2i REVISTA DE ESTUDOS DE IDENTIDADE E INTERMEDIALIDADE

CONSIDERAÇÕES SOBRE O RETRATO NA PINTURA
EXTERIORIDADE E INTERIORIDADE

CONSIDERATIONS ON PORTRAITURE IN PAINTING
EXTERIORITY AND INTERIORITY

ANA CONCEIÇÃO*
ana.rita.per.conc.98@gmail.com

Durante séculos, persistiu na prática do retrato uma busca pela semelhança na exterioridade do sujeito, o que ainda se pode observar no contexto contemporâneo, embora de forma menos incisiva. Devido ao caráter frequentemente bajulador desse tipo de retratos, também importa revelar algo sobre a alma do sujeito, as suas emoções e vida interior, refletindo uma profundidade da pessoa retratada. No presente artigo, pretende-se tecer algumas considerações sobre a exterioridade e a interioridade na pintura de retrato, através de um enquadramento teórico. A primeira secção do texto aborda uma busca pela semelhança física que caracterizou uma parcela significativa da história da pintura, principalmente antes do surgimento da fotografia. A segunda parte é dedicada à complexidade de se desvendar a interioridade do modelo através da aparência física; e considera-se o papel da pose na transmissão de uma vida interior do sujeito.

Palavras-Chave: retrato; pintura; exterioridade; semelhança; interioridade.

For centuries, the pursuit of likeness in the interiority of the subject has persisted in the practice of portraiture, which can still be observed in the contemporary context, although in a less incisive way. Due to the usually flattering nature of these types of portraits, it is also important to reveal something about the subject's soul, their emotions and inner life, reflecting the depth of the person portrayed. In this article, we intend to make some considerations on exteriority and interiority in portraiture painting, through a theoretical framework. The first section of the text addresses a search for physical resemblance that characterized a significant portion of the history of painting, especially before the emergence of photography. The second part is dedicated to the complexity of unveiling the interiority of the model through physical appearance; and it is considered the role of the pose in conveying the subject's inner life.

Keywords: portraiture; painting; exteriority; likeness; interiority.

* Estudante de doutoramento em Belas-Artes (especialidade de Pintura) na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Membro colaboradora do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Lisboa, Portugal. ORCID: 0009-0002-1497-1054.

Declaração de contribuição de autoria CRediT [apenas para artigos em coautoria]

N.a.

Informação de financiamento [se aplicável]

N.a.

Declaração de conflitos de interesse [se aplicável]

N.a.

Declaração de disponibilidade de dados [se aplicável]

N.a.

Data de receção: 20-1-2026
Data de aceitação: 15-6-2026
DOI: 10.21814/2i.7159

1. Introdução

Quando conhecemos alguém, a exterioridade é a primeira impressão que temos da pessoa, isto é, o elemento mais facilmente observável pelos nossos olhos, nomeadamente os traços físicos do rosto. Esse aspeto influencia, de uma maneira ou de outra, a perceção que formamos acerca do sujeito que se encontra diante nós. De um modo geral, o ser humano "tem uma tendência para as coisas exteriores, e não consegue reconhecer naturalmente a necessidade interior" (Kandinsky, 2017, p. 43). Mas, no decorrer do nosso convívio com a pessoa – e dependendo do nível de proximidade que se estabeleça –, é normal que algo sobre a sua personalidade, caráter e vida interior nos seja revelado.

No presente artigo, pretende-se tecer algumas considerações sobre a exterioridade e a interioridade na pintura de retrato, através de um enquadramento teórico. O texto encontra-se dividido em duas secções. Na primeira, é abordada uma busca pela semelhança na exterioridade que marcou a maior parte da história da pintura, principalmente antes do surgimento da fotografia. Referem-se aspetos técnicos a ter em conta numa captação fiel dos traços físicos do modelo, assim como algumas limitações e desafios que o pintor pode enfrentar nesse processo.

A segunda secção é dedicada à interioridade do retratado, um aspeto muitas vezes ignorado na representação de figuras históricas importantes. Menciona-se a possibilidade de incorporar tal elemento sem abrir mão da exterioridade, e também se observa que em outras ocasiões a representação simplificada dos traços físicos do modelo permite explorar mais as questões da alma. É abordada a complexidade de desvendar a interioridade através da aparência da imagem pictórica e, por fim, considera-se o papel da pose – tanto a adoção da mesma como a sua ausência – na transmissão de uma vida interior do sujeito.

2. Exterioridade e Semelhança

Durante séculos, persistiu na prática do retrato uma busca pela semelhança na exterioridade do sujeito. Embora essa aspiração ainda exista no contexto contemporâneo, é algo talvez menos incisivo ou prioritário, sendo muitas vezes substituído por – ou complementado com – outro tipo de abordagens mais expressivas de cada artista. Esse fascínio advém, em parte, de várias mitologias que deram origem à pintura, nomeadamente o famoso mito do Narciso, segundo o qual um indivíduo se apaixona pelo seu próprio reflexo na água de um lago ou fonte, desconhecendo que a imagem que encara é a de si mesmo. Tal mito simboliza a obsessão com a própria imagem e a vaidade, sendo elementos que predominam em retratos de figuras históricas como reis.

A semelhança externa obtém-se, à partida, através de um foco nos principais traços físicos da pessoa, sobretudo do rosto. Maurice Grosser refere que, para realizar tal tarefa, o pintor deve olhar para o modelo de uma forma específica para o efeito, e a partir daí ser capaz de fazer uma esquematização geral das formas da própria cabeça do indivíduo, ao invés de desenhar isoladamente um traço de cada vez (Grosser, 1956). Também importa ter em consideração que as proporções do rosto variam dependendo de cada sujeito, cada um possuindo uma ou outra particularidade (Mantegazza, 1887).

Não existe uma esquematização única que se aplique em todos os casos. Caso contrário, o retrato final poderia ficar com pouca credibilidade aos olhos do espectador. A nosso ver, mesmo tratando-se de uma pintura realizada numa superfície bidimensional como a tela, se o pintor pretende obter um realismo no retrato, precisa de ter uma visão mais omnisciente do rosto e transmitir uma ilusão de profundidade, uma sensação de que o sujeito pintado possui vida própria.

Antes da invenção da fotografia, o espelho constituía um objeto crucial na produção de autorretratos, em particular, pois apenas através dele o pintor poderia ver o seu próprio rosto. O espelho permitia-lhe ver a exterioridade do seu rosto, que – supostamente – se assemelhava ao olhar do outro e a como seria efetivamente a sua aparência física. Umberto Eco explica que nós "partimos do princípio que ele 'diga a verdade', e ele a diz a tal ponto que nem mesmo se preocupa em reverter a imagem [...]. Ele não 'traduz'. Registra aquilo que o atinge da forma que o atinge" (Eco, 1989, p. 17). O reflexo que encarava o pintor de volta não correspondia à sua verdadeira aparência, apenas a simulava.

Se este, por um lado, não mente, por mostrar exatamente o que está diante dele, também não corrige essa imagem para coincidir com a identidade visual que o sujeito reconhece como sua. Tal objeto apenas reflete os raios de luz exatamente como chegam até ele. Estamos habituados a ver-nos como os outros nos veem, mas no espelho deparamo-nos com uma imagem invertida. Por exemplo, se tocarmos o rosto com a mão direita, dá-se a ilusão ótica de que seria a mão esquerda a fazer o gesto.

O artista alternava o olhar entre a sua imagem refletida e a tela da pintura, e precisava de adotar a mesma expressão facial cada vez que encarava o espelho, o que era um desafio. Então, se o pintor quisesse representar-se como os outros o veem, teria de adaptar a imagem do reflexo para as suas necessidades ou utilizar outro método. Mas, enquanto a perceção do reflexo é efémera no espelho, o pintor era capaz de produzir obras pictóricas que prolongavam no tempo a exterioridade do indivíduo.

Além disso, "pinturas e fotografias de espelhos podem ser um tanto dececionantes, pois não possuem a profundidade estereoscópica necessária para a sua exploração, como um túnel, de outro espaço" (Gregory, 1997, p. 19). Devemos também considerar que, séculos atrás, os espelhos eram pequenos e refletiam a aparência externa do indivíduo com muito menos precisão e detalhe do que os atuais.

Jean-Luc Nancy aponta que em outros géneros da pintura, como a natureza-morta ou a paisagem, não se observa uma preocupação tão acentuada com a semelhança quanto no caso do retrato (Nancy, 2018), o que poderá dever-se às diferentes formas com que habitualmente nos relacionamos com esses elementos no quotidiano. Tendemos a atribuir um maior valor às interações humanas do que ao contacto com a natureza e até com os animais. Um animal pintado numa tela não nos faz sentir o mesmo desejo de encontrar a individualidade como no retrato de um ser humano. Existe socialmente, com frequência, uma curiosidade em conhecer a identidade do sujeito que se encontra diante de nós, seja na vida real ou representado numa obra de arte.

À luz dessa valorização da semelhança, consideramos pertinente uma questão que José Gil coloca, a nível técnico: "Porque é que a semelhança só se consegue 'copiando' uma cópia, e não apenas observando as formas, sem recursos a analogias, esboços e outras mediações?" (Gil, 1999, pp. 11-12). É possível obter um certo grau de semelhança na pintura sem o uso do desenho prévio, o que depende de vários fatores, nomeadamente das habilidades técnicas do artista. No entanto, o esboço, que tem sido utilizado durante séculos, permite que o pintor obtenha de uma forma geral as proporções corretas do rosto antes de começar a pintar, e isto possui diferentes implicações quando o retratado posa ao vivo para a ocasião, ou quando a referência é uma imagem bidimensional.

Além disso, também importa que o modelo seja semelhante a si mesmo (Nancy, 2018) no modo como se apresenta perante o pintor. Embora o rosto possua traços fisionómicos característicos com os quais a pessoa nasce, não é totalmente fixo ou inalterável. São inúmeros os fatores que podem alterar a perceção da sua exterioridade aparente, como por exemplo: a expressão facial que o sujeito adota; o ângulo de visão; a iluminação do ambiente; aspetos emocionais ou condição de saúde atual do indivíduo.

Porém, vários autores parecem concordar que a semelhança não constitui um critério infalível na qualidade de um retrato, e esse intuito manifestado por muitos pintores ao longo da história da pintura origina algumas adversidades. Em primeiro lugar, "muitos retratos que se diz serem de indivíduos específicos podem não ser necessariamente congruentes com uma realidade exterior percebida" (Soussloff, 2006, p. 6).

Isso indica-nos que, por mais que o artista domine as técnicas de pintura, por mais mimética que seja a sua intenção, haverá sempre algum pormenor que lhe escapará, o que pode acontecer por várias razões. Por exemplo, quando o modelo precisava de posar para o retrato, o pintor provavelmente sentia-se mais pressionado a produzir a obra num espaço de tempo razoável de modo a não causar exaustão a si próprio e ao modelo. Essa limitação resulta numa incapacidade do artista em captar todos os detalhes físicos do sujeito com precisão absoluta, aos ínfimos detalhes. Tal seria inviável para ambas as partes.

Além disso, não temos como verificar a parecença física do retrato quando o sujeito em questão já não se encontra vivo, apenas é possível supor que ela foi obtida (Collingwood, 1958), principalmente se não existirem outros registos – fotográficos, por exemplo – do indivíduo em questão, que pudéssemos utilizar como comparação. Mesmo assim, as imagens fotográficas nem sempre constituíam uma fonte totalmente confiável, dependendo das condições em que eram captadas. Na ausência de tais elementos identificativos, tornar-se-ia impossível comparar de modo direto a semelhança física. Então, são necessários outros meios que nos permitam reconhecer o sujeito.

Se a pessoa constitui um objeto de representação frequente em pinturas de retrato, produzidas por diferentes artistas, existem certas características comuns entre elas no que diz respeito aos traços físicos do indivíduo. Tais características poderão incluir detalhes como a forma dos olhos, do nariz, da boca, além do formato do rosto como um todo. O artista muitas vezes capta essas particularidades no momento de criação da obra. E é com base nesses parâmetros que podemos saber – ou pelo menos, deduzir com algum grau de certeza – a identidade do sujeito retratado, mesmo que não tenhamos olhado para o título da obra.

Como refere Jean-Luc Nancy, a "semelhança não tem nada a ver com o reconhecimento" (Nancy, 2018, p. 22), isto é, a primeira nem sempre garante a existência do segundo, uma vez que este envolve também aspetos emocionais e culturais que já não pertencem à exterioridade física do sujeito. A semelhança e o reconhecimento não se encontram necessariamente vinculados um ao outro.

Tradicionalmente, vemos que a capacidade de reconhecer o indivíduo é encarada como um elemento fundamental no retrato. Mas o reconhecimento pode ser igualmente problemático na apreciação desse género de pintura. Tanto o próprio sujeito representado como aqueles que o conhecem pessoalmente são julgadores inadequados para avaliar o retrato produzido, pois o que aí veem não corresponde exatamente ao que sabem sobre o indivíduo (Gadamer, 2013). Embora esse público específico seja, à partida, o ideal na tarefa de reconhecer a pessoa representada, ele procurará ver na obra as características – físicas, morais, psicológicas – do sujeito, para identificar elementos que lhe sejam familiares ou que confirmem as suas perceções pré-existentes.

Mesmo que tais aspetos do indivíduo não se encontrem presentes na obra, existirá sempre esse termo de comparação, por se tratar de observadores demasiado

familiarizados com a pessoa em questão, sejam parentes ou amigos próximos. Dificilmente poderão esquecer essa relação de proximidade no momento de contemplar o retrato em si de modo imparcial, carregando uma carga de memórias que podem inviabilizar a objetividade do seu olhar avaliador.

Na outra extremidade, o completo desconhecimento do espectador diante do sujeito, se este lhe é apresentado pela primeira vez, impede um reconhecimento da figura. O espectador não possui, em tal caso, referências suficientes para identificar ou compreender a essência do indivíduo, o que poderá prejudicar a sua interpretação da obra. Contudo, isso poderá incentivar o observador a focar a sua atenção em outros aspetos eventualmente presentes no retrato, a nível artístico, histórico, etc.

No que diz respeito à exterioridade, nada impede o artista de pintar um retrato de um determinado sujeito utilizando traços físicos de outra pessoa, real ou imaginária (Brilliant, 1991; Di Monte, 2014), podendo inclusive reunir características de vários indivíduos numa só pintura. Isto será, talvez, comparável com as ferramentas de inteligência artificial que se têm desenvolvido nos últimos anos, permitindo por exemplo gerar um rosto com base em muitas outras imagens de rostos humanos que possuam as características que pretendemos. O que pedimos especificamente nesse tipo de ferramenta pode interferir no resultado que obtemos, mas parece-nos que, tanto na pintura como na inteligência artificial, o ato de combinar características fisionómicas de diferentes indivíduos numa única imagem tende a produzir um rosto idealizado.

Pode também existir no retrato uma parecença com rostos de indivíduos parecidos (Spinicci, 2009). Afinal, entre os bilhões de seres humanos que habitam o planeta, é extremamente difícil encontrar uma fisionomia facial totalmente única e inconfundível. Apesar disso, é natural existir uma relação de confiabilidade entre nós, espectadores, e os retratos produzidos por pintores com séculos de existência, devido ao seu estatuto na história desse género na pintura.

Dizer que um retrato pictórico se assemelha exteriormente ao sujeito representado não é o mesmo que afirmar que é idêntico ou igual, conforme explica Richard Brilliant:

> Mesmo a noção de semelhança pressupõe algum grau de diferença entre a imagem do retrato e a pessoa, caso contrário seriam idênticas e não surgiria a questão da semelhança. Portanto, o grau de similaridade suficiente para estabelecer uma semelhança está aberto à disputa não apenas sobre quanto, mas também quão pouco, pode ser permitida e a imagem ainda ser reivindicada como retrato. [...] a correspondência entre o original e o retrato deve necessariamente estar incompleta. (Brilliant, 1991, pp. 25-26)

Atingir uma semelhança física entre o retrato e o modelo não implica que a obra capte todos os detalhes ou nuances da exterioridade da pessoa retratada. Como já referimos, seria humanamente impossível o pintor produzir um retrato absolutamente idêntico ao indivíduo na aparência física – mesmo que se desconsiderassem as expectativas sociais e artísticas de um período histórico. E tudo aquilo que envolve a componente manual da sua profissão constitui por si só uma limitação para essa finalidade. Falamos de fatores como a habilidade técnica do artista, as condições do ambiente de trabalho, os materiais utilizados, etc.

Essa problemática aplica-se, inclusive, na fotografia que também tem as suas limitações e técnicas, embora possua por natureza uma capacidade de captar instantaneamente um realismo dos traços físicos. Não basta clicar num botão para obter uma imagem semelhante à pessoa real na exterioridade: é necessário ter em consideração a iluminação do ambiente em que o modelo é colocado, fazer determinadas configurações na máquina fotográfica, garantir que a imagem não fique desfocada ou tremida, etc. Devemos lembrar que tanto a pintura como a fotografia constituem formas de

representação, por isso em qualquer caso não é possível obter uma imagem totalmente idêntica ao sujeito. Caso contrário, não haveria até espaço para a criatividade do próprio artista se expressar, pois este limitar-se-ia a representar mimeticamente os traços físicos de uma pessoa.

Poder-se-ia pensar que a mimese seria necessária para obter uma fidelidade na semelhança exterior no retrato. Porém, sendo uma imitação dos traços do sujeito, tal estratégia revela-se traiçoeira, pois à partida remete para uma ideia de contrafação ou falsificação (Di Monte, 2014), podendo induzir em erro no que toca à credibilidade da exterioridade apresentada na obra. Tal não significa que o ato de imitar implique necessariamente uma má intencionalidade por parte do artista.

Mas parece-nos que existe aí uma atitude mais mecanizada, por assim dizer, com uma ênfase na cópia exata das feições do sujeito. Podemos até comparar isso com o que acontece no dia-a-dia, em que muitas vezes existe uma pressão social para 'copiar' um determinado comportamento ou gesto, que acaba por ser adotado de uma forma que tende a ser irrefletida ou inconsciente. Também é de considerar que a mimese, enquanto cópia do real, "não é uma operação ingênua, idêntica em todas as épocas e para todos os povos. Conhecer quem mimetiza, como, onde e quando, não é uma informação externa, mas inerente ao discurso sobre o realismo na arte" (Bosi, 1995, p. 31).

A busca pela semelhança exterior faz com que a arte do retrato se encontre dividida entre o trabalho do artesão e o do pintor (Nancy, 2018). Trata-se de dois polos consideravelmente diferentes, opostos inclusive, embora muitas vezes complementares. É habitual associar o primeiro à reprodução mimética, de caráter mais mecânico. Pode existir algo nas obras de pintores consagrados que nos remete a uma ideia de mimetismo, na forma como representam o rosto do sujeito.

Contudo, a mimese neste último caso é apenas aparente, pois tais artistas precisaram de incorporar também a componente criativa, mesmo que a sua criatividade pudesse estar limitada pelas expectativas sociais e artísticas da época. Por isso, Shearer West observa que o conceito de semelhança depende em grande parte da mentalidade do período histórico onde o pintor está inserido, levando muitas vezes a uma representação idealizada do sujeito (West, 2004). Isso é evidente por exemplo na pintura renascentista, que se baseou nos ideais da Antiguidade Greco-Romana para estabelecer cânones na representação pictórica do ser humano.

No contexto contemporâneo, questiona-se se existe a necessidade de o retrato se assemelhar a uma pessoa específica para ser considerado válido. Johnstone e Imber (2020) consideram que a semelhança não é um requisito essencial neste género artístico, e que a representação pode até prescindir de um modelo como sujeito. Isso tem sido aplicado no que esses autores designam como 'anti-retrato', que, embora possa incorporar parcialmente a figuração, está voltado para uma prática mais conceptual, de representação humana baseada num objeto, podendo incluir a inscrição verbal, por exemplo.

3. Interioridade

Como já referimos, a história do retrato enquanto género foi marcado pela representação de indivíduos historicamente importantes. Temos o exemplo dos retratos do rei Luís XIV, que ostentavam a sua figura majestosa, a sua riqueza e poder. Porém, tais pinturas eram excessivamente bajuladoras e ignoravam qualquer imperfeição do indivíduo por detrás das aparências:

> O apelo a uma vida moral mais elevada poderia ser formulado em termos de um apelo a dar menos importância às coisas externas pelas quais as pessoas normalmente se interessam: riqueza, poder,

> sucesso, prazer; e mais importância à própria condição moral. [...] O propósito do apelo era mostrar como é tolice preocupar-se demais com a situação das propriedades, por exemplo, e nem um pouco com a saúde da própria alma. (Taylor, 2005, p. 173)

Nesse sentido, é de considerar a importância da 'alma' do sujeito, ou seja, as suas emoções, sentimentos e vida interior, assim como a personalidade e caráter, nessa vertente artística. "A apresentação do rosto – a expressão – não desvela um mundo interior, previamente fechado, acrescentando assim uma nova região a compreender ou a captar" (Levinas, 1980, p. 190). Isso não significa necessariamente que o lado psicológico precise de rejeitar a exterioridade do rosto como uma condição para se revelar diante do espectador.

Por exemplo, quando convivemos com uma pessoa que conhecemos muito bem – num contexto amoroso, familiar ou de amizade – podemos percecionar a mais pequena alteração da sua expressão facial e saber de algum modo que algo de diferente se passa no íntimo da pessoa, o que alguém de fora não perceberia. A interioridade está ali, diante de nós, inscrita algures no rosto pintado que contemplamos, à espera de ser descoberta, revelada, mesmo que o processo para a desvendar seja moroso. Em certos casos, o retrato pode efetivamente despertar mais a atenção se a interioridade do sujeito for uma parte integrante do que nos é apresentado exteriormente na obra, ao invés de substituir a aparência física (Nancy, 2018).

Socialmente, o aspeto físico de uma pessoa associa-se com frequência a algo objetivo, enquanto o lado interior é visto como subjetivo (Soussloff, 2006), no entanto consideramos esta ideia redutora perante a complexidade do ser humano. A própria exterioridade facial não é captada na íntegra pelos nossos olhos, que se focam mais em determinados pontos de um rosto e ignora outros. O que chama a atenção de um pode não ser reparado por outro observador, pois tal depende da nossa predisposição momentânea para examinar a aparência de alguém, das nossas ideias pré-concebidas, das nossas experiências, preferências individuais, etc.

Insistindo no que dissemos na secção anterior, não existe uma fórmula infalível para identificarmos o sujeito retratado de modo objetivo com base apenas na aparência do retrato, por mais detalhado e realista que seja. Na verdade, uma representação simplificada e não-mimética dos traços físicos pode permitir uma maior exploração das questões da alma, como no caso da pintura expressionista, onde as emoções do sujeito são geralmente mais percetíveis – e mais importantes – do que as proporções fisionómicas.

Como refere Wassily Kandinsky em *Über das Geistige in der Kunst* [*Do Espiritual na Arte*], publicado em 1911, as obras de arte devem revelar uma vida espiritual, uma necessidade interior à qual os artistas deem resposta. A pintura é visual e, efetivamente, o desafio é explorar nela essa interioridade com a mesma aptidão que na música, que possui uma imaterialidade e sonoridade própria (Kandinsky, 2017; Nancy, 2015). A natureza da música enquanto arte, por não ser palpável nem visível pelos nossos olhos, abre facilmente portas para que façamos uma viagem interior dentro de nós mesmos – um convite não apenas a quem ouve, mas também ao criador.

Ainda no contexto das vanguardas, importa referir como exemplo os retratos de Picasso representativos do Cubismo. Pode-se observar a forma simplificada dos rostos que pintava, com contornos fortemente vincados e uma desproporção na fisionomia. Em vários casos, os olhos são exageradamente desalinhados, e cada um parece encarar uma direção diferente, como a figura se encontrasse de frente e de perfil em simultâneo. Essa multiplicidade de perspetivas também nos revela uma diversidade de sentimentos e traços de personalidade, sugeridos por um olhar indeciso que ora estabelece contacto direto com o espectador, ora se desvia para um ato de introspeção.

José Gil também sugere uma separação entre a interioridade do sujeito e a sua aparência física no retrato:

> (...) porque não é directamente visível, o interior traduz-se no exterior da cara em gestos, traços, movimentos, olhares. Que também traem o que se quis 'dizer': o interior esgueira-se, o que faz com que o exterior o exprima necessariamente em equívoco – mesmo quando a expressão é parcialmente fiel ao expresso. O sorriso terno que vemos naqueles lábios é sempre mais ou menos, e outra coisa ainda, diferente da emoção interior que o fez nascer. (Gil, 1999, p. 14)

A expressão facial aparente num retrato pode possuir vários significados e ser provocada pelas mais diversas emoções, sentimentos e pensamentos que ocupem a mente do *eu* naquele instante. Isso está em concordância com a ideia de que as aparências iludem, como habitualmente ouvimos dizer. Um sorriso pode surgir pelas mais variadas razões e circunstâncias, e nem sempre é um sinónimo de alegria genuína. É possível que ele seja forçado para a ocasião, como ocorre quando posamos para uma fotografia, ou que sirva para disfarçar uma tristeza. Também há sorrisos maliciosos, que refletem um desprezo pelo outro, sorrisos sarcásticos, outros que pretendem provocar e seduzir o outro.

Na outra extremidade, um rosto aparentemente cabisbaixo pode mostrar um momento de descanso, uma distração momentânea do sujeito, ou talvez esconder um contentamento interior que por algum motivo não se pretende tornar visível perante o outro. A presença de lágrimas, por exemplo, associa-se por vezes a um sentimento de tristeza, mas noutras situações o choro também é adotado como uma manifestação de alegria, e outras vezes remete a uma dor física. Existem ainda as famosas 'lágrimas de crocodilo', que fingem uma tristeza para manipular emocionalmente o outro.

De facto, a fisionomia do rosto pode conter uma infinidade de emoções, sentimentos e traços de personalidade e caráter, como "joy and grief, love and hatred, contempt and adoration, cruelty and compassion, delirium and poetry, hope and fear, voluptuousness and bashfulness, every desire and every fear, (...)" [alegria e tristeza, amor e ódio, desprezo e adoração, crueldade e compaixão, delírio e poesia, esperança e medo, volúpia e timidez, todos os desejos e todos os medos] (Mantegazza, 1887, p. 25). Cada rosto é único e pode ocultar profundidades que nem sempre são evidentes à primeira vista. Assim, a tarefa de desvendar a interioridade do sujeito através da sua aparência é mais complexa do que se possa imaginar.

Também Shearer West reconhece o trabalho desafiante do pintor que pretenda revelar algo sobre a individualidade ou personalidade do modelo retratado, considerando a subjetividade com que cada um a procura decifrar (West, 2004). Isto aplica-se tanto aos retratos de pessoas anónimas como os de indivíduos que ocupam um lugar de destaque na sociedade. A função social de um indivíduo não pode condensar, por si só, a sua individualidade, uma vez que isso anularia a necessidade de esconder um lado interior (Brilliant, 1991), independentemente da classe social ou económica a que o retratado pertence. Todos os seres humanos, sem exceção, possuem uma interioridade. O que acontece é que cada um decide, de modo consciente ou inconsciente, o que pretende revelar e o que prefere esconder.

Devido à incapacidade do pintor em deixar transparecer na obra tudo o que se passa no interior do indivíduo, existem, como refere Harry Berger Jr., possíveis 'verdades interiores' a serem transmitidas sobre o sujeito, nomeadamente a do próprio artista, a do modelo enquanto indivíduo, a política, a da classe social, entre outras (Berger Jr., 1994). Isto sugere que a verdade é algo subjetivo e depende daquilo que o pintor e o modelo pretendem revelar no retrato ao observador. Nesse sentido, o pintor não deverá ter a

pretensão de trazer à tona toda a complexidade da alma. No máximo, poderá transmitir uma parcela desta.

Aqui, não estamos necessariamente perante uma desonestidade por parte do artista, pois também se deve ter em conta a proporção existente entre o que se mostra e o que *não* se mostra, se há um equilíbrio entre ambos ou uma forte disparidade. Berger Jr. menciona ainda que é possível que o sujeito que posa para o retrato não saiba que o pintor pretende revelar algo sobre o interior do modelo através da aparência física, levando este a encontrar-se numa posição passiva na transmissão dessa informação ao espectador (Berger Jr., 1994). Isto, claro, considerando que o pintor se interesse em fazer esse tipo de revelação. Mesmo que ele deixe transparecer no retrato algum aspeto psicológico ou emocional do indivíduo, é possível que o modelo não tenha tido essa intenção.

Paolo Spinicci designa como 'retratos em absorção' as pinturas que de modo implícito permitem que os espectadores olhem para o que está contido na interioridade do sujeito retratado (Spinicci, 2009). É como se este fosse captado desprevenido num momento íntimo consigo mesmo, um momento de vulnerabilidade, de introspeção. Aqui, diferentemente da situação anterior, estamos perante um caso em que o sujeito nem sequer pretendeu posar para o retrato, embora o faça de modo inconsciente.

Por outro lado, também interessa destacar os limites socialmente impostos ao pintor ao longo de séculos para representar determinadas expressões faciais. De acordo com Shearer West (2004), não é comum os retratos apresentarem uma expressão extrema ou exagerada com o intuito de mostrar o interior, pois isso poderia ser encarado como algo esteticamente feio, levando a uma tendência geral em representar o rosto com aspeto mais neutro. No entanto, pensamos que isto é uma limitação que pode contrariar o propósito de explorar a riqueza do que constitui a interioridade de uma pessoa e as suas diferentes emoções e sentimentos, como a raiva, melancolia, frustração, alegria, entre outros.

Aquilo que no contexto artístico se pode considerar esteticamente belo ou feio, resulta de um conjunto de parâmetros estabelecidos sobre cada um desses polos, o que perdurou durante séculos na história da pintura – incluindo a do retrato. Mas é expectável que a arte acompanhe o contexto sociocultural de cada época. Então, também os conceitos de beleza e fealdade devem naturalmente mudar, o que se tornou mais evidente na pintura a partir do século XX, com as artes de vanguarda.

Em contrapartida, o sociólogo Georg Simmel não concorda com a necessidade de revelar a interioridade do sujeito no retrato:

> Painting is not psychology, and if painting's purpose were to reveal a person's soul, a portrait of the person would be entirely redundant in the event of our already knowing him or her by other means, from observation, testimony of other people, or private confession. (Simmel, 2020, p. 254)
>
> [A pintura não é psicologia, e se o propósito da pintura fosse revelar a alma de uma pessoa, um retrato da pessoa seria totalmente redundante no caso de já a conhecermos por outros meios, por observação, testemunho de outras pessoas ou confissão privada.]

Perante esta afirmação, pensamos que de facto seria pouco apelativo, pouco estético até, que o retrato deixasse transparecer de forma clara todos os aspetos psíquicos ou psicológicos do sujeito. É importante existir um certo mistério nas obras de arte, que fazem o espectador questionar-se sobre o que – ou quem – vê representado. Caso contrário, o seu ato de contemplação esgotar-se-ia muito mais depressa.

Temos como exemplo a *Monalisa* de Leonardo da Vinci que, embora tenha sido criada há vários séculos, continua a suscitar dúvidas e conjeturas sobre a verdadeira identidade da figura retratada e a expressão do rosto, sendo por essa razão que se trata do retrato mais mundialmente conhecido da história da arte. E mesmo que encarássemos a

prática da pintura como uma forma de psicologia 'visual', por assim dizer, teríamos de ter em consideração que esta última não constitui uma ciência exata, assim como a própria arte.

Outro aspeto relevante no que diz respeito à interioridade no retrato é a pose, sendo uma questão que se origina no período antes da existência da fotografia, em que durante séculos alguém precisava de estar fisicamente presente para o pintor no momento da produção da obra. Tradicionalmente, a pose é entendida como a adoção de uma postura quieta e formal, sem a sugestão de um sorriso, fala ou movimento por parte do modelo (Brilliant, 1991).

A pose parece associar-se a uma teatralidade e a um desejo do sujeito em mostrar-se para o observador. Se a pose é habitualmente teatral, o retrato representa um ator e não um indivíduo, de acordo com Di Monte (2014). De facto, algumas poses são encenadas e têm o intuito de manipular o observador, o que nos pode fazer questionar a autenticidade dos retratos (Debaene, 2021). Isso ocorre até mesmo na nossa relação com o espelho, pois tendemos a recompor-nos quando vemos o nosso reflexo, o que se diferencia da espontaneidade das expressões faciais que adotamos – sem termos consciência delas – à medida que interagimos com os outros à nossa volta.

É como se o modelo fosse, de certo modo, uma espécie de ator que representa uma personagem e não a si mesmo. Então, se o retratado encena uma expressão e uma pose para aparentar ser, no íntimo, diferente daquilo que é na realidade, estaremos a ver uma simulação, uma farsa, e não a verdade do indivíduo representado. Aí, não apenas o observador é iludido, mas também o próprio sujeito.

Tal 'papel' parece tender mais para uma personificação dos aspetos positivos do sujeito. Lawrence-Lightfoot (1997) afirma que no retrato impera o desejo de representar a bondade do indivíduo, sendo o próprio modelo quem necessita de impor a sua visão do que é a bondade, não o pintor. Em muitos retratos observa-se o forte interesse do modelo em causar uma boa impressão ao observador, o que parece ser um desejo inerente ao ser humano na forma como interage socialmente.

Embora a teatralidade de uma determinada pose seja uma ficção, pode haver ocasiões em que algo real nos seja transmitido sobre o sujeito retratado e esse aspeto apenas esteja a ser realçado através da adoção de uma pose. A nosso ver, representar apenas o que é moralmente bom sobre o modelo não constitui em si, necessariamente, um ato de enganar o observador em relação ao sujeito, ou que seja bajulado pelo pintor na forma como este o retrata. Se, na interioridade, um determinado indivíduo for moralmente íntegro, fará talvez pouco sentido incluir características negativas – no caso de serem falsas – apenas com o intuito de o tornar mais credível para o observador, pois nesse contexto, o pintor estaria efetivamente a representar uma versão fictícia do sujeito.

Há ocasiões em que pode ser necessário destacar virtudes reais do modelo, que de outra forma passariam despercebidas. Talvez não haja razão para realçar pequenos defeitos de caráter (que o modelo terá com certeza enquanto ser humano) se se tratar de características insignificantes na essência de quem a pessoa é. Devemos lembrar que a retratística é uma construção artística, então é inevitável que exista algum tipo de encenação ou de manipulação do artista na criação da obra, o que não impede que tal manipulação seja baseada em aspetos verídicos sobre o sujeito retratado.

Além disso, a "mentira e veracidade supõem já a autenticidade absoluta do rosto" (Levinas, 1980, p. 181). Somos seres humanos imperfeitos, havendo aspetos sobre a nossa identidade que distorcemos ou falsificamos, e também factos verdadeiros que revelamos. Essa dualidade entre o que é mentiroso e o que é verídico manifesta-se em todos nós, estando presentes em diferentes proporções, conforme o contexto específico de cada indivíduo. O pintor deverá ter também isso em consideração na hora de criar o retrato.

Embora exista à partida uma inação temporária que pode tornar os retratos enfadonhos (Spinicci, 2009), é impossível a pose ser totalmente estática, devido aos movimentos corporais que não podemos controlar (Debaene, 2021). Apenas por observar o retrato, não podemos ter a certeza se o indivíduo posou de forma mais quieta ou com mais oscilações do corpo, e devemos lembrar que a pintura não pode, tecnicamente, deixar visíveis essas manifestações.

O efeito de pose num retrato nem sempre resulta de uma postura intencional perante o observador, como acontece nos retratos em absorção que referimos anteriormente. Parece, então, que "an unposed picture shows us more of a person than a posed picture" [uma imagem sem o efeito de pose nos mostra mais sobre uma pessoa do que uma imagem com pose] (Debaene, 2021, p. 449), mas tal nem sempre ocorre. A probabilidade de o modelo estar inconsciente da presença do observador – e do artista até – não constitui, por si só, uma garantia de que nos seja dado acesso ao sujeito como ele é realmente.

Este poderia estar momentaneamente distraído. Ou poderia estar num dia diferente dos outros dias 'normais' do seu quotidiano, em que algo particularmente positivo ou negativo tivesse ocorrido naquele dia e que afetasse a sua aparência naquele momento. Por outro lado, o retrato constitui um trato entre quem o cria e quem é retratado, então uma eventual atitude unívoca do artista que apenas quisesse satisfazer os seus interesses pessoais apenas poderia existir como algo ilusório, de acordo com Martins (2005). O autor refere também que o modo como a arte retratística é encarada no contexto contemporâneo "faz com que se responda com o abrir da alma ao abrir da porta" (Martins, 2005, p. 9).

Há aqui uma necessidade de 'escancarar' a interioridade do sujeito, por assim dizer, o que se contrapõe ao caráter idealizado e bajulador dos retratos oficiais. Tornar mais visível a alma pode levar a que o espectador sinta uma maior empatia pelo retratado, mas também coloca este último, por vezes, numa posição demasiado vulnerável e à mercê de olhares julgadores. Didi-Huberman (2016) também aborda esta dualidade de perceções no que toca a demonstrar o nosso estado emocional, nomeadamente o choro, que pode ser considerado pelo outro ora como um ato ridículo, ora como um sinal de coragem e honestidade. Nesse sentido, a solução seria estabelecer um equilíbrio entre a porção da interioridade e a da exterioridade que pudessem ser reveladas no retrato.

Além disso, também devemos considerar que a ausência de pose não revela necessariamente algo sobre a interioridade do sujeito. O retrato mostra o retratado num momento isolado e descontextualizado, então pode ser pouco prudente tirarmos quaisquer conclusões ou termos quaisquer certezas sobre quem é a pessoa que vemos representada apenas com base nesse retrato. Esta realidade é talvez mais comum na fotografia, pela rapidez típica do meio, mas também acontece na pintura, por exemplo se o pintor contemporâneo utilizar uma imagem fotográfica tirada num desses momentos 'sem pose' como referência para produzir um retrato de alguém.

Também Oscar Wilde (2022) aborda o papel do retrato na representação da identidade do sujeito, no seu romance filosófico *O Retrato de Dorian Gray*. O protagonista é um jovem que preza a sua aparência, convencido de que a beleza e o prazer constituem os reais propósitos da vida. Tal crença torna-se tão acentuada que ele, após ser retratado por um artista famoso, vende a própria alma para se manter eternamente jovem e belo, enquanto o seu retrato fica marcado pela passagem do tempo e mostra a decadência física e moral de Dorian. Nesta história, a personagem central vive uma vida de aparências, e é o retrato que revela a sua verdadeira identidade.

4. Conclusão

O nosso objetivo com este artigo foi tecer algumas considerações sobre a exterioridade e a interioridade na pintura de retrato, através de um enquadramento teórico, tendo em conta as implicações envolvidas em cada um desses dois aspetos. De facto, até ao século XIX, a prática da retratística concentrou-se na obtenção de uma semelhança fisionómica do retratado, muitas vezes de forma elogiosa ou lisonjeira, reforçando o seu pertencimento a uma determinada classe social, enquanto ignorava aspetos relacionados com a interioridade do indivíduo. Apenas a partir do Romantismo, os pintores começaram a expressar o 'eu' pessoal, abrindo portas para representações mais introspetivas.

A arte contemporânea – incluindo o género do retrato – surge como uma consequência do período das vanguardas, caracterizado pela rutura com as convenções do academismo, em favor de uma expressividade das pinceladas e a exploração da realidade interior. No entanto, a nosso ver, a interioridade não implica necessariamente uma rejeição da aparência exterior para se manifestar, mesmo que o retrato seja criado com base num realismo técnico. Assim, seria relevante analisar, em investigação futura, obras de pintores atuais que conciliam a fidelidade na semelhança física com uma abordagem da dimensão interior do sujeito.

REFERÊNCIAS

Berger Jr., H. (1994). Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture. *Representations, 46*, 87–120. https://doi.org/10.2307/2928780

Bosi, A. (1995). *Reflexões sobre a Arte.* Ática.

Brilliant, R. (1991). *Portraiture.* Reaktion Books.

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

Debaene, A. J. (2021). The Truthful Portrait: Can Posing Be a Tool for Authenticity in Portraiture? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 79*(4), 440–451. https://doi.org/10.1093/jaac/kpab042

Di Monte, M. (2014). Having the Face. The portrait in person. In: G. Boehm, O. Budelacci, M. G. Di Monte & M. Renner (Eds.), *Gesicht and Identität – Face and Identity* (pp. 123–141). Wilhelm Fink.

Didi-Huberman, G. (2016). *Que Emoção! Que Emoção?* (trad. C. Ciscato). Editora 34.

Eco, U. (1989). *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios* (trad. B. Borges). Nova Fronteira.

Gadamer, H.-G. (2013). *Truth and Method* (trad. rev. J. Weinsheimer e D. G. Marshall). Bloomsbury Academic.

Gil, J. (1999). O Retrato. In: *A Arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância* (pp. 11–31). Fundação Calouste Gulbenkian, Museu Calouste Gulbenkian.

Gregory, R. L. (1997). *Mirrors in Mind.* W. H. Freeman and Company.

Grosser, M. (1956). *The Painter's Eye.* A Mentor Book, The New American Library.

Johnstone, F. & Imber, K. (2020). *Anti-Portraiture: Challenging the Limits of the Portrait*. Bloomsbury Visual Arts.

Kandinsky, W. (2017). *Do Espiritual na Arte* (trad. M. H. de Freitas, 11ª ed.). Dom Quixote.

Lawrence-Lightfoot, S. (1997). A View of the Whole – Origins and Purposes. In S. Lawrence-Lightfoot & J. H. Davis (Eds.), *The Art and Science of Portraiture* (pp. 1–18). Jossey-Bass Publishers.

Levinas, E. (1980). *Totalidade e Infinito*. Edições 70.

Mantegazza, P. (1887). *Physiognomy and Expression.* Walter Scott.

Martins, V. (2005). A Arte do Retrato – Lições de Hospitalidade. In: S. Lourenço Marques (Ed.), *Lições de Hospitalidade* (pp. 1–9). Universidade do Porto.

Nancy, J.-L. (2015). Imagem, Mímesis & Méthexis. In: E. Alloa (Ed.), *Pensar a Imagem* (trad. C. Rodrigues [coord.], F. Fragozo, A. Serra, M. Poyares) (pp. 55–75). Autêntica Editora.

Nancy, J.-L. (2018). *Portrait*. Fordham University Press.

Simmel, G. (2020). Portraiture. In: *Essays on Art and Aesthetics* (ed. A. Harrington) (pp. 229–256). The University of Chicago Press.

Soussloff, C. M. (2006). *The Subject in Art: Portraiture and the Birth of the Modern*. Duke University Press.

Spinicci, P. (2009). Portraits: Some Phenomenological Remarks. *Proceedings of the European Society for Aesthetics,* 1, 37–59. https://proceedings.eurosa.org/1/spinicci2009.pdf

Taylor, C. (2005). *As Fontes do Self: A Construção da Identidade Moderna* (trad. A. U. Sobral e D. de Azevedo de Abreu). Edições Loyola.

West, S. (2004). *Portraiture*. Oxford University Press.

Wilde, O. (2022). *O Retrato de Dorian Gray* (trad. C. Ferreira de Almeida). Penguin Clássicos.