

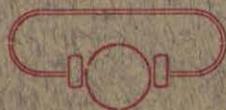
Raul Pederneiras

A

MASCARA • • • • •
• • • • • DO RISO

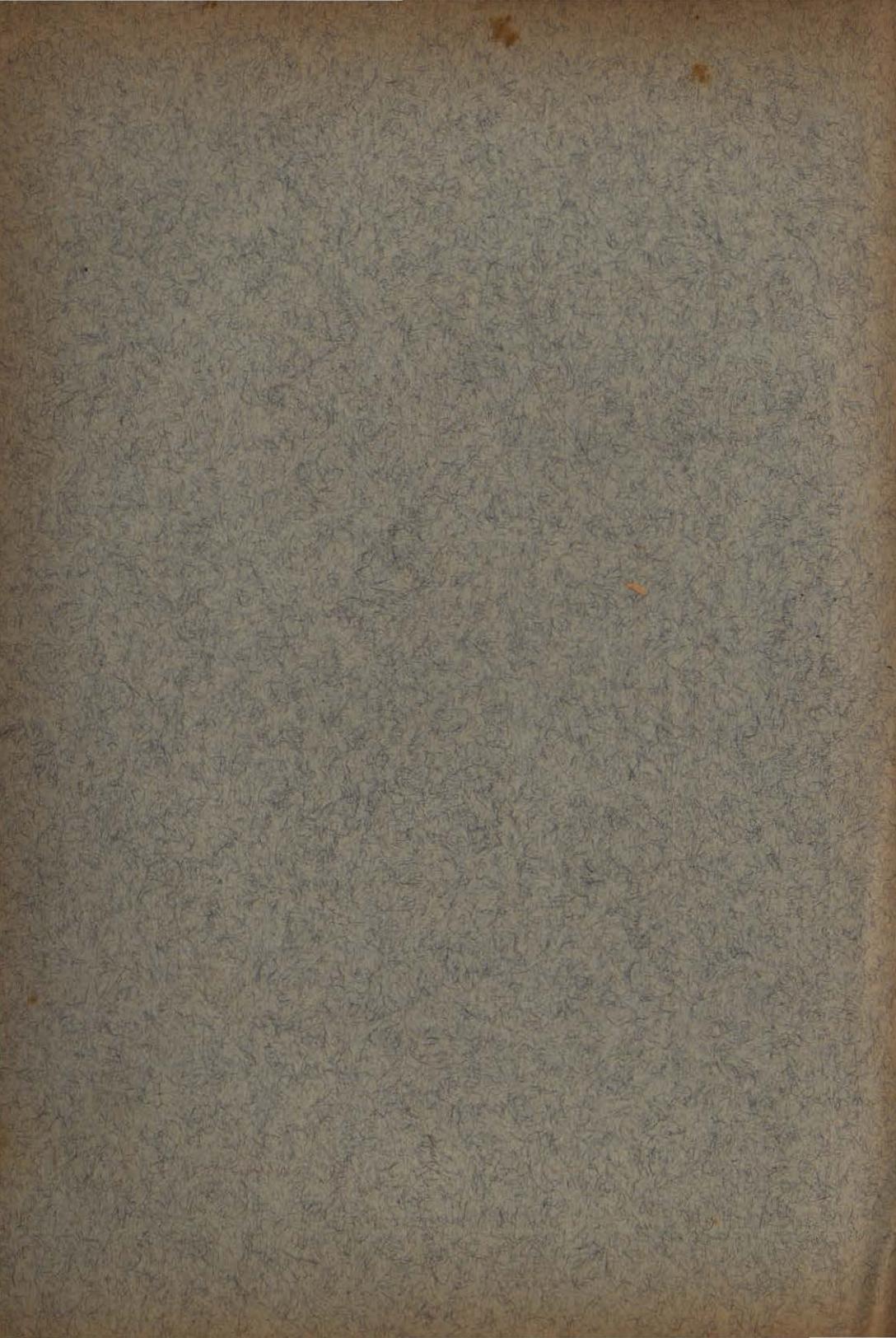


ENSAIOS ~~~~~
DE ANATOMO-PHYSIOLOGIA
~~~~~ ARTISTICA



RIO DE JANEIRO  
Officinas Graphicas do "Jornal do Brasil"

• • • 1917 • • •



RAUL PEDERNEIRAS

# A MASCARA DO RISO

Ἡ μὲν ῥίζα τῆς παιδείας πικρά  
οἱ δὲ καρποὶ γλυκεῖς

SOCRATES

743



## PRÉAMBULO

O problema psychologico do riso ainda se acha na provincia afastada das hypotheses e das conjecturas, longe do dominio dos principios que apontem o elemento commum a todos os casos em que se manifesta. Faculdade distinctiva, caracteristica do homem, o riso parece, na realidade, ser provocado quando o phenomeno é humano ou, por accidente, humanizado. Entre as numerosas doutrinas, C. Mellinaud apresenta como simples e commum a que se estriba na *alegria*, como causa principal. A observação, porém, revela que a alegria não é a verdadeira causa exclusiva; nem sempre faz rir; ha muitas vezes riso sem alegria, ha muitas vezes riso alliado á tristeza; “ha alegrias graves”. Outros autores apresentam como causa o *fôra do commum*, mas nem sempre tal acontece; phenomenos ha que, visando contrariar as leis geraes, não provocam hilaridade. O *contraste* entre o que se espera e o que se realiza, entre a apparencia e a realidade, é tambem uma causa apresentada por bons autores, como Hegel, Pascal e Kant. Dumont, citado por Mellinaud, acrescenta que o contraste não basta; são precisas duas idéas que se excluem, uma contradicção é necessaria; d’ahi o choque, d’ahi o riso “*Le risible est quelque chose d’irrégulier et d’exceptionnel*”...

Mais pessimista é a theoria que empresta ao riso a *degradação*, conforme Ch. Levêque: “rimos quando apreciamos um aspecto degradante, uma mesquinharía, uma fraqueza, uma pequenez. A causa do comico não é o risivel, é o ridiculo.”

Assim pensaram muitos, como Aristoteles, esquecidos de que nem todas as *degradações* provocam o riso. Depois de registrar essas tentativas explicatorias, Mellinaud julga que a causa do riso está no acto de se perceber, subitamente, no *insolito* o *habitual*, no *absurdo* o *normal*; “o riso é provocado por um phenomeno ao mesmo tempo insolito e absurdo de um lado, e normal e vulgar de outro lado, servindo de exemplo eloquente o *riso tardio*.”

Se é difficil vencer o labiryntho da psychologia desse rictus, se é difficil a analyse da chromatica da hilaridade, desde o riso franco, aberto em A maiusculo, até o riso amarello, semsaborão e esquerdo, — mais difficil é a psychologia dos que vivem do riso e para o riso.

O jogral, o histrião, o comico do theatro, o caricaturista, o escriptor humoristico, o mimico, emfim, todos esses que a humanidade consagra no rol dos desopilantes, são, em maioria, parcellas fortes da grande hypocondria que o sol cobre. A genial, a inegalavel humorada de *Don Quixote* sabem todos em que dolorosas situações Cervantes a escreveu. A *Divina Comedia* foi inspirada talvez em um dos momentos mais pezarosos do poeta italiano. — Pullulam nas artes variados enredos sobre o mesmo thema: o homem, curvado ao peso da magoa, obrigado a fazer rir...

Raymundo Corrêa, em lavorados versos, narra-nos a historia de um funambulo que termina, um dia, a sua pantomima com o sangue em golfadas... — Pedira a uma bala o termo da sua agonia d’alma. Leoncavallo musicou o

mesmo thema nos *Paihaços*, onde o *clown*, presa de uma dôr cruciante, entre esgares e prantos, exclama que é preciso rir; — não basta o riso de artificio, ensaiado á frente do cristal bisalto; é mister provocar o riso, fazel-o echoar estentorico pela multidão... Esse riso é o seu applauso, a segurança do seu pão, o seu officio...

Cruz e Souza, o negro de maior talento que tenho conhecido e admirado, concentrou em quatorze versos dolorosos todo o poema da magoa occulta sob a máscara do riso, quando incita ao dever impiedoso o "acrobata da dôr",

"E embora caias sobre o chão, fremente,  
Afogado em teu sangue estuoso e quente,  
— Ri, coração, tristissimo palhaço !"

Estudando as fôrmas e as modalidades do riso, Bergson remata a sua importante monographia com uma comparação feliz : "As vagas lutam sem trégoas na superficie do mar. As camadas inferiores jazem em calma profunda. Chocam-se as ondas, novelam-se, avultam... e uma espuma branca, leve, alacre, acompanha os caprichosos contornos. Algumas vezes a onda, em fuga, abandona á areia das praias, um pouco dessa espuma. Uma creança que passa, tenta apanhal-a. Consegue apenas algumas gottas d'agua, — salgada, amarga... O riso é como essa espuma. Assignala, no exterior da vida social, as revoltas superficiaes, desenha instantaneamente a fôrma variavel desses encontros. Quando se encrista, é a alegria... Um philosopho apanha-a... e encontra, mu... nessa pequena quantidade de materia, uma dôse infinita de amargura..."

Se assim é, se na essencia do riso a dôr habita, — em proporção maior deve existir na alma dos que tem o dever, penoso ou ridiculo de fazer rir. O riso castiga os costumes, na phrase latina, e castiga muito mais quem o cultiva. Grimaldi, o celebre actor comico, era taciturno e melancolico... Para contraste, o austero Xenophonte viveu e morreu a rir... — talvez em obediencia ao popular brocardo: "o riso é metade da saude".

Triste metade ! Quasi inacessivel para os que vivem d'ella e por ella... Em cem humoradas nossas, talvez uma só nos provoque a alegria; as outras são para os outros, pertencem-lhes... explodem, esfuziam longe de nós, mascarando — quantas e quantas vezes ! — a dôr intensa, a dôr violenta que guardamos occulta, desesperadamente occulta na santidade do silencio...

# A MASCARA DO RISO

## I

“Todos os cursos de anatomia artistica, de quantos tenho conhecimento, peccam, de facto, por uma *lamentavel carga scientifica*, em detrimento das naturaes applicações á *arte*, sempre sacrificadas, semão de todo esquecidas.

E' o estudo da *fórma*, quero dizer, da *anatomia plastica* que, principal e acima de tudo, nos deve preoccupar, e é a um auditorio de futuros artistas, não futuros medicos, que terei sempre de me dirigir.”

DR. BRANT PAES LEME.

“on doit se garder de surcharger leur mémoire de details inutiles, qu'ils s'empresent d'ailleurs d'oublier.”

PAUL RICHER.

“notre but est l'étude non seulement des *proportions, des formes, des attitudes et mouvements*, mais encore de *l'expression des émotions et passions*.

MATHIAS DUVAL.

Para bom caminho deste modesto ensaio, devemos apreciar primeiramente a mascara da face, em seu aspecto exterior.

Reproduzindo o modelado geral do organismo, á superficie, a pelle é uma membrana resistente, elastica; espessa, ás vezes, nas depressões e subtil nos relevos, suavisa as angulosidades, contornando e nivelando as fórmas e projectando exteriormente as modificações dos órgãos subjacentes, motivadas pelas contracções musculares. Na face é mais delicada em espessura na região das palpebras e do pavilhão auricular. Mais delicada ainda na mulher, a sua espessura pôde augmentar ou diminuir, e a sua adherencia ás partes subjacentes é tão leve, que pôde ser destacada pela pressão dos dedos, em fórma de prégas, excepto na região do cabello (ao alto) e na concha da orelha. O sexo, a idade, a raça, a herança e a condição de vida influem na sua espessura e na sua côr.

Superficialmente a pelle não é lisa. Diversos phenomenos traçam-lhe grande numero de sulcos e prégas, ora de character passageiro, pela acção muscular, ora de character permanente pela acção do tempo na constancia das contracções. As prégas ou rugas da face não são articulares e sim exclusivamente musculares, por causa das inserções especiaes que caracterisam a myologia dessa

região. As rugas ou gêlhas permanentes podem apparecer em qualquer idade, sendo mais frequentes a ruga curvilínea que se apresenta no contorno da parte baixa da palpebra inferior e a ruga linear curvilínea que desce, obliqua, da aza do nariz, dirigida para as commissuras labiaes.

A abundancia de rugas na velhice é devida ao ablativo do tecido adiposo sub-cutaneo, apresentando ás vezes côrtes numerosos ou raxas escabrosas que se multiplicam em direcções irregulares e emprestam á physionomia o engelhado comparavel ao do *maracujá de gavêta*, na pittoresca phrase popular.

Immediato, collaborando na suavidade dos relevos, encontra-se um paniculo ou tecido adiposo, em menor quantidade sobre as saliencias osseas. E' mais abundante na primeira idade, e imprime na physionomia o roliço caracteristico. O desenvolvimento do paniculo depende da nutrição ou de factos morbidos; a sua espessura excessiva, anormal, é traduzida no exagero da obesidade, que desfigura as proporções.

As regiões da face são providas de pellos, desenvolvidos topographicamente em volta do craneo, em torno do maxillar inferior, no bordo superciliar e na região naso-labial, caracterisando a masculinidade do individuo. Variado no limite, na côr e na fórmula, o cabello rareia ou desaparece na velhice. Moldura graciosamente a mascara da mulher, rara victima da calvie physiologica, oriunda do "irreparavel ultrage dos annos". No homem os pellos desenvolvem-se muito na região do maxillar inferior e no espaço rhino-labial, depois da puberdade, variando a denominação conforme a séde em que são poupados. (1)

Na apreciação exterior da face, merecem a attenção do artista alguns pontos que desenhm os relevos de certas veias, devidos á escassez de tecido adiposo e á difficuldade da circulação. Este phenomeno, segundo Giulio Valenti, se observa em maior percentagem nos individuos da raça loura. Duas dessas veias são familiares em artes plasticas, a *veia angelica* e a *veia frontal*; a primeira transita na região temporal, e a segunda, menos destacada, apresenta-se na linha mediana da fronte, descendo verticalmente para o angulo do olho. (2)

Outros pequenos ramos venosos desenhm-se nos velhos e nos escleroticos, na região superior das fossas frontaes, avolumando-se sob a accção de um esforço violento. O limite lateral da mascara da face é o pavilhão da orelha, a cuja fórmula os physiognomonistas pretendem emprestar as qualidades de caracter dos individuos.

Influe na physionomia a fórmula do nariz, quasi sempre desenhada pelas aberturas das narinas.

A sua conformação de perfil é mais apparente e apresenta a continuidade da linha do frontal, sem angulo, e fórmula o raro nariz grego; outras vezes fórmula uma curva na junção do frontal e desce recto até á extremidade (nariz recto ou nariz augusto); nesta descida, a linha pôde ser curvada, anteriormente convexa, destacada ao alto, formando o *bico de aguia*, a *corcova* ou o *cavalleto* (na giria

(1) Algumas dessas porções de pellos dão nome a pequenos musculos, como o *do bigode* e o *da mosca*.

(2) Veja-se o busto em bronze do General Mitre, obra de R. Bernardelli, onde essa veia, admiravelmente lançada, parece latejar.

de atelier), e traça o typo do nariz achilino ou dantesco; não é raro encontrar a linha do perfil em curva de concavidade anterior, deprimindo o contorno e salientando para o alto a base, — é o *nez en trompette*, o nariz arrebitado ou socratico. (1)



LEPTORRHINO



MESORRHINO



PLATIRRHINO

As suas aberturas influem igualmente nas proporções, conforme sejam os typos *leptorhinos*, *platorhinos* ou *mesorhinos*. Em regra, na mulher o nariz e a orelha são mais delicados. O nariz é desproporcionalmente curto nas creanças.

— Formada pelas prégas musculo-membranosas dos labios, a bocca distingue-se da pelle pelo desenho e pelo colorido de suas margens livres. A sua fórmula artística é bem esboçada por Luiz Delphino, que a comparou a um arco de Cupido (2) e o typo modelar, em artes plasticas, está nos labios desse assombro de esculptura, — que é o *David* de Miguel Angelo.

A commissura e a espessura das margens livres dos labios variam conforme as raças e os individuos, apresentando-se mais desenvolvidas no homem e exageradas na raça negra. Dão a apparencia de maiores com a ausencia dos dentes. Dous pequenos sulcos merecem a attenção do artista: um, acima do labio superior, na parte media, vertical, em direcção ao sub-septo nasal; outro, horizontal, curvilíneo, a separar o labio inferior do mento.

Sob a influencia das condições referidas do meio e do typo, o mento apresenta variedades que collaboram na physionomia, sendo notavel algumas vezes pela fosseta que se cava verticalmente na parte antero inferior e symbolisou entre os classicos um dos predicados da belleza. (3)

“Espelho da alma, plenipotenciario do amor, reflexo dos sentimentos” o olhar traduz as emoções com perfeição maior do que todo o aspecto exterior da face. A sua expressão é um dos problemas mais difficeis da arte plastica; a technica póde emoldurar os olhos com o desenho, com o colorido, com o relevo das massas, procurando approximar-se da verdade, mas é a alma do artista que se revela, imprimindo no panno ou no blóco a chamma tão facil de apreciar e tão

(1) Alvo das satyras e dos epigrammas que fomentam o riso, o nariz desproporcionado abasteceu o campo do humorismo, do desenho e da litteratura. Basta, para exemplo, a celebre quadra de Gregorio de Mattos :

“Você perdôe  
Nariz nefando,  
Que eu vou cortando  
E inda fica nariz em que se assôe.”

(2) Entre os schemas variados e irregulares do contorno da bocca, cita-se o descrito por Henri Murger: “a bocca parecia desenhada por um principiante a quem houvessem aco-tovelado.”

(3) Tal como a fosseta da face ou *corinha do rosto*,

difficil de reproduzir; a chamma que não é só luz; a chamma que falla, que ri, que pranteia, que acompanha com o brilho a intensidade dos sentimentos.

Os aspectos exteriores da face, apreciados pelo esqueleto, conduzem ás seguintes observações geraes: O ovoide craneano desenha a sua fôrma sob o cabello, que lhe esconde os detalhes, sómente revelados na calvicie. Quasi integralmente se reproduz na fronte o modelado de seu esqueleto; os musculos que ali se encontram não alteram essa característica. A's vezes a bossa nasal occupa uma depressão causada pelas saliencias lateraes dos supercillios. Os bordos das orbitas são apparentes ao alto, destacam-se exteriormente das arcadas superciliares. Estas, superpostas na parte proxima á linha mediana, afastam-se externamente, ascendentes, enquanto o relevo orbitario desce em curva, apresentando-se muitas vezes uma depressão entre as duas arcadas.

A' flôr da pelle revelam-se nitidos a apophyse externa orbitaria e, adiante da tempora, todo o rebordo externo da orbita. Quando de perfil, revela-se melhor e reproduz de ordinario as fôrmas osseas, a chanfra que marca a raiz nasal. Nas regiões dos maxillares ha tambem as variedades trazidas pelas fôrmas osseas, devidas ao *prognathismo*. A fossa temporal, coberta pelo musculo homonymo, produz saliencia apreciavel, ao alto, lateralmente, e estabelece, em baixo, um declive limitado pelo relevo da arcada zygomatica.

O ponto culminante da face é devido ao osso malar, sempre manifestado exteriormente, desenhando-se ainda sob a pelle, em continuação com a saliencia da arcada, mais visivel no bordo inferior. A arcada diminue de relevo adiante da orelha, onde o condylo do maxillar inferior faz ligeira saliencia, passando para diante e para baixo, quando em movimento, deixando uma pequena depressão no logar que desoccupa.

A fôrma ossea do mento imprime no exterior os traços geraes da physionomia, completando-os; dá ao rosto ou a delicadeza oval, tão commum á mulher, ou o desenvolvimento lateral pronunciado, que quadrangula as feições, ajudado pelo musculo mastigador, aspecto mais frequente na plastica masculina dos athlétas.

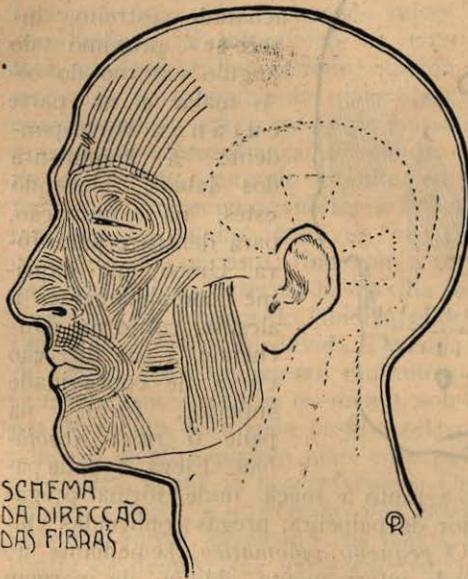
Em relação ás proporções, não é ocioso repisar que a mascara da face varia de accordo com o meio, o typo, o sexo e a herança, além da promiscuidade que vem alterando os pretendidos exemplares do homem puro de plastica e de linhas. Cabe ao artista, de accordo com o assumpto escolhido e o thema a desenvolver, a escolha da média, sob o ponto de vista esthetico, "porque o artista procura na natureza mais a excepção do que a regra, mais o individuo do que o typo", na fiel apreciação de Paul Richer.

## II

A myologia artistica agrupa os musculos da face em *musculos da physionomia* e *musculos da expressão*. Os primeiros influem muitas vezes no relevo

externo; os segundos, em maior numero, exercem funcções differentes dos demais musculos do corpo.

Da physionomia, os mais superficiaes e de unico interesse para o artista são o *temporal* e o *masseter*. (1) O *temporal* ou *crotaphito*, na parte lateral do craneo, inserto em toda a linha curva do osso temporal, e na apophyse coronoide do maxillar inferior; cobre-o uma aponevrose resistente que termina no bordo superior da ponte zygomática, velando externamente a fossa temporal. O *masseter* ou *grande mastigador*, recobre o maxillar inferior no seu angulo lateral; insere-se na margem antero-inferior da arcada zygomática e no angulo do maxillar inferior. A sua conformação origina uma depressão da parte lateral da face, anteriormente ao condylo da maxilla inferior. Em contracção salienta-se mais na parte inferior e, em alguns individuos a saliencia é tão grande que os physiognomistas attribuem signal de sentimentos brutos. A lateralidade do maxillar é provocada pelos musculos *pterygoideos* que, occultos, não tem utilidade de apreciação, em artes plasticas.

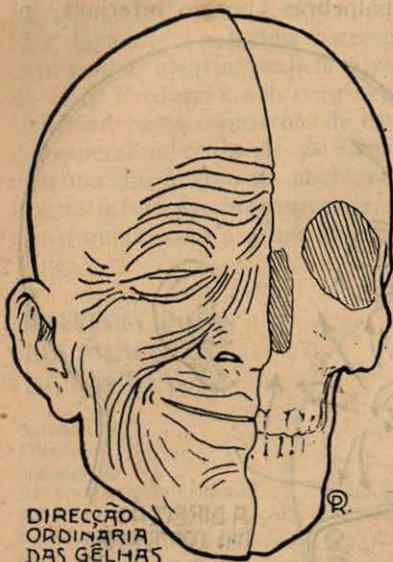


Entre os musculos da expressão, contam-se: o *Frontal*, na região homonyma, de apparencia quadrilatera, subtil. Insere-se na pelle do supercilio e da ponte e na aponevrose epicranica, que se prolonga entre elles, num espaço triangular, na linha mediana. O *Pyramidal*, pequeno, inserto no osso nasal e que, á primeira vista, parece prolongamento inferior do frontal. O frontal exprime a surpresa, a abstracção, o espanto. O pyramidal, lingueta carnosa e quadrilatera, passa por antagonista do frontal. Este fórma gêlhas transversaes arqueadas, mais ou menos parallelas ás sobrancelhas; o outro, baixando a parte media da pelle da fronte e a interna dos supercillos, fórma prégas curtas, transversaes, na região, exprimindo a reflexão, a dureza de animo, crueldade, ameaça.

Largo, circular, subtil, esphincterico é o *orbicular das palpebras*, situado na espessura da palpebra e no contorno da orbita; a sua porção palpebrar avizinha e ajuda a fechar a palpebra; a sua porção orbitaria, mais desenvolvida, é presa internamente a um tendão fino que se liga á apophyse ascendente do maxillar superior; circumdando a orbita, fórma o palpebrar dous arcos de concavidades op-

(1) Penetrar em minucias e detalhes não é cabível. Parece-mos bastante, aqui, uma apreciação geral, guiada pelos schemas, para orientação do assumpto. Ir mais longe é fazer da anatomo-physiologia artistica mais ou menos o que Alphonse Karr disse da Botanica: "Arte de espalmar flôres e fructos, e descompol-os em grego e em latim."

ninos e vae á mucosa gengival até o sub-septo nasal, na pelle, sob a aza do nariz; age com o transverso, para estreitar a abertura do nariz. O *dilatador* da aza do nariz, nasce do tegumento que cobre o sulco geno-nasal e vae ao bordo inferior da aza, afastando-o do septo nasal. O *elevador da palpebra superior*, triangular, de apice truncado e base dianteira insere-se no buraco optico e vae ao bordo superior de uma tela membranosa, como uma lamina quadrilatera curvada, accionando a palpebra tal como nos rombudos toldos modernos.



DIRECÇÃO  
ORDINÁRIA  
DAS GÊLHAS

Dependencia do musculo *cutaneo cervical* ou *musculo cuticular do pescoço*, ha um tenue feixe subtil, transversal, ao nivel da commissura dos labios, que ás vezes fórma exteriormente uma fosseta, mais evidente no riso; a sua acção ajuda a do grande zygomatico nas expressões alacres e isoladamente se manifesta no sorriso levemente esboçado; a essa pequena nesga de fibras deram o nome de *risorio de Santorini*.

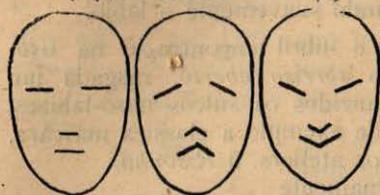
E' desse complexo jogo muscular que as emoções partem para a exteriorisação na mascara da face, por influencia, não dos corpos dos musculos, mas da direcção que apresentam em suas relações com a pelle, onde se traçam todos os grãos das paixões humanas.

### III

A maior parte das pesquisas sobre a expressão perdeu-se, a principio, nas enganosas theorias primevas da physiognomonia. Entre os primeiros pesquisadores conta-se Leonardo da Vinci que, apresentou preciosas indicações e nitidamente esboçou o papel do musculo cuticular em certas expressões violentas. Estudos semelhantes foram mais tarde coordenados por Le Brun, que preferiu se occupar da parecença das mascaras humanas com as de certos animaes, procurando vêr relações entre os traços da face e o character. No campo anatomico-physiologico devemos melhor contingente a Camper, com a analyse da acção dos musculos, estabelecendo a regra geral que a contracção de um musculo da face fórma gêlhas de direcção perpendicular ás suas fibras. Charles Bell apresentou pittorescas descripções illustradas, mais uteis aos physio-neurologistas. Lavater, o afamado, lançou a *Arte de conhecer os homens pela physionomia*, mas as suas observações, sempre applicadas á physiognomonia, desorientaram o assumpto, tratado em capitulos sem methodo, muitos delles exóticos, taes como os das *imaginações e invejas, verrugas e pellos*. Baseamo-nos na autoridade de Mathias Duval, por desconhecermos em grande parte a obra de Lavater. Duval, para dar a conhecer a série de desconchavos que suggeria a paixão physiognomonica, cita um trecho da *Physionomia dos corpos vivos*, de Sue (1797): "Plusieurs pois-

sons sont depourvus de ce que porte un caractère d'amenité, de douceur, de tendresse... Les vers intestinaux ont une physionomie plus décidée, leur caractères physiognomoniques inspirent à l'homme la tristesse et la timidité..."

Muito mais tarde, Humbert de Superville (*Des signes inconscients de l'art*, 1827), apresentou algumas observações preciosas, tornando-se classico o seu schema da acção dos musculos da face nas expressões. Com um simples desenho, que é desnecessario, por ser demais conhecido, descrever aqui, Superville



chega a esta conclusão: a) as linhas horizontaes traçadas na face, dão a impressão de calma, grandeza e constancia; b) quando obliquas para fóra e para o alto da linha mediana, indicam tristeza, dôr, luto, e finalmente: c) quando obliquas para baixo da mesma linha, symbolisam a alegria, o riso, a inconstancia. Essa disposição das linhas influe tambem com grande valor nos aspectos da natureza e nos monumentos da architectura. A completar o schema de Superville apparece a obra de Duchenne, com o seu schema humano, nascido do methodo experimental. Provocando a excitação electrica sobre um individuo atacado de anesthesia da face, insensivel portanto ás excitações dolorosas, permitindo que a electricidade pudesse ser applicada sobre a pelle para accionar os musculos subjacentes, obteve um magnifico atlas demonstrativo (1862).

Embora em todos os modelos que apresenta se veja o typo doentio, com expressão falha de sinceridade e de espontaneidade, comtudo o trabalho de Duchenne muito ajudou para o complemento dos estudos das expressões. Albert de Rochas, experimentou o hypnotismo e obteve resultados identicos, concordando com os estudos anteriores de Piderit. A obra de Duchenne passou em condemnavel silencio e deve-se a Darwin a sua divulgação. Nos ultimos tempos os estudos e os autores proliferaram, com o fito de auxilio efficaz ás artes plasticas e á arte theatral, sendo notavel a série grande de desenhos, expostos no *Salon* de 1894 pelo pintor polaco Maurice Heyman, depois publicados sob o titulo *Symphonias de expressão*, proveitosa escala de desenhos optimos (para os quaes o proprio autor serviu de modelo) collocados de modo a guiar a gradação das expressões, indicando como a face se transforma sob a influencia das differentes paixões. Modernamente contamos em Portugal dous bons trabalhos, *Estatica e dinamica da physionomia*, de Julio Dantas e *A mascara de um actor*, de Azevedo Neves. Entre nós, áparte alguns artigos perdidos na ephemera vida de algumas revistas, figura em bom plano como elemento de orientação a monographia de Paulo Silva Araujo, *Das emoções na face*.

Combinam todas as opiniões sobre o grande zygomatico; é o factor principal das expressões do riso, sua acção exclusiva desenha essas expressões, os demais musculos poderão associar-se, em collaboração, para o augmento ou diminuição da intensidade. Duchenne attribue tres associações ao zygomatico para a escala do riso: 1ª, a de algumas fibras do esphincter palpebral; 2ª, a do frontal; 3ª, a do triangular dos labios com os palpebraes. As linhas fundamentaes do riso desenham, em regra, um movimento obliquo para o alto e exteriormente das commissuras labiaes, curva da linha naso labial de convexidade inferior, entumecimento forte das maçãs e pequena elevação da palpebra inferior; as de-

mais linhas collaboram na gradação. Albert Borée, citado por Silva Araujo, consignou estas expressões do riso: O riso natural, a gargalhada, o riso falso ou complacente, o riso tolo, o riso disfarçado (á socapa), o riso reprimido e o riso frouxo. Parece-nos, porém, que o riso se allia a outras muitas modalidades, que a observação de dezoito annos seguidos, nos autoriza a apontar.

Na mascara humana a primeira fórma alacre é o *sorriso* ou riso calmo. Exteriormente destaca as linhas naso-genaes, mais de um lado do que de outro (1), com um aspecto quasi indefinivel, franzindo suavemente o labio.

Bello modelo desta expressão quando leve e subtil encontra-se na *Giocconda* de Da Vinci. Mais intenso no desenho é o *sorriso aberto*, rasgada um pouco mais a bocca pelas commissuras, mais franzidos os sulcos naso-labiaes, deixando ás vezes entrever alguns dentes; serve de exemplo a classica mascara, attribuida a Carpeaux; conhecida de quasi todos os ateliers, a *Risonha*.

O *riso alegre, franco*, escancarado, é optimamente descripto pelo professor Azevedo Neves, diante do esplendido modelo do actor Augusto Rosa: "Abriu-se a bocca, desenhando o labio inferior uma curva voltada para baixo; o labio superior diminue de altura, pondo os dentes a nú. As commissuras labiaes deprimiram-se para fóra e para cima, do que resultou adquirir o sulco nasogenal o contorno de uma curva de convexidade antero interna; a bochecha foi empurrada para a região malar, accentuando-se o sulco que a separa da palpebra inferior, que se moldou sobre o globo ocular. As rugas pés de gallinha accentuaram-se, excepto as superiores que se encaminham para a região temporal e que se attenuaram em virtude do levantamento das sobrançellas. Na fronte percebem-se as rugas transversaes resultantes da contracção dos musculos frontaes." Ordinariamente é esse o introito do riso convulso que agita o corpo inteiro e faz o individuo rir *a bandeiras despregadas* ou *torcer se de riso* ou *chorar de tanto rir*, ou, resumidamente, na phrase de Labruyère, *ore, vultu, voce, denique ipso toto corpore ridetur*.



No *riso amavel*, semi-cerram-se as palpebras, accentuam-se brandas as rugas pés de gallinha, marcam-se nitidos os sulcos naso genaes e ha um leve levantamento dos cantos da bocca.



*Riso falso, riso hypocrita* ou *riso do actor* (2) é o riso ensaiado, postico, que embora seja bem esforçado deixa transparecer o artificio. Levantam-se pouco as commissuras dos labios, formando um crescente inferiormente convexo, ha pouca sinuosidade nos sulcos naso labiaes; a pelle da bochecha sobe para o lado das maçãs e ás vezes fórma as rugas lateraes superiores, a fenda das palpebras é estreitada, dá-se uma pequena elevação das azas do nariz e da parte media do

(1) Os sulcos, as linhas, as prégas do rosto são sempre mais pronunciados de um lado, o que se observa geralmente do lado direito, acompanhando assim a regra de que a symetria do corpo não é perfeita.

(2) Esta denominação, de origem grega, significa que o termo *hypocrita*, nos tempos dyonisios, era synonymo do termo *actor* actual. (V. Reinach.)

labio superior; ás vezes os dentes apparecem no conjuncto, rasgada um pouco mais a bocca, dando a expressão denominada *riso* ou *sorriso de bailarina*, profissionalmente forçado, como o de todos os acrobatas, quando em exercicio.



a expressão transparece inteira nos olhos sem que a face se manifeste. Ha olhares que riem isolados. A sua direcção é ordinariamente obliqua para cima, sob as palpebras approximadas, a parte superior do iris desaparece; a palpebra inferior molda sensivelmente o globo ocular, cavando forte o sulco infra-palpebral. Apparecem as gêlhas lateraes das orbitas, as narinas dilatadas, elevam-se lateralmente. Azevedo Neves dá-nos um bom modelo na mascara do actor João Rosa, mas preferimos, como mais completo neste ponto, o modelo que nos offerece Silva Araújo: — o do popular actor patricio Brandão.



Exemplo mais brando nos dá o modelo do actor Fróes. Estas manifestações do riso, soffrem naturalmente as diferenças oriundas do contorno das physionomias, sendo notavel que o riso alegre desenha na mascara dos adiposos adultos, traços semelhantes aos das creanças de tenra idade, cavando os sulcos lateraes sob as bochechas que se englobam desde o malar até abaixo das commissuras dos labios, apresentando á expressão alegre



um certo quê de ingenuidade. Verifica-se o phenomeno num bom modelo, o bronze japonéz da galeriá da Escola de Bellas Artes do Rio de Janeiro,



No *riso desconfiado* desenham-se as rugas frontaes, são levemente levantados os supercílhos, a curva das commissuras labiaes é fraca, às vezes descendente de um dos lados (acção do triangular respectivo), como signal de *duvida* ou de *espectativa*.

O *riso timido* acompasha de perto os traços leves do schema de Superville; sómente se alteram as sobrancelhas, que se elevam, baixadas fortemente as palpebras.

une as mucosas labiaes formando uma horizontal estendida pelo afastamento das commissuras dos labios, como um *côrte de faca*; os sulcos naso labiaes fracos, esboços de rugas nas commissuras externas da região palpebrar e ligeiros frisos ao alto da fronte. Nem sempre esse riso indica falsidade, às vezes é uma carêta tendente a provocar o riso de outrem, a satisfação alheia, como se poderá vêr na magnífica cabeça de Fraus Hals, da *Alegre Serenata*.



Desgracioso em extremo é o *riso alvar*, o riso atoleinado, que repuxa o mento para dentro e sobrepõe o labio superior, com aspecto de ingenuidade, às

vezes de idiotice, bocca semi-aberta, como que abandonada pelos musculos.

O *riso da surpresa* ou do *espanto* assemelha-se um pouco ao riso franco, mas ha um franzido quasi geral na mascara, e as palpebras abrem-se, tornando o olhar mais dilatado, as rugas frontaes elevadas

fortemente. Quando se observa o *riso medroso*, nota-se o afastamento dos supercílhos para cima da linha mediana, augmentam-se as rugas da fronte, as late-





raes externas das palpebras quasi não se revelam, o grande zygomatico franze levemente as commissuras traçando de modo fraco as linhas naso labiaes. Entre essas duas ultimas fórmas apparece o *riso amarello*, em que as commissuras labiaes, um pouco abandonadas pelo zygomatico, deixam-se cahir pela acção dos triangulares do mento, levemente.

O *riso abafado*, que mal se contém, quasi sempre passa ao riso franco, desabrido, ou á gargalhada convulsa; manifesta-se por um aspecto congesto de quasi toda a região, cerram-se fortemente as mucosas dos labios, cerram-se as palpebras, as bochechas parecem entumecidas,

o masseter ajuda a cerrar os dentes para impedir a explosão, as rugas cerram-se carregadas na região intra-superciliar e nas commissuras externas dos orbitales das palpebras, os sulcos naso-genaes fundam-se pronunciadamente, as bochechas avolumadas com a ajuda do bucinador por effeito da continencia do ar. E' uma expressão instavel, que se transforma rapido no riso completo, escancarado, trepidante.

O *riso admirativo* assemelha-se ao da surpresa, mas a bocca menos aberta, os olhos menos dilatados; os labios, de ordinario, desenham a fórma de um trapézio, os supercillios elevam-se o mais possivel e as rugas frontaes apresentam-se mais ao alto, na região central com pequenas curvas de convexidade inferior.

Todas essas modalidades diminuem ou desaparecem no *riso dos velhos, dos desdentados* decrepitos; os bordos labiaes entrantes, afunilados, são rodeados de gêlhas concentricas que mais augmentam o effeito da reentrancia; sómente se percebe que um velho, em taes condições, está a rir, pela acção do zygomatico.

O *riso triste*, ou *riso que não ri*, é uma expressão de desgosto que, traçando nos labios, por defeito da compleição muscular, a curva habitual do riso, parece revelar que algo do rictus se manifesta; mas o jogo de todas as outras prégas da face indicam um sentimento opposto, revelado nos sulcos fundos traçados pelos superciliares.

Interessante para o artista é o *beijo que ri*, facil de observar e difficil de executar. Entre os modelos que conhecemos, parece-nos melhor o do artista Armstrong, — um dos mais bellos typos de expressão. As rugas frontaes mal se desenham, a palpebra superior desce suavemente, como abandonada a si mesma, diminuindo a fenda palpebrar em baixo, em curva suave; a palpebra inferior emoldura o globo ocular formando o sulco caracteristico; as narinas ligeiramente dilatadas; as mucosas dos labios, por acção da parte osculatoria, reúnem-se, diminuem, vêm adiante, enrugando circularmente a periphèria; o sulco vertical inter-septo nasal mais se pronuncia, as rugas naso-labiaes não apparecem, mas





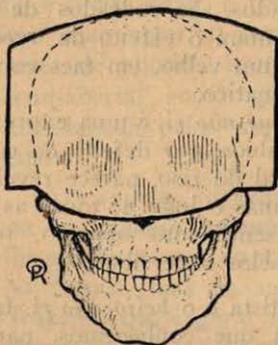
sente-se através do tecido a contracção graciosa e leve que tenta fazer o grande zygomatico, nas proximidades da maçã.

Nas manifestações fortes do riso, quando as maçãs se avolumam, é merecedor de reparo o desvio do pavilhão da orelha, por effeito da contracção dos musculos da face; sob esta acção a orelha sóbe de nivel e fica um pouco mais alta do que na physionomia normal, phenomeno que se observa com maior frequencia nos individuos adiposos.

Resta-nos, neste ligeiro ensaio, apontar o *riso sarcástico*, o riso cruel. A reproducção fiel desse rictus encontra-se em um schema melhor do que o de Superville. Esse riso máu, que se desenha horizontalmente rasgado nos labios, *riso até ás orelhas*, mostrando a dentadura quasi inteira, em aspecto felino, é facilmente reprodu-

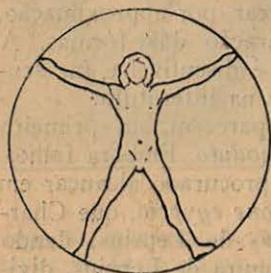
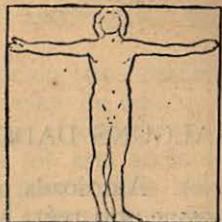
zido na mascara do esqueleto. Occultando-se na caveira a parte superior, a partir da fossa nazal, vê-se a carreira dos dentes cerrados como um sarcasmo de esmalte, na crueldade secca de uma longa horizontal; o osso malar, ajudado pelo encontro da mandibula, reproduz o esquema exterior da acção do grande zygomatico nas rugas naso-genaes, então posterior e fundamente cavadas. Certo dirão alguns, que de todos os schemas do riso, este não prima pela graça e muito menos pela belleza... mas é facil replicar victoriosamente com o padre Antonio Vieira:

“Que cousa é a formosura senão uma caveira bem vestida?”



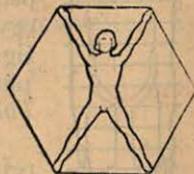


com os braços afastados horizontalmente, pôde ser inscripto em um quadrado. Esse *quadrado dos antigos* é formado de duas verticaes tangentes ás extremidades dos dedos medios estendidos e duas horizontaes, uma tangente á região plantar, outra tangente á parte mais alta do cabello (não do craneo). Da Vinci, procurou demonstrar que a figura inscripta no quadrado dos antigos, desde que os braços passem acima da horizontal e os membros inferiores tenham abdução regular symetrica, pôde ser tangenciada por uma circumferencia com o centro no umbigo. Essa linha realmente circumscreve



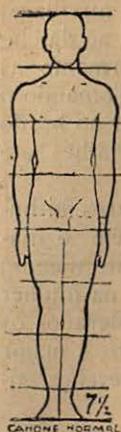
a figura, tocando-a em 4 partes correspondentes ás quatro extremidades do corpo; nada adianta, porém, quanto á proporção, visto que a cabeça, afastada da linha, não entra mais em conta. Essa linha curva fechada poderá servir sómente para medir a equidistancia das extremidades na posição referida. O quadrado dos antigos applica-se melhor ás pequenas estatuas, nas quaes a envergadura quasi sempre é egual á altura. Nos homens altos e nos typos medios a envergadura ordinariamente passa da altura, salvo quando os eixos dos membros inferiores são forte-

mente angulados, o que se verifica entre os amarellos e os negros, que possuem as extremidades superiores mais longas. A figura indicada por Da Vinci tambem se inscreve em um hexagono, com duas linhas parallelas horizontaes, respectivamente entre as extremidades, quando mais afastadas. Tudo depende da posição do modelo; a posição natural do homem, differente das dos demais mamíferos, apresenta de frente, apreciavel symetria, podendo ser dividido longitudinalmente em duas partes eguaes; tal symetria, não é, porém, absoluta, pois quasi todos os individuos possuem uma parte mais desenvolvida do que a outra. (1) Carus propoz



para modelo o terço do corpo; proporção variavel, por não ser facil medir a columna vertebral, preferindo Duval a medida do tronco contada do limite superior do thorax — ao limite inferior da bacia, julgando assim haver maior facilidade. A proporção da columna, variavel com a idade e o sexo, não conduz a bom caminho. Albert Durer e Cousin adoptaram a medida de oito cabeças, assim distribuidas as secções: 1ª, a cabeça; 2ª, do mento ao nivel das mamas (ou base do grande peitoral); 3ª, d'ahi ao umbigo; 4ª, d'ahi aos órgãos genitais; 5ª, até ao meio da côxa; 6ª, até o alto do joelho; 7ª, até o meio da perna; 8ª, até a região plantar. Dividida a cabeça em 4 partes eguaes ao comprimento do nariz normal, verifica-se que o canone de 8 cabeças calha sómente nos individuos altos, acima de 1<sup>m</sup>,85. Nos individuos de 1<sup>m</sup>,80 ou menos de altura, a medida alcança cerca de 7 cabeças e fracção. Variando a altura da cabeça de 0<sup>m</sup>,21 a 0<sup>m</sup>,23 verifica-se que um individuo de grande altura corresponde a  $0,23 \times 8 = 1,84$ .

(1) Valenti exceptua os sinistros ou canhotos. Entretanto se observa, com frequencia, mais desenvolvimento na parte esquerda desses individuos. Esses phenomenos são defeitos da educação, atravez da herança, que desfavorecem o homem, naturalmente destinado a ser ambidestro.



O de estatura regular, com 7 cabeças, corresponde a  $0,22 \times 7 = 1,54$ ; e o de baixa estatura:  $0,21 \times 7 = 1,47$ . Assignalar, portanto, rigorosamente oito cabeças na altura, é exagerar. Preferível é a observação individual do talhe, mesmo porque todos os antigos não se escravizavam a tal systema de proporções. As variações individuais dependem do comprimento maior ou menor dos membros inferiores, seja o homem grande ou pequeno; o tronco com a cabeça e o pescoço, relativamente pouco variam. Outro ponto duvidoso, neste systema, é a determinação da linha central do corpo, ou melhor, o meio do corpo. Parece que o centro do talhe passa mais ou menos na região pubiana, conforme a estatura do individuo.

Sappey marca essa linha na symphise do pubis nos typos pequenos; nos medios e altos a  $0^m,13$  abaixo do pubis; esse nivel póde descer ainda mais e aponta obras antigas que o collocaram muito mais abaixo. Effectivamente, diz Sappey, quanto mais se eleva a estatura, mais o centro do corpo tende a descer do nivel da symphise, “porque a alta estatura convém ás imagens dos deuses e dos heroes”.

Duval, estudando este modelo, conclue que a cabeça é tanto menor quanto maior fôr o talhe, o que se observa na *Virgem* de Murillo, onde o corpo apresenta cerca de 9 cabeças e onde a mascara é relativamente menor do que a normal.

Legèr, em seus estudos, achou que o comprimento do pé mede, em geral, 6 vezes e um terço a altura do talhe. Seis pés e um terço, formando 19 terços do pé, chega-se á conclusão de que essa medida é a mesma adoptada no canone egypcio.

Apreciando o assumpto no campo dos detalhes, vejamos, entre os contemporaneos, certas medidas parciaes que possam ajudar nas comparações e facilitar a composição dos artistas.

Sobre as extremidades, Richer apresenta entre outras, as seguintes observações: A distancia entre o alto do acromio e a articulação metacarpo-phalangiana é dividida em 2 partes eguaes pela entrelinha do cotovelo, egualdade que tambem se nota na flexão, tomando-se para ponto de referencia o epicondylo. A distancia do acromio ao epicondylo é egual á que vae deste á cabeça do 3º metacarpo, estando a mão estendida. O femur, em toda sua altura é egual ao tibia e mais a altura do pé. A distancia contada do sólo á entrelinha articular do joelho (perna e pé) é egual á da coxa, a partir dessa entrelinha até cerca de uma pollegada, mais ou menos, acima do grande trochanter.

Valenti apresenta como modulo, o comprimento total da mão, menos a terceira phalange do dedo medio. Este modelo e mais a sua metade dão o comprimento do antebraço. Esta medida dobrada corresponde á extensão do braço. E' quasi egual ao comprimento do bordo espinhal da omoplata e ao da clavicula,



de accordo com Mathias Duval. Este professor, entrando nos detalhes auxiliares das proporções, dá o comprimento do bordo espinhal da omoplata igual ao da clavícula e ao do esterno (1) e também á distancia que separa anteriormente as duas omoplatas, quando os bordos espinhaes se acham verticalmente. Tomando o pé por modelo, a distancia da extremidade superior da cabeça do femur ao bordo inferior do condylo interno é igual a dous pés... Emfim, esses detalhes até hoje continuam no rol das supposições, sem base segura.

Merece reparo ao artista o detalhe das proporções nos diametros bi-humeral e bi-trochanterico dos dous sexos, comparativamente. No homem, o diametro bi-humeral passa o das ancas e na mulher essa differença é muito menor; se no homem a differença entre os diametros, é por exemplo, de 0,08, na mulher é simplesmente de 0,03. Desprezados os diametros precedentes e considerados os diametros bi-acronical e bi-iliaco, verifica-se que no homem o primeiro é maior do que o segundo, dando-se diminuta differença na mulher; se a differença entre os dous diametros no homem é de 0,04, na mulher é de 0,01.

Estes dados, fornecidos pelo Dr. Stratz (*La beauté de la femme*), são motivados pela diversa conformação da bacia nos dous sexos.

Ponto em que estão concordes todos os mestres no assumpto, é que a estatura ou altura total do corpo vivo, em posição natural, erecta, depende sempre da altura do seu esqueleto, com um acrescimo de poucos centimetros. A observação consigna que os typos altos são mais frequentes nas cidades e os medianos nos campos.

O limite normal nos differentes povos fica entre 1,35 e 1,90, chegando as variações extremas aos casos exceptionaes dos gigantes, como o celebre allemão que vendeu o seu esqueleto á Escola de Medicina (segundo rezam as chronicas); ou dos anões, de que foi um typo interessante o popular Salomão, nesta cidade (0,61 de altura).

A estatura também é variavel no momento, embora seja diminuta essa variação, sujeita ás condições de posição do corpo e a certos casos morbidos que a observação do vulgo revela, quando diz que “a febre faz crescer” e “o frio faz diminuir”.

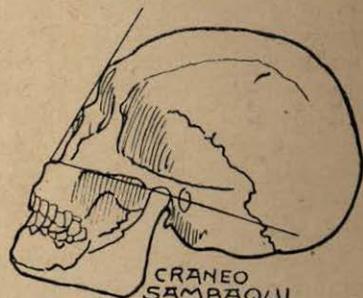
Em relação á mulher, a estatura offerece uma baixa em todas as raças e Deniker marca, para essa differença, a media de 0,12. Floriep chegou ao paciente trabalho de medir as estaturas dos individuos em todas as edades, dando como media para os recém-nascidos 0,50 e para os adultos 1,75. Bellanger, entre os modernos, adopta para medir a altura do corpo normal o modulo do nariz, que figura trinta vezes exactamente, correspondendo á medida de 7 cabeças e meia, mas com a facilidade de auxiliar melhor os detalhes de composição das figuras. Paul Richer, em prol dos typos esbeltos, favoravel ao modulo de 8 cabeças, procura orientar melhor o manejo das mensurações, animando-se a propôr algumas medidas de largura. Assim, marca o nivel das espaldas com duas cabeças; os braços, tres cabeças; o comprimento do pé é um pouco maior do que uma cabeça...

A arte não se embaraça com essas divergencias de apreciações; procura na belleza esthetica os elementos de inspiração que surprehendem e encantam, desde que não exagerem em extremo o que a observação e a sciencia procuram consignar, dependendo a estatura do corpo do genero de composição artistica e

(1) Menos a apophyse xyphoide.

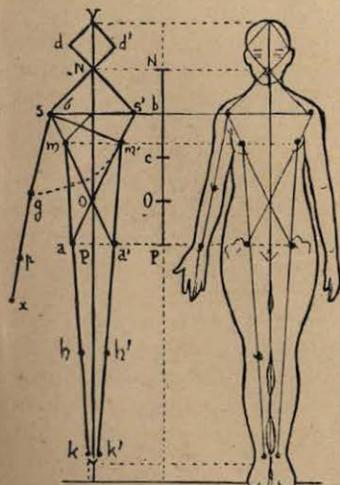
do meio em que elle vae ser emoldurado. Tudo depende da harmonia do conjunto e esta só é dada pela esthetica individual do artista.

Se ainda é fraco o contingente de elementos seguros sobre as proporções do corpo, outro tanto não acontece em relação ás proporções da cabeça humana, que os detalhes do desenho escolar tornou familiares e por isso, julgamos desnecessarios apontar aqui. E' de interesse, porém, lembrar ao pintor e ao escultor que o desenvolvimento da face é tanto maior para diante quanto menor fôr o volume craneano, o que é facilmente conferido pelo goniometro de Camper, para determinação do angulo facial. Pela determinação desse angulo se revela a maior ou menor saliencia da face, dando para melhores exemplares do craneo humano, plastica e intellectualmente, os que se approximam do angulo recto. Parece que os antigos adivinharam o valor do angulo facial como signal de mentalidade, dando o angulo facial de noventa grãos ás esculpturas dos seus deuses, como é facil vêr no perfil classico de *Apollo*. Outro detalhe que mereceu reparo, em materia de proporcionalidade esthetica é o que se refere ao comprimento da mão; em regra commum, o dedo medio é mais longo, mas individuos ha que apresentam o index e o annular de igual comprimento. Em outros individuos, o index (em regra, o mais curto dos tres centraes) é mais longo do que o annular; assim é visto em trabalhos de Ticiano e Canova, talvez por sentirem os grandes artistas, caracteristico mais perfeito de belleza nessa disposição.



EXR ANTHROPOLOGICA, MUSEU NACIONAL  
(DR. J. B. DE LACERDA - 1882)

o index e o annular de igual comprimento. Em outros individuos, o index (em regra, o mais curto dos tres centraes) é mais longo do que o annular; assim é visto em trabalhos de Ticiano e Canova, talvez por sentirem os grandes artistas, caracteristico mais perfeito de belleza nessa disposição.



O *canone de Fritsch*, se não apresenta um segmento do corpo como modulo, traz a vantagem da graphia instructiva, poderoso auxiliar dos cultores das artes plasticas, que favorece a mnemotechnica. (1)

Seria longo e fastidioso descrevel-o nestas paginas, bastando lembrar que o modulo é representado por uma vertical que marca a distancia da base do nariz á symphise do pubis. Estando o corpo erecto, todas as suas partes podem ser graphicamente coordenadas. Dividida essa linha em quatro partes eguaes, toma-se uma dessas partes como sub-modulo e facilmente se consegue compôr uma figura proporcionada, mais ou menos igual ao classico modelo de sete cabeças e meia.

Respigados estes elementos, verificamos que nada de positivo, de certo, de exacto se alcançou até hoje em materia de proporções. Se ha regras, diz Caradonna, servem somente para estabelecer o que é possivel e differencar do que é impossivel. Mil vezes, para o artista, a variedade que inspira e deleita, do que a uniformidade que conduz tediosamente á monotonia.

(1) Canone supperido por Schmidt e Carus e aperfeçoado por Fritz, segundo G. Valenti.

A primeira figura representa a vista superior do crânio humano, mostrando a distribuição dos ossos e a posição dos olhos, nariz e boca. A segunda figura mostra a vista lateral do crânio, destacando a curva da calota craniana e a posição da face.



A terceira figura ilustra a estrutura do sistema circulatório humano, mostrando o coração no centro, com as artérias e veias que se ramificam para abastecer o corpo. A quarta figura mostra o sistema respiratório, incluindo os pulmões e a traqueia.



A quinta figura mostra o sistema digestivo, desde a boca até o intestino grosso. A sexta figura ilustra o sistema urinário, incluindo os rins e a bexiga. A sétima figura mostra o sistema reprodutivo masculino. A oitava figura mostra o sistema reprodutivo feminino.

