil dos períodos anteriores (3).

Entre os raros retratos dessa procedência, convém citar o de Khefrén, em diorita, belo exemplo da excelência dos seus artistas.

Já na pintura de estelos, papirus, etc., há menos preocupação de caracterisar o indivíduo.

---

(1) - Historia General del Arte, vol. I - Ed. Aristides Guillet, 1947 - Strasbourg.
(2) - Idem.
(3) - Richer, op. cit.

A verosimilhança não interessava aos assírios. Nessa arte não se encontra um só retrato verdadeiro.

Na Grécia, a partir do sec. V, multiplicam-se os retratos, "sob a influência preponderante dos filósofos"(1). A arquitetura subordina-se ao terreno (2); o Parthenão é assimetrico, a fórma contingente, a verdade tangível. É no século democrático de Péricles, quando a arte atinge o apogeu, e a filosofia, transitando da cosmologia milesiana para a dialética, vai destroçando as velhas crenças, que a arte se torna mais profana, mais realista, mais humana (3). Desabrocha a expressão moral, a fisionomia. A pintura e a filosofia removem da escultura a serenidade olimpica dos deuses.

Mais tarde, com Escopas, o marmore se colore e moleabilisa-se, feito carnação; Praxítelo descobre a graça e Lisipo a relatividade da fórma. Quanto à pintura, só existe nos textos e nos vasos pintados.

O gênero retrato se difunde em Roma, influenciado pelo espírito guerreiro do povo (4). Já na época de Augusto, se destacam os mais belos retratos esculpidos, como o seu próprio (Museu das Termas). Com os Cézares avultam as estátuas e os bustos honoríficos. Os Flávios, de origem plebléa, inspiram maior realismo. É quando, no baixo-relêvo domina o estilo pictórico, de que é exemplo, entre outros, o "Arco de Tito". Sob a influência moral dos Antoninos, notadamente de Trajano, Adriano e Marco-Aurélio - a expressão se lê, com maior clareza, na forma dominada. O "Trajano",do Museu de Ostia, o "Adriano" (estátua de Vaison) e "Marco-Aurélio" estátua equestre que ainda hoje admiramos na Praça do Capitólio, são exemplos notáveis dessa época.

---

(1) - Histoire General des Beaux-Arts- Roger Peyre - Paris 1921
(2) - Hist. General cit. vol. I.
(3) - Idem.
(4) - Roger Peyre, op. cit.

No fim do sec. II, os escultores começam a iluminar os olhos, representando a iris e o respectivo ponto de luz.

Na Itália humanista do Renascimento, os Ticianos, os Rafaeis, os Leonardos e os Andréas del Sarto; na Espanha, os Velasquez; na Alemanha, os Holbeins e os Durer; nos Paises-Baixos, os Van Diks, os Antonios Moro, os Rubens, os Rembrands, os Vander Helsts; na Inglaterra, os Reynolds, os Ganisboroughs; na França, os Rigauds, os Largilières, os Davids, os Gerards, os Ingres - cada qual, em seu país e em sua época, engrandece a galeria dos retratos de fama imarcescível.

Encarando-se o retrato pelo setor da história, caracterizado pelo desenho, segundo a classificação do autor das "Flores do Mal", foi Holbein uma das mais insígnes afirmações de todos os tempos. Harold Speed (1) aconselha a todo desenhador de retratos ir em peregrinação a Windson, munido da indispensável licença, para contemplar a admirável coleção de desenhos dêsse mestre eminente, na biblioteca do Castelo. Êsses desenhos, aduz o professor inglês, não são a reprodução, mas a impressão essencial que sôbre o espírito do artista vivo produziu o modêlo vivo. Aquí, a classificação de Boudelaire perde o seu significado.

Essas figuras de Holbein são impostas com voluntariedade contida. Talvez tenha sido a sua lembrança que levou Paul Valery a dizer que a forma, para o homem forte, é uma decisão motivada (2), ou mesmo Boudelaire, que um bom retrato lhe parecia uma biografia dramatizada (3).

---

(1) - La pratica y la Ciencia del Dibujo - Harold Speed - Ed. Albatroz - Buenos Aires.
(2) - Degas, Danse, Dessin - Paul Valery - Paris.
(3) - Op.cit.

Há várias modalidades de retrato. Há o oficial - o que representa a função desempenhada pelo retratado; há o em que a pessôa é representada por símbolos que lhe dizem respeito (Watts, na Inglaterra); e o em que o modêlo apenas faz parte de uma sinfonia de côres, subordinado a uma consideração artística (Wistler, etc.): "Erasmo de Boterdas", de Holbein, Erasmo, esse grande humanista do sec. XVI, "Voltaire sem arrebatamentos, de verve endiabrada, inimigo do catolicismo e do protestantismo; o corpo reto, o olhar atento, porém calmo, mostrando que o trabalho se faz por um movimento contínuo do pensamento e não por sobressaltos de inspiração; o arcebispo de Contorbery, ao lado do seu livro de resa; o dr. Kretz, astrônomo de Henrique VIII, sentado à mesa, entre os seus instrumentos de trabalho; Thomaz Morus, que afrontou a morte por sua fé" - todos esses pertencem ao grupo do retrato oficial" (1).

O pensador da "Arte e a Moral" ensina, por outro lado, que ha várias maneiras de compreender um retrato: a) A maneira psicológica, de Holbein, que tudo subordina à expressão moral, e dos mestres francezes, da escola de Clouet, embora mais mundanos; b) o retrato dos mestres italianos, onde se encontra o hábito das grandes composições - expressivas e sem finalidade; o retrato intimo, compreendido pelos holandezes -Mierevelt, Franz Hals e Van der Helst; o retrato decorativo, que se encontra em várias escolas, inclusive entre esses dois ultimos holandezes citados, etc. Van Dyck, por exemplo, pinta retratos para os palácios que devia ornar; Velasquez, com menos distinção e verdadeira nobreza, é, também, rico e mais profundo que Van Dyck (2). Rubens pin-

(1) - D'origine et les Destinées de l'Art. G.Scailles- ed. Felix Alcan, Paris, 1925.
(2) - G.Scailles, op.cit.

tou bons retratos, apesar da crítica muitas vezes justa de Fromentin, de que eram fracos, pouco observados, superficialmente construídos; que ele os via através de uma fórmula. E Fromentin conclui: "Imaginai Holbein com a clientela de Rubens e tereis visto aparecer toda uma galeria humana, interessante para o moralista, igualmente interessante para a historia da vida e da arte, a que Rubens não enriqueceu de um só tipo. Há mais sentimento profundo no fino Van Dyck que no grande Rubens" (1).

Na Holanda, ao lado de Rembrandt, temos o grande Antonio Moro - o hispaniarum regis pictor. De Rembrandt, disse o percuciente artista e critico dos "Mestres de outrora": Não é possivel a um artista plástico levar mais longe a curiosidade em si. Á beleza física, ele substitue a expressão moral - à imitação das coisas, sua metamorfose quasi total; ao exame, as especulações do psicólogo; à observação apurada, sábia ou ingênua, a rápida visão do visionário e as aparições tão sinceras que ele mesmo se confunde (2).

O retrato, pela sua colateralidade ou possível confusão com o espírito acadêmico, é um gênero posto de quarentena por grande parte da crítica de todos os tempos. Na própria Grécia quasi se proscreveu o retrato. É conhecida a lei dos Tebanos ordenando embelezar suas imitações e proibindo afeiá-las, sob pena de castigo. Outra lei dos Helanócidas determinava que todo vencedor nos jogos olímpicos teria direito a estátua; que, porém, só seria feita à sua imagem, quando ele o era pela terceira vez. Assim, se evitava que houvesse, entre as obras de arte, demasiados retratos, cuja beleza, diziam, era sempre mediana (3).

---

(1) - Les maitres d'autriefois - Eugène Fromentin-ed.Nelson, Paris
(2) - Idem
(3) - Laocoonte, Lessing, tradução de Luis Casanovas, Valencia, 1909.

Ainda agora, se tem levantado um mundo de controvérsias, controvérsias que tendem a avolumar-se, à medida que cresce, longitudinalmente, e se adelgaça, até à transparência, o subjetivismo à praça lançado pelo velho Kant. É por isto, um gênero da maior complexidade, o retrato.

Há os que imitam o modêlo, religiosamente, como certos pintores do começo da Renascença italiana e a maioria dos holandeses, e realizam obras de valôr incontestável; há os que interpretam, com Rembrandt, e chegam aos mesmos resultados. De onde se conclue que o que deve haver realmente, é uma transfusão das qualidades pessoais do artista. "O mérito de um retrato está longe de ser a semelhança com o modêlo; é honra para o modêlo com ele parecer. Porque os dons do amôr aí estão realizados; porque o amôr realiza o que ama", diz Allain (1).

Por isto é que "os retratos de desconhecidos, executados pelos grandes mestres de todos os tempos, são, sempre, as suas obras primas. "A semelhança garantida, de acôrdo com as exigências dos clientes ricos ou influentes, não sendo exigida pelo amigo poeta ou o modêlo escolhido - o "Homem da luva", de Ticiano; o "Homem do Cravo", de Holbein; o "Homem da espada", inacabado de Van Dyck; a "Mulher desconhecida", de Felipe de Champagne - são personagens dadas de um romance que não foi feito (2). "Os retratos de Ticiano, com seu ar natural, sem afetação alguma, nos impõem involuntário respeito. A nobreza lhe parece inata e inherente. Quando, por casualidade, um retrato de Ticiano se acha colocado junto de um de Van Dick, este se torna frio e gris, devido à comparação" (3).

---

(1) - Sistem des Beaux-Arts, Alain, ed. Gallimard, Paria, 1931.
(2) - G. Scailles, op.cit.
(3) - Pensamientos, Ingres, ed. Poseidon, Buenos Aires 1945.

Charles Blanc, de acôrdo com a tradição helena, acha que "se deve elevar o retrato à dignidade de um tipo e idealizar a beleza individual, isto é, concebê-la em um degrau superior de perfeição e ligá-la, ela, perecível, às espécies que não perecem". E ajunta: "Diante de um ser que sente e que pensa, tudo deve ser sentido e pensado, e, por conseguinte, tudo deve ser escolhido. Não se improvisa, portanto, um retrato. A fisionomia, é verdade geral que o pintor não consegue apreender de golpe, pois acontece que um homem rude tem uma veia de doçura e que uma natureza doce tem acessos de violência (1)

Harold Speed, o sóbrio tratadista inglês, adianta que o desenho do retrato deve orientar-se no sentido do diferencial, isto é, que o primeiro que devemos buscar são aqueles atributos que diferenciam o modêlo do tipo corrente. (É a orientação do caricaturista). O velho Platão, ao contrário, aconselha as semelhanças. Um quer o tipo; o outro, o indivíduo.

Êsse sinête, essa marca, essa quiddade, para servirmo-nos de um termo dos escolasticos, acompanha o indivíduo através de todas as suas idades". É notável como se conhece, às vezes, uma pessôa que se deixou de ver durante muitos anos, cujo aspecto, entretanto, mudou" (2).

"A atitude da figura em todos os seus membros deve ser tal e tão expressiva, que as intensões de suas almas possam ser conhecidas" (3).

Harold Speed narra o caso significativo ocorrido com

---

(1) - Grammaire des Arts du Dessin- Charles Blanc.

(2) - Speed, op. cit.

(3) - Traité de la Peinture, Leonard de Vinci, ed. Delagrave (trad. Peladan).

um creado de Darwin, a quem pediram noticias do grande naturalista e ele respondeu: "Vai malíssimamente. Passa os dias inteiros caminhando de um lado para outro, como aluado. Tenho-o visto olhando fixamente uma flôr, cinco, dez minutos seguidos. Muito melhor seria que trabalhasse." Aí está, comenta Speed, a melhor biografia. E arremata: " Para o que sabe ver, todo o homem ou mulher é um símbolo de si mesmo".

Ninguem compreendeu melhor o retrato que o luminoso e bom Eugène Carrière. O "pintor das maternidades" foi um dos maiores amigos do filósofo Gabriel Seailles. Êste lhe escreveu uma biografia que é mais um ensaio notável sôbre arte que outra coisa. Tal a importância do biografado. Seailles frequentava-lhe, assíduamente o atelier, sem que êle manifestasse o menor desejo de retratá-lo. Em uma dessas vezes, porém, o autor da "A Origem e os Destinos da Arte", acompanhado de um filho, ali aparece, como arribado. Senta-se em uma poltrona, repousando, talvez, de suas longas viagens. Nêsse dia, a Carrière pareceu vê-lo pela primeira vez. Num rápido esbôço fixa-lhe a atitude, sob a luz providencial e, dentro em pouco, estaria realizado um dos mais belos retratos da pintura franceza.

Carrière, em nosso tempo, apezar de certa fragilidade alvitrada em seus processos, foi inexcedível fixador de caracteres. Seus retratos são verdadeiras lições, no gênero. Surpreendida a atitude específica, a expressão total do modêlo, êle a focalizava incontinente, enquanto que as demais partes do conjunto, sem se destruirem no envolvimento que lhe era peculiar e tão mal compreendido pelos imitadores superficiais; as demais partes do conjunto, diziamos, eram abrandadas gradativamente, do centro para a periferia, tal a ondulação circular de uma encíclia. É uma lição que, no gênero, deveria ser bem aproveitada pelos malabaristas exibidores da própria indiscrição e da vaidade estulta do modêlo; êsses pintores mundanos que retratam para determina

da estação do ano, sem levar em conta aquela dignidade, aquela permanência tranquila, que será sempre o melhor comentário do ausente.

* * * *

Vem a pêlo a questão dos costumes.

Foi assunto muito descutido principalmente entre os romanticos. Seria interessante que a indumentária sempre contivesse o máximo de generalidade. "Se a arte dá ao momento único uma duração constante, não deve apresentar nada que se conceba como transitório", dizia Lessing (1). Mas há indumentária que têm verdadeira afinidade com o modêlo.

Há retratos que, por não acompanharem a indumentária do tempo, se tornam ridículos, pelo anacronismo evidente. Outros, porém, se apresentam de acôrdo com a moda em voga e nem por isto perdem a seriedade. "Carlile" e "Minha mãe", de Wisthler são de tanta gravidade quanto um retrato de Ticiano.

* * * *

O movimento é outra dificuldade na execução de um retrato. "A verdadeira expressão de uma cabeça é algo mais permanente que estes movimentos passageiros (2).

Há, porém, uma escala de movimentos. Por exemplo, aquele sorriso conjugado dos olhos e da bôca da "Joconda", sente-se, está ligado aos fios de comando do censorium...

Em toda expressão há movimento. O movimento porém, pode constituir, por si só, a causa final de uma obra de arte. Neste caso, a expressão fisionômica pode prejudicar a

---

(1) - Lessing, op. cit.

(2) - Alain, op. cit.

expressão rítmica, digamos. "É um defeito comum e bem chocante emprestar expressão ao homem que age" (1). Há muito esnobe que leva binóculo para assistir bailado, no teatro, quando deveria fazê-lo de olhos semicerrados, para vêr, através a figura, o desenho musical.

É ainda Allain quem diz: "Não se pode citar um só exemplo de pintura em movimento, como corrida, batalha ou mesmo luta que seja comparável aos belos retratos que tanto dão a pensar, sem comentários exteriores."

* * * *

Outro problema de alta relevância é o atinente à iluminação, quando o retrato não é representado por linhas, como no caso de Holbein, Durer, Ingres, etc.

É problema que diz respeito à psicologia, ao caráter do modêlo, ou à maneira como o artista o encara. Os tratadistas são quasi todos unissonos, a respeito do assunto. Mas eles sentenciam para o artezão, na oficina. O retrato transcende os limites da objetividade acadêmica. Apesar de compromisso entre o retratista e o modêlo, o retrato é, porém, obra eminentemente pessoal. A iluminação depende, por isto, da maneira como ao artista melhor lhe parece ressaltarem os caracteres dominantes. Vimos como Carrière o conseguiu, dentro dos valores tonais que lhe eram habituais. Leonardo, por exemplo, aconselha posar o modêlo entre muros negros, num recinto sem teto, apenas coberto por um toldo, nos dias de sol, ou sem ele, à tarde, quando há nuvens e cerração. "À tarde, com o sol em declínio, ou pela manhã, com o sol nascendo, a luz é eficaz, no relêvo das formas", diria Helmholtz, mais tarde (2).

---

(1) - Alain, op. cit.
(2) - Principes scientifiques des Beaux-Arts, essais et fragments de théorie, par Bruck, parte da Optique et la peinture, de Helmholtz, Paris, 1881.

Por mais extravagante que pareça o conselho do mestre da Renascença, pelo menos aos impressionistas, toda razão lhe assiste. Ele já sabia, em sua genialidade, que o negro, acromático, assimilador da luz, permite ao modêlo individualizar-se mais, tornar-se o único centro de interesse, no quadro, livre da urgia dos reflexos, calmo, no seu mais completo isolamento. É por isto que ainda hoje trazemos impressa, na câmara escura dos órgãos visuais, a amável figura do "Joconda".

Leonardo já sabia, muito antes dos Lamberts, dos Fechner, dos Wollaston e dos Helmholtz, que o negro mais escuro que o artista possa empregar, se ele é banhado pela luz do dia, é apenas escuro para representar a verdadeira luz de um objeto branco iluminado pelo plenilunio (1). "Pegue-se o negro mais escuro, o negro de fumo, os veludos negros, fortemente iluminados; parecem gris, como constatamos sempre que desejamos amortecer a luz supérflua" (2). Leonardo procurava, precisamente amortecer a luz supérflua, harmonisando a figura com o fundo-um dos problemas de maior seriedade no retrato pintado. Dentro do valôr tonal que o negro assume, nesse caso, o artista lançará mão dos elementos decorativos que lhe aprouver, tal como o fez Leonardo na "Joconda" e noutras obras do seu pincel.

O retrato, sendo um gênero essencialmente moral, como é, não deve perder o recolhimento, dentro de um ambiente caleidoscópico de habilidades pictóricas. Mesmo tratando-se de uma criança, não se devem permitir certos virtuosismos dispersadores dos fins colimados.

---

(1) - Helmholtz, op. cit.
(2) - Idem.

No decurso deste modesto trabalho, recorremos, com frequência, a opiniões e conceitos de poetas, escritores e até pintores, como Fromentin, que exerceram a crítica de arte de maneira um tanto impressionista, mais do que técnica, pròpriamente.

O técnico sectário tem, sempre, um sorriso escarninho para o que costuma considerar de intromissão indébita na sua seara, como se a posse de alguns, ou mesmo de todos os elementos quantitativos lhe assegurassem direito territorial no mundo vário da arte.

Em geral, quando qualquer pintor, mais ou menos informado, inicia o estudo de uma composição, o que primeiro lhe ocorre atualmente, é o emprego de linhas, figuras geométricas ou côres revestidas de determinados atributos morais. Assim, é que ele se habitua a distinguir, por exemplo, na linha reta-horizontal: calma, paz, descanso; na vertical (dos obeliscos ou colunas comemorativos) ascenção, sublimidade, permanência, estabilidade, dignidade e força; na linha quebrada ou rompida - em secções curtas: nervosidade; em grandes secções: agitação; nas linhas ascendentes: superação, monumentalidade; nas descendestes: abatimento e depressão; nas linhas oblíquas e nas formas angulares cruzadas: insegurança, confusão, choque, contenda; e na linha curva: a graça, o movimento. A observar: as linhas de oposição, como a diagonal sobre um retangulo que reforça a estrutura; as de transição- linhas curvas que harmonisam as opostas, relacionam e ajudam a continuidade, servindo de enlace entre duas linhas ou entre uma linha e um dos bordos do quadro e atuam diminuindo o efeito contrário da oposição. Nos triângulos e nos retângulos superpostos, a vêr: estabilidade, segurança; nos circulos: igualdade, ação, imensidade; nos ovais: perpetuação, feminilidade, encanto. Na radiação expansiva: aspiração, excelcitude e devoção; na radiação con-