

Revista Filosófica de Coimbra

vol.17 | n.º33 | 2008

Mário Santiago de Carvalho
Fernanda Bernardo
Luís António Umbelino
Jean-Christophe Goddard
Rui Alexandre Grácio
Artur Ramos
Luís M. Augusto
Maria Luísa Portocarrero
Jérôme Porée
Diogo Ferrer
Cláudio Alexandre Carvalho

A LINHA DA BELEZA DE WILLIAM HOGARTH

ARTUR RAMOS

(Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa)

O tema deste estudo é retirado de um tratado de pintura do século XVIII um pouco esquecido nos nossos dias mas bastante interessante não só pelas ideias como pelo modo pragmático e optimista com que as apresenta. Este tratado apresenta uma teoria que tenta explicar o que origina a beleza e, uma vez que é dirigido aos artistas, como podem estes na prática da pintura ou do desenho, orientar-se de modo que consigam dar beleza e graça, ou seja a beleza mais perfeita às coisas que representam.

O autor é o pintor inglês William Hogarth que viveu entre 1697 e 1764. A sua produção como artista é constituída por uma obra pictórica de onde se destaca o retrato, e uma outra vertente mais gráfica associada fundamentalmente à gravura.

O tratado em causa chama-se a *A Análise da Beleza* (*The Analysis of Beauty*), foi publicado em 1753 por William Hogarth e possui a originalidade de se fazer acompanhar por duas elaboradas gravuras do próprio autor que servem de explicação ou de ilustração às teorias que ele vai expondo ao longo do texto (Fig. I e II).

O ponto principal da sua argumentação exprime-se pelo desenho e aplica-se perfeitamente à representação do corpo humano e em especial

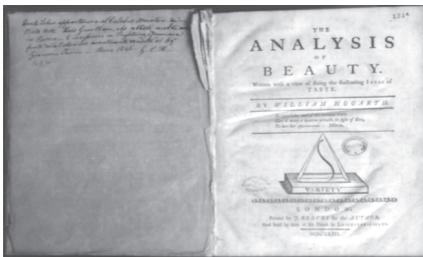


Fig. I – *The Analysis of Beauty*, frontispício da edição de 1753, existente na biblioteca da Academia Nacional de Belas-Artes

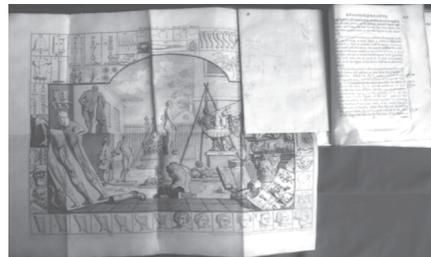


Fig. II – Aspecto do livro com a gravura I desdobrada

ao retrato. De facto, Hogarth pretende definir com muita clareza a razão que pode levar um objecto, um corpo ou um rosto a serem considerados belos. As gravuras e aquilo que elas têm de desenho, são o meio perfeito para apoiar uma teoria que se quer clara, objectiva e prática. A utilização destas gravuras, a linguagem do desenho e a preocupação prática que atravessa toda a obra, não impede que este conceito de beleza não seja aplicado também às obras da natureza (Fig. III e IV).



Fig. III – Gravura I

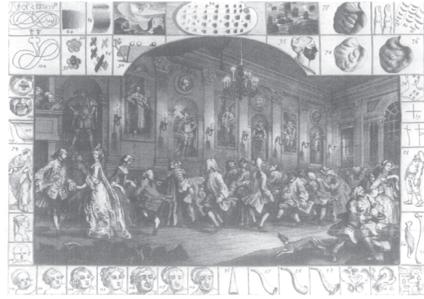


Fig. IV – Gravura II

O desejo de Hogarth surge como uma reacção aos tratados que de um modo geral definem a beleza segundo teorias que são demasiado indefiníveis e que, de um ponto de vista prático, não possuem objectividade. A prova desta dificuldade ou característica está na expressão utilizada por Petrarca, adoptada por muitos autores desde o século XVI, para afirmar que a Beleza é um *non so ché*¹. Este ‘não sei quê’ domina em parte qualquer definição de beleza que considere a sua natureza tão elevada e delicada que não permita uma discussão objectiva ou inteligível, da qual se possa afirmar com clareza o que faz a beleza de uma coisa. Perante este vazio, sentido sobretudo pelos escritores com objectivos mais práticos, a alternativa ao ‘não sei quê’ surge na construção de teorias que procuram estudar, mais as causas do que os efeitos, baseando-se em provas formais concretas. Por outro lado, a gradual tendência provocada pelas academias

¹ Como Petrarca, Lodovico Dolce acrescenta *é quel non so ché*. Esta expressão forma parte do discurso estético do século XVII, tipificando-se em latim, *nescio quid* e em francês, *je ne sais quoi*. A utilização desta frase estende-se também à própria filosofia, como acontece com Leibniz. William Hogarth associa esta expressão às tentativas de definir beleza: «All the English writers on this subject have echo'd these passages; hence *Je ne sçai quoi*, is become a fashionable phrase for grace.» Hogarth, William, *The Analysis of Beauty, Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste*, 1753, p. vii.

de sujeitar a arte a regras, não deixa de tornar o ambiente propício, durante o século XVIII, a tentativas que procuram, por sua vez, definir com clareza e objectividade a ideia de beleza.

Portanto, insatisfeito com a institucional associação de ideia de beleza e de bom gosto a algo meio indefinido, inatingível ou inato, Hogarth lança-se na construção de uma teoria que pode ser encontrada e comprovada com exemplos práticos. Apresenta então um caminho que o artista deve seguir para chegar à beleza em toda a sua perfeição, ou seja à graça. Esta atitude reflecte possivelmente o espírito empirista anglo-saxónico que se desenvolveu em Inglaterra no século XVIII. De facto, a ideia de procurar a causa da beleza na reflexão da nossa alma a partir das sensações assenta no princípio que todas as ideias da nossa imaginação vêm apenas da experiência. Como John Locke defende, não podemos conhecer as qualidades secretas das coisas, por isso correr atrás de uma beleza ideal perfeita que nunca se encontra na natureza, mas quanto muito na alma do artista, é para Hogarth um desperdício de tempo². Por conseguinte, Hogarth é um artista que iluminado pela liberdade do seu génio, cria as suas próprias regras, com as quais define e constrói uma forma que é para ele indiscutivelmente bela³.

A iniciativa teórica de Hogarth leva-o a encontrar na natureza geométrica, no contorno ou na configuração das coisas, uma linha ou um segmento com uma determinada característica que é a verdadeira causa de toda a beleza. De facto, esta Linha da Beleza, como Hogarth denomina, não é outra senão aquela que já tinha sido assinalada por Michelangelo e Lomazzo, como a *Figura Serpentinata*⁴. A novidade que agora é intro-

² Num dos textos do catálogo da exposição sobre Van Dyck, realizada na National Gallery of Washington, em 1990 e 1991, encontramos um estudo sobre a ‘graça’ na arte deste pintor e onde o autor integra o espírito de William Hogarth na corrente empirista oriunda de John Locke. *Cfr.*, Muller, Jeffrey, *The Quality of Grace in the Art of Anthony Van Dyck*, in AAVV, *Van Dycks Paintings*, 1991, p. 28.

³ *Cfr.*, Bayer, Raymond, *História da Estética*, 1979, p. 257.

⁴ «Dicesi adunque che Michelangelo diede una volta questo avvertimento a Marco da Siena pittore suo discepolo, che dovesse sempre fare la figura piramidale, serpentinata, e moltiplicata per una, due, e tre. Ed in questo precepto parmi che consista tutto il secreto della pittura, imperocchè la maggior grazia, e leggiadria che possa avere una figura è, che mostri di muoversi, il che chiamano i pittori fúria della figura. E per rapprentare questo moto, non vi è forma pie accomodata, che dicono Aristotile, e tutti i filosofi, è elemento pie attivo di tutti, e la forma della sua fiamma è pie atta al moto di tutte, perchè há il cono, e la punta acuta, com la quale par che voglia romper l’aria, ed ascendere alla sfera. Sicchè quando la figura avrà questa forma, sara bellissima.» Lomazzo, Gio. Paolo, *Trattato dell’Arte de la Pittura*, 1584, pp. 22-23.

duzida reside no cuidado e rigor com que Hogarth explica a forma dessa linha⁵. Daí a importância das gravuras que ilustram o seu tratado que são repletas de exemplos de linhas em serpentina, caracterizadas com as mais subtis e divertidas diferenças (Fig. V – comparar as *figuras 65 e 66*).



Fig. V – Pormenor da gravura I, *figura 65 e 66*

A razão que faz coincidir esta linha com a beleza é baseada na associação entre vida, movimento e graça, e esta por sua vez com beleza. Por conseguinte, uma linha é bela se sugerir movimento, pois é este que confere vivacidade ao desenho (Fig. VI – comparar as *figuras 98 e 106*).



Fig. VI – Pormenores da gravura I, *figura 98 e 106*

⁵ No Capítulo IX, *Of Composition with the Waving-Line*, Hogarth faz notar que: «Though all sorts of waving-lines are ornamental, when properly applied; yet, strictly speaking, there is but one precise line, properly to be called the line of beauty,...» Hogarth, William, *op. cit.*, 1753, p. 49.

Para explicar esta linha Hogarth cita Du Fresnoy que na sua *Arte da Pintura* afirma que:

«...os traços grandes, ondulados e fluidos não só contribuem para a graça das partes, como a do corpo inteiro, como podemos ver em muitas figuras antigas. Uma figura bela deve ter sempre a forma serpentina e flamejante. Esta classe de linhas manifestam naturalmente certa espécie de vida e de aparente movimento, que lembra o da chama e o da serpente.»⁶

Assim da grande variedade de linhas onduladas, só algumas são consideradas em serpentina e só dentro dessas é que podemos encontrar as 'Linhas da Beleza'. Estas existem num estreito mas infinito leque de pequenas variações onde, por sua vez, só existe uma que é realmente digna de se chamar a 'Linha da Graça' (Fig. VII – ver linha 4 da *figura 49*).

Se o desenho conseguir respeitar essa linha, com uma tal curva e contracurva que esconde subtilmente o ponto da sua inflexão, e que existe na mais bela natureza, como no fundo os antigos haviam já descoberto, então o caminho para a beleza está assegurado.

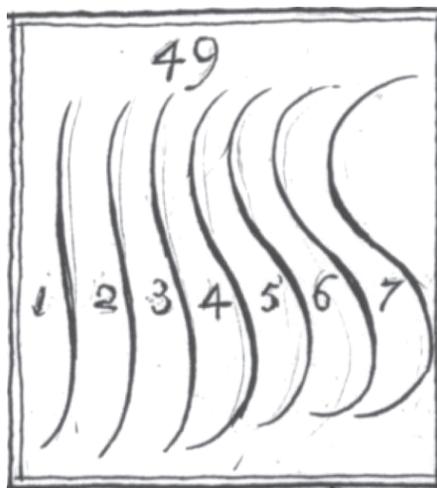


Fig. VII – Pormenor da gravura I, *figura 49*

⁶ *Idem*, pp. vi-vii. Na tradução de Jeronymo de Barros Ferreira, no Preceito VII, *Da Attitude*, encontramos a seguinte alusão à figura em serpentina: «Os membros devem ser contornados em ondas á maneira da chama, ou das voltas coleadas da serpente, estes contornos sejaõ fluidos, grandes, e quasi imperceptiveis ao tacto, como senaõ tivessem eminências, ou cavidades.» *A Arte da Pintura de C. A. do Fresnoy*, 1801, p. 13.

O objectivo de Hogarth em querer ‘fixar as ideias flutuantes sobre o Gosto’, fica em grande parte atingido. Partindo do princípio de que uma coisa é bela se tiver essa linha, então tudo se torna, na prática, passível de ser provado. Assim, conclui Hogarth, esta característica que afinal já tinha sido usada pelos antigos, não faz parte de nenhum segredo perdido, como alguns autores pretendiam demonstrar.

Portanto o ‘Bom Gosto’ ou a ‘Grandeza de Gosto’, consiste em compreender que é através de uma certa curvatura dos traços e dos eixos construtivos que se consegue uma correcta ordem formal. E é desta ordem que, e apesar da infinita variedade das partes com que as coisas são constituídas, a graça pode ser atingida enquanto ponto mais alto ou mais perfeito a que a beleza pode ascender.

De entre tudo o que existe na natureza, a linha em serpentina manifesta-se sobretudo no corpo humano. É ela que lhe confere a graça e a elegância, pois como Hogarth escreve:

«...o olhar deleita-se e anima-se ao seguir estas linhas em serpentina através das suas torções, concavidades e convexidades que alternadamente se expõem.»⁷

De facto, se a estrutura óssea do corpo apresenta quase toda, esta classe de torções e dá às partes e à pele que a cobre a mesma aparência, os músculos, apesar da diversidade das suas formas, são compostos por numerosas fibras que não deixam de traçar também linhas em serpentina. Para além disto o corpo adquire, segundo Hogarth, beleza se se curvar ligeiramente nos dois sentidos, e dessa torção qualquer linha que seja traçada na sua superfície terá a forma em serpentina e certamente no meio de tantas deverá haver pelo menos uma que será a Linha da Graça⁸ (Fig. VIII).

⁷ *Idem*, p. 54.

⁸ A associação da torção do corpo à graça está presente talvez num dos últimos tratados sobre pintura publicados. De facto, na extensa obra de Camille Bellanger que data dos princípios do século XX, *L'Art du Peintre, Traité Pratique de Dessin et de Peinture*, no capítulo dedicado ao retrato, o autor explica que: «La tournure est ce je ne sais quoi qui donne à une figure plus de distinction et d'élégance, plus de noblesse et de dignité, plus de séduction et plus de poésie». Quando a cabeça apresenta uma direcção inversa ou diferente da do tronco suscita, sobretudo na figura feminina, uma espécie de ternura. Esta diligência da atitude confere ao conjunto uma forte sinuosidade que nos remete, de certo modo, para a ideia da linha em serpentina. *Cfr.*, Bellanger, Camille, *op.*, *cit.*, vol. III, [1921?], pp.16-18.

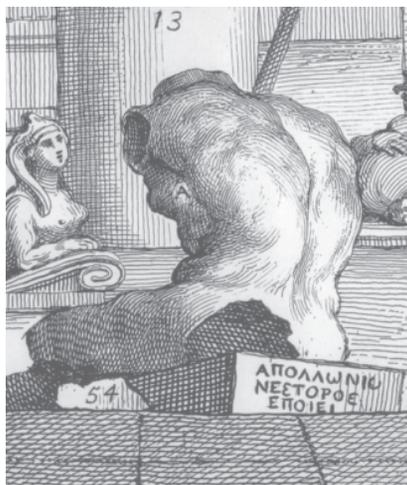


Fig. VIII – Pormenor da gravura I, figura 54

Como exemplo Hogarth apresenta diversos corpos e membros com as proporções correctas, no entanto faz notar que é das torções que depende toda a beleza e graça⁹ (Fig. IX – comparar as figuras 6 e 7).



Fig. IX – Pormenor da gravura I, figura 6 e 7

⁹ Cfr., Hogarth, William, *op. cit.* 1753, pp. 55-59.

A cabeça humana é estudada com particular cuidado através da explicação linear da sua forma, numa abordagem que passa pela descrição das linhas segundo o gosto mais refinado e o seu contrário, pela relação com o carácter e a expressão e pelo modo como os traços faciais mudam desde a infância, mostrando as diferentes idades. Assim, Hogarth começa por descrever as linhas que compõem os traços de duas cabeças, supostos retratos, feitas com 'Bom Gosto', para as comparar de seguida com os exemplos contrários. Nos bons exemplos, todas as partes estão conformes à regra da linha em serpentina e o modo de o verificar é, segundo Hogarth, passar ou envolver vários fios ou arames em torno das diversas partes do rosto de modo que fiquem moldados e componham tantas linhas em serpentina como as que se vêem na *figura 97*. (Fig. X – ver também as *figuras 98 e 99*)



Fig. X – Pormenores da gravura I, *figura 97, 98 e 99*

Este método permite sempre a escolha dos caminhos que os traços podem tomar. E isto torna-se mais evidente nos casos em que elementos, como o cabelo e a barba, permitem ao artista submeter as linhas naturalmente dispersas ao seu gosto ou seja, submetê-las a um variado jogo de linhas em serpentina, que no conjunto pareçam rodopiar como uma chama (Fig. XI).

Nas outras cabeças Hogarth demonstra como gradualmente a redução de linhas onduladas ou a perda da ondulação a favor da recta, cria um efeito ridículo sem qualquer elegância (Fig. XII – comparar as diversas *figuras*).

O compromisso fisionómico e fisiognomónico que envolve a representação da cabeça, obriga a que os traços do rosto se adaptem convenientemente aos traços característicos de cada paixão. Ou seja, como os antigos faziam, é necessário modificar as linhas de modo que a graça



Fig. XI – Pormenor da gravura I, figura 98

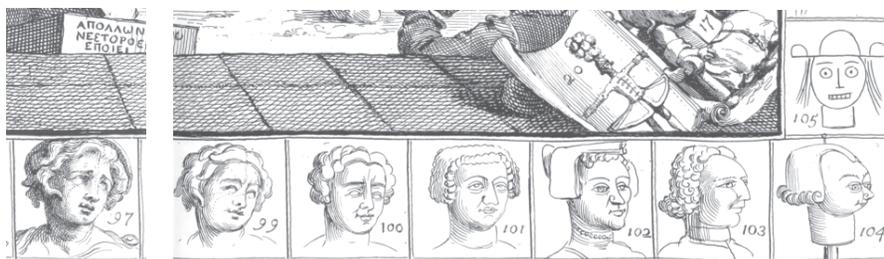


Fig. XII – Pormenores da gravura I, figura 97 e figura 99 à 105

se torne mais legível, e esta modificação é tanto maior quanto mais alta e sublime é a personagem¹⁰. Portanto, quando num retrato queremos definir uma particular paixão, conformamos os traços às linhas e estas, se necessário, são alteradas em relação ao original para ganharem mais nitidez, beleza ou graça. O mesmo equivale a dizer que quando a natureza não é generosa quanto a essas ‘Linhas de Beleza’, então temos que corrigir e emendar essa falta de generosidade. Não quer dizer que as obras da natureza careçam por completo da ‘Linha da Beleza’. De facto, esta existe sempre, embora com maior ou menor nitidez e uma vez que pode estar misturada com as linhas simples ou regulares, quer sejam rectas ou curvas,

¹⁰ «The ancients in their lowest characters have shewn as much judgment, and as great a degree of taste in the management and twisting of the lines of them, as in their statues of a sublimer kind; in the former varying only from the precise line of grace in some parts where the character or action required it.» Hogarth, William, *op. cit.*, 1753, p. 128.

a visibilidade dessa linha surge complicada. Mas também é precisamente dessa mistura que resulta a infinita variedade das formas humanas tão evidente no rosto.

Quando o desenho possui, em vez das linhas em serpentina, apenas linhas simples, o rosto acaba sempre por sugerir um certo aspecto frio, ridículo ou grotesco. Por exemplo, como Hogarth explica:

«...as linhas que conformam um sorriso agradável nas comissuras dos lábios são delicadamente sinuosas, como na figura 108 se bem que perdem a sua beleza durante o riso, como na figura 109 (Fig. XIII – comparar as figuras 108 e 109) pois, mais do que nenhuma outra, a expressão de um riso excessivo dá ao rosto uma aparência estúpida e desagradável, ao formar linhas simples e regulares em torno da boca, como um parêntesis.»¹¹

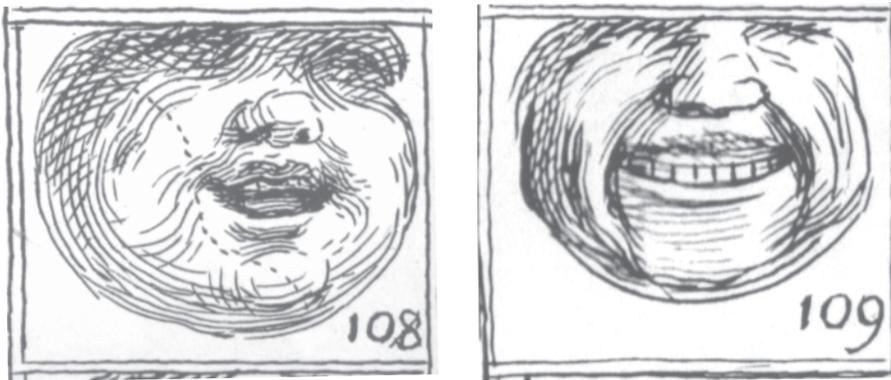


Fig. XIII – Pormenores da gravura II, figura 108 e 109

Este exemplo deixa-nos perceber com precisão como a beleza ou a graça de um rosto passa, não só pela harmonia do conjunto, como da forma de uma linha de uma simples prega, mesmo que esta seja uma simples prega efémera.

A teoria de Hogarth permite-nos pressupor que a beleza está escondida nas coisas e que é vista, descoberta ou recriada de um modo mais ou menos consciente. De facto, só alguns a vêem, mas nem todos a vêem na mesma coisa, nem do mesmo sítio, nem ao mesmo tempo. Neste sentido os artistas parecem estar decididamente em vantagem pois podem, com

¹¹ *Idem*, p. 130.

os processos de invenção e de síntese que caracterizam o desenho, revelar o que verdadeiramente faz as coisas serem belas na sua visibilidade. Assim, para além de representar as coisas com beleza e graciosidade, os artistas também podem fazer nascer a beleza nas coisas que parecem estar desprovidas dela.

Por fim e para não ficarmos com uma ideia demasiado literal da teoria de Hogarth, devemos compreender que a sua aplicação não exige um critério rígido. A julgar pelas suas próprias pinturas, como é exemplo *Os Serviços de Hogarth* de meados de 1750, é da sua discreta aplicação que depende o sucesso. Afinal parece que mais importante do que encontrar uma linha em serpentina é não encontrar linhas demasiado simples, rígidas ou secas. Na verdade, a melhor agitação flamejante que parece dar vida e graça ao rosto não começa na ordem exterior mas sim numa ordem formal que parte de dentro e que num rodopiar flamejante se alastra a todo o visível.

Lisboa, 16 de Setembro de 2007

Bibliografia

- BAYER, RAYMOND, *Histoire de l'Esthétique*, (1961), trad. José Saramago, *História da Estética*, Editorial Estampa, Lisboa, 1979.
- BELLANGER, CAMILLE, *L'Art do Peintre, Traité Pratique*, cinco volumes, Paris, [1921?].
- DO FRESNOY, C. A., *A Arte da Pintura*, trad. do francês por Jerónimo de Barros Ferreira, Typographia do Arco Cego, Lisboa, 1801.
- HOGARTH, WILLIAM, *The Analysis of Beauty Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste, Variety*, Londres, 1753.
- LOMAZZO, GIO. PAOLO, *Trattato dell'Arte de la Pittura*, Apresso Paolo Gottardo Pontio, Milão, 1584.
- MULLER, JEFFREY M., *The Quality of Grace in the Art of Anthony Van Dyck*, in AAVV, *Van Dyck Paintings*, National Gallery of Art and Thames and Hudson, Washington, 1991.