

## 2. O conceito de caricatura em Gombrich

### 2. 2 Caricatura: psicologia e princípios

O interesse de Ernst Gombrich pela caricatura pode ser dividido em dois momentos: no primeiro, a reflexão sobre o tema é marcada pela aproximação com a psicanálise; no segundo, a caricatura constitui exemplo elaborado da aplicação de seu par conceitual *schemata*-correção, a partir da perspectiva da teoria da percepção. No início da década de 1930, indicado por Julius von Schlosser, seu professor na Universidade de Viena, Gombrich conheceu Ernst Kris, conservador da coleção Habsburg do Museu de Viena, especialista em ourivesaria, e um estudioso da psicanálise. Kris freqüentava o círculo de Freud, com quem desenvolveu grande amizade. Logo depois, seria um dos responsáveis pela *Imago*, a importante revista sobre psicanálise editada então. Seu maior interesse era empregar os conhecimentos da nova ciência na vida cotidiana e em diferentes disciplinas, como a arte. Na entrevista concedida a Didier Eribon em 1991,<sup>1</sup> Gombrich relembra a importância do contato e da parceria intelectual com Kris, que se converteria no texto *The Principles of Caricature*. O ensaio resultava de uma hipótese específica de Kris: influenciado principalmente pela leitura de *Os chistes e suas relações com o inconsciente*, escrito por Freud em 1905, ele acreditava na fecundidade de um paralelo entre a caricatura e o chiste. Para pavimentar o caminho que levaria ao estabelecimento conjunto dos princípios da caricatura, Kris elaborara *The Psychology of Caricature*, de 1935.<sup>2</sup>

Freud considerava o chiste como uma forma de liberar a agressividade e um modo consciente de explorar os mecanismos inconscientes. Para Kris, a imagem satírica era também um modo de liberar as pulsões hostis. Debruçando-se no período final da Idade Média, Kris analisou o papel desempenhado naquele momento pela imagem satírica em rituais específicos, como o de enforcar ou queimar a efigie de um inimigo, práticas que o autor aproximava de cerimônias mágicas, nas quais se infligem castigos e ferimentos ao boneco que representa o adversário. Entretanto, observa, não se tratava ainda de efetuar a distorção fisionômica do personagem em questão, como o faria a caricatura, mas de explorar a função mágica da imagem insultante.

---

<sup>1</sup> ERIBON, D. E GOMBRICH, E., *Ce que l'Image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*. Usamos a versão publicada em 1998.

O problema é então colocado nos seguintes termos: por que a caricatura artística aparecera tão tardiamente na história da arte? Para Kris, a resposta estava justamente na constatação de que, enquanto a humanidade se viu submetida ao medo da magia, impor alguma distorção fisionômica à imagem de alguém não poderia ser considerado, em absoluto, uma brincadeira, um jogo prazeroso. Como resume Gombrich, “a caricatura nasceu somente quando a magia desapareceu”, e ela veio assim a substituir o uso da imagem dentro da magia.<sup>3</sup>

A teoria desenvolvida aí seria mais tarde descartada por Gombrich, em favor de uma segunda abordagem – apresentada no *O experimento da caricatura*, de 1956 – feita do ponto de vista da inovação técnica e a partir de um de seus conceitos centrais, os *schemata*. A recusa gombrichiana aos argumentos desenvolvidos em parceria com Kris está bem clara na passagem registrada por Eribon:

“Kris, como o próprio Freud ou como Aby Warburg, estava completamente submetido ao encanto de uma interpretação evolucionista da história humana, concebida como um lento percurso da irracionalidade primitiva ao triunfo da razão ... nosso livro via dentro da história da sátira um desenvolvimento secular análogo. Não podemos mais acreditar nisso. Tantas experiências desmentiram nosso belo otimismo!”<sup>4</sup>

Ainda que essa avaliação seja difícil de confrontar, e que tenha a autoridade do próprio autor, não consideramos descartar toda a teoria inicial elaborada por Kris e Gombrich, o que justifica que nos detenhamos um pouco mais nos textos em questão. Com isso, será possível recuperar alguns aspectos interessantes quanto à função da caricatura nesse momento de “desencantamento do mundo”, nos termos de Max Weber.<sup>5</sup> Algo dessa função – e da interpretação inicial de Kris e Gombrich – mantém sua validade num primeiro estágio da presente pesquisa e substancia o modo problemático como a caricatura será vista por William Hogarth e Henry Fielding no

<sup>2</sup> Os dois artigos, de 1935, foram incluídos como capítulos na obra de Ernst Kris *Psychoanalytic explorations in art*, 1952. Em 1940, Gombrich publicou o volume *Caricature*, contendo a síntese da pesquisa desenvolvida com Kris sobre caricatura.

<sup>3</sup> ERIBON, D. E GOMBRICH, E., *Ce que l'Image nous dit*, p. 45.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>5</sup> Antonio Flávio Pierucci escreve que há uma diferença entre os termos secularização e desencantamento do mundo em Max Weber. Para o sociólogo alemão, “o desencantamento do mundo é um processo essencialmente religioso, porquanto são as religiões éticas que operam a eliminação da magia como meio de salvação,” como se lê em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Pierucci afirma que a secularização, por outro lado, “implica abandono, redução, subtração do status religioso... uma perda para a religião e emancipação em relação a ela.” PIERUCCI, A.F. “Secularização em Max Weber. Da contemporânea serventia de voltarmos a acessar aquele velho sentido”. In *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.13, 1998, versão eletrônica.

século XVIII. Retomando a tese de que a distorção brincalhona da imagem de um indivíduo mantém latente a antiga ameaça mágica, poderemos apoiar a hipótese de que a caricatura, naquele momento, significava um passo importante na direção de uma neutralização da influência da magia no plano da experiência.

O ponto de partida do artigo de 1935 era uma subdivisão do cômico que Kris não considerava, então, muito valorizada: a caricatura. Seguindo a teoria de Freud sobre o chiste<sup>6</sup> e as considerações feitas por este em *Humor*, de 1928, Kris propõe uma analogia entre o processo acionado pelo dito espirituoso e a forma gráfica do humor. A analogia, contudo, não esclarece a especificidade da caricatura dentro do fenômeno cômico. Para isso, o autor sobrepõe argumentos de natureza sociológica e histórica às aproximações feitas com o pensamento freudiano:<sup>7</sup>

“Em vez de desfigurar o rosto de um oponente na realidade, o efeito desse ato é simplesmente imaginado e é realizado em relação à sua efígie. Enquanto esse processo continuar dominado pelo pensamento mágico, não se pode dizer que tivesse atingido o nível da caricatura. Se, por um lado, é verdade que o método de ação mudara, a intenção permanecia a mesma: a ação era efetuada em relação a uma imagem vista como idêntica à pessoa que ela representava. Mas, no que diz respeito à caricatura, essa crença não é mais válida, seja para o consciente ou para o pré-consciente.”<sup>8</sup>

Na descrição evolutiva proposta por Kris à luz da metapsicologia de Freud,<sup>9</sup> o processo mais primitivo, ainda mágico, transforma-se num processo racional. Essa transição teria sido acompanhada por mudanças decisivas na própria imagem, afirma o autor. No primeiro estágio, a similaridade entre os traços da imagem e os do retratado são menos importantes. No estágio que já corresponde à caricatura, essa semelhança é pré-requisito da função social da imagem. O que singulariza a caricatura é o fato de realizar a reprodução distorcida de uma semelhança reconhecível, observa Kris.

<sup>6</sup> FREUD, S., *Os chistes e suas relações com o inconsciente*, 1905, Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, s/d.

<sup>7</sup> A experiência cômica, de natureza verbal, gestual ou gráfica, tem suas raízes no conflito ambivalente dos adultos, apresentando-se como uma forma de controlar, simultaneamente, os sentimentos de aversão e admiração. Através da conversão do desprazer em prazer, implica uma redução importante do “gasto psíquico”. Tal experiência pode ser avaliada então como uma “equalização das tensões que constituem uma ameaça à nossa existência”, como anota Kris. Essas explicações, entretanto, não devem perder de vista que o efeito cômico vincula-se diretamente ao entendimento histórico e social do que seja a expressão cômica, o que determina a existência de diferentes graus de tolerância em relação ao fenômeno. Cf. FREUD, S., op.cit., e KRIS, E.; GOMBRICH, E., *The Principles of caricature*.

<sup>8</sup> KRIS, E. The Psychology of caricature. In *Psychoanalytic explorations in art*, p. 183.

<sup>9</sup> Método de abordagem criado por Freud, no qual o processo mental é considerado de acordo com três coordenadas, descritas como dinâmica, topográfica e econômica.

Através dos processos psicanalíticos de condensação, deslocamento e alusão, contudo, “certos elementos na distorção indicam a existência de outras idéias,”<sup>10</sup> e são justamente esses elementos que traem o que há de tendencioso por trás do jogo cômico, verbal ou gráfico.

Os argumentos são retomados no artigo seguinte, escrito por Kris e Gombrich. A perspectiva predominante agora é a do historiador da arte: ao longo do ensaio, os autores recuperam a indagação inicial – por que a caricatura não era conhecida antes do fim do século XVI? – tomando como base as primeiras definições escritas sobre o termo no século XVII.<sup>11</sup> O pressuposto é o de que essas fontes críticas constituíam uma discussão teórica já bastante elaborada e demonstravam, segundo os autores, a consciência de se estar testemunhando uma *invenção*, uma nova forma de arte.

De modo geral, as definições giram em torno da convicção de que o exagero deliberado evidencia a “semelhança na dessemelhança”, responsável pela produção do efeito cômico através da comparação, produzindo mais verdade para a vida do que um mero retrato poderia conseguir. Essas percepções revelam algo essencial para que se compreenda o surgimento da caricatura: a arte deixara de ser uma simples imitação da natureza. O objetivo do artista passa a ser o de penetrar na essência da realidade e o que importa agora é sua inspiração – o dom da visão que lhe permite perceber o “princípio ativo que trabalha sob a superfície da aparência.”<sup>12</sup>

De acordo com os autores, se o pintor de retratos revelava o caráter, a essência heróica do homem, o caricaturista em contrapartida oferecia a imagem verdadeira do homem, em “sua pequenez e feiúra essenciais”. A questão para Gombrich e Kris se coloca inicialmente em termos de uma nova conquista do artista. Se o artista acadêmico oferece a “forma perfeita que a natureza soube expressar na matéria”, o caricaturista procura a “deformidade imperfeita”.<sup>13</sup> Embora essa redefinição das possibilidades do

<sup>10</sup> KRIS, E., *The Principles of caricature*, p. 184. O ponto se constrói em cima de uma afirmativa de Freud em seu texto sobre o chiste: “É fácil adivinhar a característica dos chistes de que depende a diferença na reação de seus ouvintes. Em um caso, o chiste é um fim em si mesmo, não servindo a um objeto particular; em outro caso, o chiste serve a um fim — torna-se *tendencioso*. Apenas os chistes que têm um propósito correm o risco de encontrar pessoas que não querem ouvi-los. Os chistes não tendenciosos foram descritos por Vischer como chistes ‘abstratos’. Prefiro chamá-los ‘inocentes’.” In “O propósito do chiste”, FREUD, S., *O chiste e suas relações com o inconsciente*, 1905, Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, s/d.

<sup>11</sup> KRIS, E.; GOMBRICH, E., *The Principles of caricature*, p. 189. Os autores citam estudos feitos por Agucchi, em 1646, Bellori, em 1672, e Baldinucci, em 1681. Esses textos definiam, de modo geral, os *ritratti carichi* ou *caricature* como uma transformação deliberada de traços, na qual as faltas e fraquezas da vítima eram exageradas e trazidas à luz.

<sup>12</sup> KRIS, E.; GOMBRICH, E., *The Principles of caricature*, p. 190

<sup>13</sup> *Ibid.*

artista seja importante, ela não responde à questão original, e por isso um outro caminho é tentado, através de elementos que levam a considerar o problema da habilidade do artista.

Um traço típico da caricatura, a aparência casual do desenho,<sup>14</sup> colocava em jogo outra competência da caricatura: a simplificação, que permite a redução do retrato distorcido a uma fórmula, fácil de ser lembrada, como no exemplo da caricatura feita por Bernini [Fig.1]. O *estilo abreviado* trouxe outra possibilidade em relação ao público. Segundo os autores, a imagem, agora simplificada, parecia dizer ao observador: “Olhe aqui, esse grande homem consiste apenas nisso”.<sup>15</sup> Por outro lado, o mecanismo de redução do retrato caricatural foi assimilado a uma outra tradição da imagética européia, a técnica dos cartuns simbólicos: assim como um leão representava a Inglaterra, certa fórmula reduzida passava a representar algum personagem real da cena política. Esse processo foi amplamente utilizado nos panfletos, criando o que os autores chamaram um *tab of identity*, ou seja, uma etiqueta de identificação, fundindo as técnicas simbólicas do cartum com as inovações da caricatura.



Fig.1 – Capitão da Guarda de Urbano VIII, Bernini.

<sup>14</sup> Ibid., p. 191. Algo que os autores descreveram como um “jeito brincalhão de ser algo ‘sem arte’.”

<sup>15</sup> KRIS, E.; GOMBRICH, E. op.cit.,p.191.

No entanto, essa conquista da imagem propagandística amparava-se exclusivamente na tradição do simbolismo pictórico, e não na confiança numa transformação artisticamente realizada. Tratava-se de imagens utilizadas para dar vazão a impulsos agressivos, algo anterior à *invenção* da caricatura, e que nada tinham a ver com o que essencialmente define o retrato caricatural: a transformação brincalhona da semelhança. Há uma diferença entre os traços aparentemente casuais da caricatura de Bernini e a imagem agressiva da arte da propaganda, a qual não deseja atingir nenhum efeito estético. Para Gombrich e Kris, enquanto esse último tipo de desenho, tosco, traía a falta de habilidade, os riscos expressivos de Bernini indicavam uma escolha estética, a da simplificação deliberada.

A questão da habilidade se esclarece aqui: o que eventualmente nos pareceria distorção do rosto na imagem propagandística na verdade revelava a tentativa fracassada de dar semelhança ao retrato. Nessas imagens aparecem apenas os sinais, os atributos de fraquezas ou vícios; elas configuram ataques à dignidade da pessoa. As efígies enforcadas, os retratos de um inimigo pendurados de cabeça para baixo com os braços invertidos são “formas de insulto perpétuo”, e não a reinterpretação artística do homem que está sendo degradado.

A descoberta de uma técnica de representação, apoiada na comparação e na simplificação, associada à mudança de status do próprio artista, sustentam a perspectiva dos autores sobre a invenção da caricatura como um acontecimento histórico específico, caracterizado pela emancipação quanto ao pensamento mágico. A tradição da fisiognomia é mais um elemento de peso para definir os princípios da caricatura. Naquele momento, era bastante difundida a crença na antiga ciência que identificava o caráter do homem e do animal com quem tinha traços físicos em comum. O livro de Giovanni Battista Porta, que expunha a teoria atribuída a Aristóteles, surgiu em 1601. A obra, contemporânea dos Carracci, trazia xilogravuras que ilustravam a similaridade entre tipos humanos e animais, através de imagens da metamorfose da cabeça humana numa cabeça de macaco, por exemplo.

A arte da transformação, assimilada a partir da fisiognomia, tornou-se o “truque favorito dos caricaturistas”, e revelava os princípios atuantes na nova arte. Um exemplo historicamente importante foi a caricatura *La Poire*, publicada em 1827 por Charles Philipon no *Le Charivari* [Fig. 2]. Nela, o Rei Luiz Filipe era retratado como uma pêra – a gíria usada então para designar as pessoas sem inteligência. A publicação levou Philipon aos tribunais, mas ele livrou-se da acusação mostrando passo a passo a

transformação dos traços do rei numa pêra. O argumento de defesa era bastante simples: que culpa teria Philipon se o rei se parecia com o símbolo da fatuidade? Como explicam os autores, uma vez que essa transformação fora efetuada sobre a figura do rei, o símbolo pêra tornou-se uma fórmula de zombaria eficiente, pronta para ser retomada em inúmeras caricaturas. A redução operada pelo retrato caricatural transformava-se num estereótipo para o imaginário político.

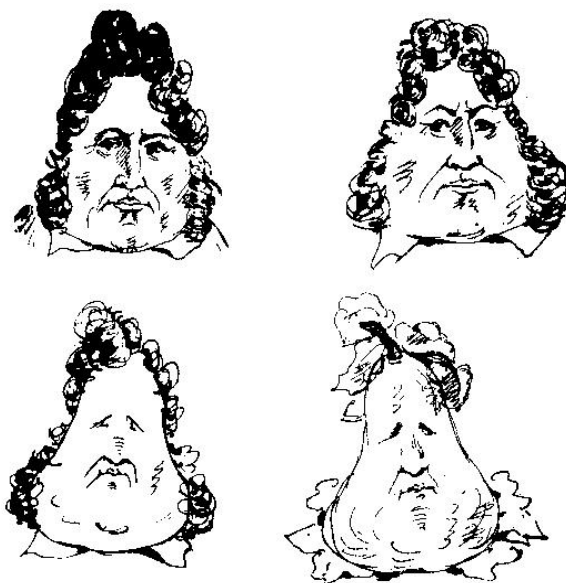


Fig. 2 – La Poire, Philipon.

O exemplo visto sob o viés histórico serve também à descrição da caricatura em termos de um processo psicológico: o caricaturista teria atingido o duplo sentido operando com ambigüidade de significado através de transformação e condensação. Tratava-se do mesmo processo primário usado no chiste e no sonho, como Kris, acompanhando Freud, descrevera. A analogia entre um trocadilho e o sonho no entanto cessa aí, uma vez que no sonho a consciência lógica e suas regras saem de cena, e o processo primário entra em ação. Já o trocadilho, como a piada, é algo pensado: há um uso intencional do mecanismo primitivo com um objetivo particular. Os procedimentos de simplificação visual implicados na caricatura teriam papel análogo – são igualmente pensados, ou seja, resultam de uma escolha feita pelo artista.

Os processos de condensação e transformação que ocorrem com palavras num trocadilho e com as imagens da caricatura são reajustes necessários para que o fenômeno cômico seja socialmente partilhado e compreendido. O processo primário não é imotivado, não é cego: ele precisa ter algo com o que jogar. Caso contrário, deixaria

de alcançar seu objetivo, manifestando-se apenas como uma alucinação. Para os autores, “não se pode produzir um trocadilho que não esteja escondido na própria linguagem, nem o caricaturista pode seguir os seus caprichos.”<sup>16</sup> O limite é dado pela gramática de sua própria linguagem, que no caso da caricatura é a forma, algo muito diferente da gramática falada da língua.

Por outro lado, como já indicara Kris, a caricatura é também um modo de renovar o prazer infantil do trocadilho e do *nonsense*. Entretanto, se a simplicidade do traço da caricatura lembra a garatuja da criança, não se deve perder de vista que ela está num contexto mais amplo da experiência cômica que envolve a liberação da agressividade. Em síntese, aprende-se aqui a

“...definir a caricatura como um processo no qual, sob a influência da agressão, estruturas primitivas são usadas para ridicularizar a vítima. Então definida, a caricatura é um mecanismo psicológico, antes mesmo de ser uma forma de arte. Assim, pode-se entender facilmente porque, uma vez que ela venha à luz, o princípio que a realiza permanece sempre o mesmo. Caricaturas como a *Pêra* são, no fim das contas, nada mais do que trocadilhos visuais: o gosto pelo trocadilho pode até mudar, mas o mecanismo permanece o mesmo.”<sup>17</sup>

O contorno teórico fornecido pela psicologia permite que os autores voltem à questão da habilidade com vistas a atingir o problema histórico da aplicação do mecanismo do chiste às artes visuais. O argumento principal aparece na seguinte formulação: “A regressão controlada implicada no estilo garatujado dos mestres só é possível quando a habilidade representacional determina um nível comum, básico, a partir do qual o virtuoso pode escapar sem correr risco.”<sup>18</sup>

Os autores descrevem a conquista do controle do processo primário dentro das artes visuais como um momento de prazer gerado pelo relaxamento das exigências acadêmicas. O jogo intencional de transformações – envolvendo redução, condensação, comparação, deslocamento – ganha outra função entretanto quando também o público pôde aprender a apreciar essa brincadeira. Isso só se deu quando um certo entendimento da imitação naturalística se tornou familiar.

Para Kris e Gombrich, essa mudança de perspectiva histórica já estava apontada nas primeiras teorias sobre caricaturas, que segundo eles se expressam em termos de uma estética neoplatônica: “A caricatura bem sucedida distorce a aparência, mas

<sup>16</sup> KRIS, E. E GOMBRICH, E., *The Principles of caricature*, p. 197.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 198.



somente para o bem da verdade profunda, interior.” A mudança do papel do artista na sociedade, especialmente a partir do século XVI, o colocara lado a lado com o poeta: a imaginação do artista, sua visão, sua inspiração são agora as faculdades valorizadas, e não mais a habilidade técnica. Citando Panofsky e Schlosser, os autores afirmam que o artista passou de imitador a criador: não era mais um discípulo da natureza, e sim, seu mestre. A obra de arte, agora, era uma visão nascida da mente do artista. Sua concepção era o mais importante e a realização concreta passara a um segundo plano.

O que Kris e Gombrich fazem com o problema da caricatura é a reformulação dessa nova atitude estética em termos psicológicos. Para eles, pela primeira vez na história da Europa, a obra de arte passa a ser considerada um projeção da imagem interior. Não é mais sua proximidade com a realidade que determina seu valor, mas a aproximação com a vida psíquica do artista:

“Então, pela primeira vez, o esboço foi tomado em alto apreço como o mais direto documento da inspiração. Eis o começo do desenvolvimento que vai culminar com a chegada ao expressionismo e ao surrealismo, que tornam a arte o espelho da consciência e da inconsciência do artista.”<sup>19</sup>

A prioridade da imaginação sobre a imitação, a afinidade da criação com o sonho, é sintetizada na frase de Dürer reproduzida pelos autores: “Aquele que quiser criar um trabalho de sonho deve fazer uma mistura de todas as coisas.”

Com o auxílio da psicologia foi possível aos autores descreverem aspectos do desenvolvimento histórico da caricatura que indiciam a nova função desempenhada pela imaginação e pela fantasia do artista. É assim por exemplo que seguem essa “brincadeira com a forma” por um caminho que passa pelos monstros de Bosch, pelas séries de Rabelais e chega aos *ritratti carichi* dos Carracci. A mudança de contexto naturalmente resultara numa mudança de significado: o que era estranho transforma-se em cômico. A idéia de que a brincadeira com a forma é análoga ao controle do processo primário confirma para eles a validade da aplicação da concepção freudiana do fenômeno cômico.

Ainda assim, a questão sobre o surgimento tardio da caricatura permanecia aberta. Aqui, o texto desenvolve a tese de Kris segundo a qual a imagem visual tem raízes mais profundas, é mais primitiva: “A imagem é uma das mais ubíquas formas de prática mágica. Isso pressupõe uma crença na identidade entre o signo e o significado.

<sup>19</sup> KRIS, E.; GOMBRICH, E., *The Principles of caricature*, p. 199.

Uma crença que supera em intensidade a crença no potencial mágico da palavra.”<sup>20</sup> Se a palavra é entendida como um sinal convencional que pode ser distorcido e com o qual se pode lidar sem maiores danos, a brincadeira com a imagem visual, especialmente com o retrato, contém uma ameaça maior, porque estaria agindo num duplo do objeto retratado. Para os autores, o que explica o segredo de uma caricatura bem sucedida é justamente esse modo universal de perceber a imagem. Eles alegam que, sob a superfície da brincadeira e do jogo, a velha imagem mágica ainda está em ação: quando uma caricatura funciona, a vítima acaba transformando-se aos olhos do público, que aprende a vê-la com outros olhos. É como se a vítima tivesse sido enfeitiçada, escrevem eles.

A caricatura é, assim, uma brincadeira com o poder mágico da imagem e, para que se torne legítima, é preciso que a crença na eficiência de um feitiço ou maldição esteja firmemente sob controle. A distorção dos traços do rosto de um homem só pode ser considerada engraçada quando deixa de ser tomada como uma prática perigosa. Se essa condição histórica e social não for preenchida, a arte da caricatura não pode se desenvolver. O paralelo com o pensamento freudiano pode ser então descrito desta maneira: o truque do caricaturista está no uso controlado que ele faz da regressão. O domínio sobre a crença no potencial mágico das transformações é o próprio domínio sobre a regressão para a irracionalidade. Dadas as condições certas, a regressão pode ser feita com um grau de segurança:

“A ausência da caricatura em tempos antigos indica para nós que essa segurança ou distância não existiam. ... O jogo livre com a imagem representacional não podia ser experimentado como uma diversão. Para que isso acontecesse, a representação pictórica tinha que ser removida de uma esfera onde a imagem pudesse estimular alguma ação.”<sup>21</sup>

A caricatura representa, assim, nova liberdade e novos horizontes para a mente humana. Entretanto, uma liberdade que ainda contém a ameaça de regressão ao mundo mágico e irracional. Embora cheguem ao ponto de comparar a grandeza dessa conquista com o surgimento da ciência racional, Kris e Gombrich não parecem dispostos a situar a caricatura na mesma ordem de grandeza estética que o retrato. Para eles, o efeito da caricatura é súbito, explosivo e tende a desaparecer, enquanto um grande retrato estimularia respostas, reinterpretações e por isso mesmo “um processo de recriação”.

---

<sup>20</sup> KRIS, E.; GOMBRICH, E., *The Principles of caricature*, p. 200.

<sup>21</sup> KRIS, E.; GOMBRICH, E., *The Principles of caricature*, p. 201.

O desejo de recuperar a ancestralidade da caricatura resultou para os autores num esquema em que se distinguem três estágios de atitudes mentais em relação à imagem mágica. O primeiro, mais primitivo, é o da feitiçaria, no qual uma ação hostil feita sobre a imagem significava ferir a pessoa representada. Num segundo estágio, a ação hostil efetuada sobre a imagem resulta em pinturas difamatórias. A imagem é aqui a perpetuação gráfica da injúria, ela serve para comunicar a intenção e não para a ação imediata. O terceiro estágio corresponde à caricatura. A ação hostil limita-se à alteração da aparência da vítima, e é na reinterpretação oferecida pelo artista que está contida toda a crítica. Nesse caso, “a agressão se mantém na esfera estética”, possibilitando que público (e, às vezes, até a vítima) reaja com o riso e não com a agressão.

## 2.2 A novidade técnica e a revalorização da fisionomia

Gombrich apresenta ainda outra avaliação sobre o problema da caricatura em 1956, na conferência *O Experimento da Caricatura*, publicada três anos mais tarde em *Arte e Ilusão*. O tema é retomado porque fora o problema da caricatura que despertara seu interesse para a “questão do que significa aceitar uma imagem como um retrato.”<sup>22</sup> Nesse estudo sobre a ilusão da representação pictórica, Gombrich procura demonstrar como aspectos psicológicos e perceptuais da criação e da decifração de imagens são necessários para tratar de três problemas:

“Porque a representação tem que ter uma história, porque a humanidade levou tanto tempo para chegar a uma reprodução plausível dos efeitos visuais que criam a ilusão da semelhança, e porque artistas como John Constable, que se empenharam em ser fiéis a sua visão, tiveram que admitir que nenhuma espécie de arte está livre das convenções.”<sup>23</sup>

Gombrich, seguindo o historiador de arte inglês Roger Fry, em seu *Reflections on British Painting*, de 1934, considera que a história da arte pode ser resumida como sendo a história da descoberta gradual das aparências. “Em todos os estilos” – escreve ele – “o artista se vale de um vocabulário de formas e é o conhecimento desse vocabulário, mais do que um conhecimento das coisas que distingue o artista perito do

<sup>22</sup> GOMBRICH, E., *Arte e Ilusão*, p. XII.

<sup>23</sup> Em *The elements of Drawing*, de 1857, o historiador da arte John Ruskin escrevera que “todo o poder técnico da pintura depende da recuperação do que pode ser chamado da inocência do olho”. Ele acreditava que os artistas deviam ver cores “como um cego que de repente ganhasse a visão.” Para

inábil.” Tal conhecimento, que Gombrich designa *schemata*, surgira na sua descrição do que chamou *patologia do retrato*. Mesmo desenhistas como Leonardo e Dürer teriam representado detalhes anatômicos de forma incorreta: “faltava-lhes os devidos *schemata*, seu ponto de partida estava muito longe do seu motivo, seu estilo era por demais rígido para permitir uma ajustamento suficientemente flexível.” A idéia defendida por Gombrich era a de que um artista não pode criar “uma imagem fiel do nada. Um artista tem de aprender o truque, nem que seja apenas de outros retratos que viu.”<sup>24</sup>

Ao conceito de esquema, Gombrich acrescentou o de correção. De uma parte, o esquema tem a vantagem da economia da descrição, isto é, da redução dos dados perceptuais. Por outro, dialeticamente, é suficientemente flexível para ser alterado, para sofrer uma correção. Assim, para ele, é possível descrever parte da história da arte como uma contínua tentativa de superação entre artistas na resolução de problemas explícitos: os *schematas* embutem a tradição, que lhes serve como referência, e transmitem as experiências através de suas alterações:

“... nossa fórmula de esquema e correção ilustra justamente esse processo. É preciso ter um ponto de partida, um padrão de comparação, a fim de começar o processo de fazer, comparar e refazer, que finalmente se concretiza na imagem acabada. O artista não pode partir de zero, mas pode criticar os seus predecessores.”<sup>25</sup>

A identificação com a epistemologia de Karl Popper aqui é bastante clara e é uma das pedras angulares de seu pensamento. Gombrich abraçou o método científico popperiano e procurou aplicá-lo à história da arte. Assim como cientistas não se detêm sobre investigações de essências – perguntando-se sobre o que é a vida, ou o que é energia, por exemplo – Gombrich também não deseja perguntar-se o que é arte:

“Somos nós a criar as definições e não existe a essência da arte ... É muito importante que se possa abolir nas disciplinas literárias e nas ciências humanas tanto a tradição aristotélica quanto a crença nas essências, elas já duraram demais e não levam a lugar nenhum: todas as palavras podem receber significações diferentes.”<sup>26</sup>

---

Gombrich, “o olho inocente é um mito. O cego de Ruskin, que de repente ganha visão não vê o mundo como numa pintura de Turner ou Monet”, GOMBRICH, E., *Arte e Ilusão*, p. 309.

<sup>24</sup> GOMBRICH, E., op. cit., pp. 88-89.

<sup>25</sup> Ibid., p. 342.

<sup>26</sup> ERIBON, D. E GOMBRICH, E., *Ce que l'Image nous dit*, p. 74-75.

Se o método científico procede a partir de hipóteses, passíveis de desmentido ao longo do tempo, os artistas também podem elaborar suas questões em busca de refinamento e novas demandas que se colocam em cada obra. O processo artístico, interpretado dessa maneira, é uma seqüência de operações de *making and matching*, para usar ainda outra formulação sua para a dialética do esquema e correção. A posição de Gombrich é a de combate ao “ideal indutivista da observação pura”, o mesmo que guiara os que defendiam a possibilidade do “olho inocente”:

“Toda observação, como acentua Karl Popper, é o resultado de uma pergunta que fazemos à Natureza, e toda pergunta implica uma hipótese tentativa ... a hipótese que sobrevive ao crivo desse processo é a que nos sentimos autorizados a sustentar, *pro tempore*.”<sup>27</sup>

Trata-se agora de investigar o tema da caricatura a partir de um novo recorte, que transforma a arte, como qualquer outra ciência, em um campo de experimentação. Desse ponto de vista, a caricatura se revelaria uma ferramenta fundamental para a autonomização da obra de arte, a liberdade do artista e a participação do público no jogo proposto.

Para Gombrich a caricatura é, antes de mais nada, uma conquista da linguagem, independente da observação e da imitação da natureza, operando por ensaio e erro em busca de fórmulas mais eficientes de expressão. Para ele, é válida a antiga “verdade de que a descoberta das aparências se deveu não tanto à observação cuidadosa da natureza, mas à invenção de efeitos pictóricos”.<sup>28</sup> Fazendo um elogio da tradição, o autor evoca Plínio e Vasari, que teriam se aproximado mais da compreensão dessa conquista – a capacidade de enganar o olho – do que muitos pensadores posteriores. Para Plínio, toda invenção no caminho da mimesis era atribuída a um *heureka*, um descobridor. Vasari, por sua vez, afirmava que a invenção só podia avançar por etapas, construindo-se pelo aperfeiçoamento de conquistas anteriores.

Apesar disso, no que respeita à mimesis, somente a perspectiva de Brunelleschi teria sido considerada sem contestação como uma “verdadeira invenção científica”, Gombrich propõe que se coloquem outras conquistas em foco: a luz, a textura e o domínio da expressão fisionômica, três casos nos quais também predominou a mesma necessidade de experimentação, através do ensaio e erro.

Contudo, argumenta ele, as invenções obedecem a um “duplo ritmo”, que é familiar à história do progresso técnico, mas não à história da arte: o “ritmo de avanço

<sup>27</sup> GOMBRICH, E., *Arte e Ilusão*, pp. 341-342.

arrastado e a subsequente simplificação”.<sup>29</sup> As invenções técnicas muitas vezes têm sua velocidade reduzida devido à existência de superstições e outros obstáculos. Por outro lado, nesse percurso também surgem atalhos, e os meios se refinam. No caso da história da arte, em geral, esse processo de refinamento se deve aos grandes mestres, cujas “sublimes” simplificações só se tornaram possíveis com “base em complexidades anteriores.”

Consideremos um exemplo de Gombrich: ele compara os quadros *Artemísia ou Sofonisba*, de 1634, e o *Retrato de Jan Six*, de 1654, ambos de Rembrandt. No primeiro quadro, o artista procurou representar o galão de ouro com todos os detalhes; no segundo, “uma pincelada de fato basta para conjurar o galão de ouro,” realizando o que o autor chamou de mágica simplicidade.

Se os *schemata*, esse repertório de efeitos pictóricos bem-sucedido acumulados pela tradição, permitiu ao artista efetuar sua experiência particular, por outro lado, a relação estabelecida entre espectador e obra também determinou o êxito do efeito obtido por Rembrandt, pois, aqui, o observador foi o “parceiro solícito no jogo das equivalências”, através do qual o galão apresenta-se como um eficiente exemplo de simplificação: “Um efeito podia valer por muitos, desde que não houvesse na obra contradição flagrante capaz de impedir que a ilusão desejada tomasse forma”.<sup>30</sup> Em outras palavras, a consistência de um efeito deve dar a uma invenção a plausibilidade necessária. Para o autor, a ilusão pictórica, ou seja, a obtenção de um certo efeito, relaciona-se com esse jogo de equivalências – uma operação que se dá numa camada profunda da consciência, na qual espontaneamente, por exemplo, somos levados a achar que “o brilho significa, se não ouro, pelo menos acetinado, maciez, lustre.”<sup>31</sup>

Mas como analisar o modo como essas qualidades agem sobre a mente do espectador? A situação é ainda mais complicada ao tentar entender o efeito de uma expressão fisionômica. Reagimos a um rosto como um todo, explica Gombrich. Uma face pode ser triste ou irônica, e isso fica claro para o espectador, mas é difícil explicar qual relação específica entre os traços é responsável por essa “impressão intuitiva.” A questão da “impressão global” e da reação que esta gera é ao mesmo tempo a chave e o complicador do problema. “A proximidade da impressão interpõe-se ao caminho da

<sup>28</sup> Ibid., p. 351.

<sup>29</sup> GOMBRICH, E., *Arte e Ilusão*, p. 352.

<sup>30</sup> Ibid., p. 353.

<sup>31</sup> GOMBRICH, E., *Arte e Ilusão*, p. 354.

análise, de modo que a descoberta e a simplificação da expressão facial oferecem o melhor exemplo do curso tomado pela invenção artística.”<sup>32</sup>

Para melhor explicar essa simplificação da expressão, Gombrich considera as ilustrações de livros infantis. Para ele, os segredos da expressão e da fisionomia foram desvendados por esses desenhistas, que sabem como lidar com sinais convencionais e como criar expressões eloqüentes. Essas representações são bem sucedidas, na sua opinião, porque criam “a ilusão de vida, sem qualquer ilusão da realidade.”<sup>33</sup> Por um lado, um certo repertório de efeitos pictóricos já conquistados, por outro, a disposição do público para jogar com as equivalências e simplificações: eis os elementos que garantem o êxito desta experiência.

A descoberta e o domínio dos artifícios de caracterização fisionômica são atribuídos por Gombrich ao desenhista suíço Rodolphe Töpffer, ao qual atribui também a invenção e difusão da história em quadrinhos. O artista suíço escreveu um pequeno tratado sobre fisiognomia em 1845, no qual chamava a atenção para duas maneiras de escrever histórias: “Uma em capítulos, linhas e palavras, e a isso chamamos literatura; ou, alternativamente, por uma sucessão de ilustrações, e a isso chamamos de ‘história ilustrada’.”<sup>34</sup> Ainda no pequeno tratado, destaca que as histórias ilustradas atendem a um público maior (“há mais gente capaz de ver do que de ler”), incluindo até as crianças, o que as torna particularmente eficientes e úteis à educação.

Gombrich encontra no estudo que Töpffer fizera uma descoberta psicológica que, de certo modo, antecipava seus próprios argumentos. Para o artista suíço,

“É possível desenvolver uma linguagem pictórica sem qualquer referência à natureza e sem aprender a desenhar com modelo. O desenho linear é puro simbolismo convencional e, por isso mesmo, imediatamente inteligível a uma criança, que teria dificuldade em destrinchar um pintura naturalista. Além disso, o artista que usa um estilo abreviatório pode sempre contar com o observador para suplementar aquilo que omitiu. Numa pintura completa e bem feita, um vazio seria perturbador; no idioma de Töpffer e de seus imitadores, as expressões elípticas são lidas como parte da narrativa.”<sup>35</sup>

O narrador pictórico deve conhecer a fisionomia e a expressão humanas de modo a poder caracterizar diversas pessoas de forma convincente. Ele deve ter a habilidade para comunicar reações numa linguagem visual fácil de compreender. Tal

<sup>32</sup> Ibid., p. 355.

<sup>33</sup> Ibid., p. 356.

<sup>34</sup> Töpffer, apud *ibid.*, p. 358.

<sup>35</sup> GOMBRICH, E., *Arte e Ilusão*, p. 360.

habilidade, para quem pratica o estilo abreviatório, não requer anos de formação acadêmica. Para Töpffer, e Gombrich concorda, certa fisiognomia prática pode ser aprendida e, mesmo, desenvolvida por qualquer um. O que importa é que o esboço mais simples ou infantil de um rosto humano, uma vez que venha à luz, já possui caráter ou expressão, e o aprimoramento disso resultará apenas da experimentação com os poucos traços que caracterizam a fisionomia.

O foco do historiador está no que chamou de “princípio de experiências” estabelecido por Töpffer. Não interessa mais observar o mundo visível e imitá-lo, mas a “exploração da nossa própria faculdade imitativa”. Segundo Gombrich, o princípio que Töpffer indicou seria chamado na psicologia de “chaves mínimas da expressão”: “Tentando descobrir o que acontece, não com o boneco do desenho, mas com ele mesmo, quando essas chaves são variadas sistematicamente, Töpffer as utiliza como um instrumento para sondar os segredos da percepção fisionômica.”<sup>36</sup> Gombrich procura demonstrar que, de um modo geral, as chaves mínimas condicionam nossa percepção a ver a semelhança de um ser vivo em todas as formas. O método de Töpffer, baseado num princípio de construções prévias, permitiu que esse aspecto básico da representação fosse ressaltado.

De um modo análogo ao que já fizera no texto sobre os princípios da caricatura, o autor se pergunta porque o método não surgiu antes. A resposta obtida então – de que o jogo visual teria sido retardado pelo temor da magia da imagem – mantém sua validade, desde que generalizada adequadamente. “A invenção da caricatura-retrato pressupõe a descoberta teórica da diferença entre semelhança e equivalência”, rephraseia Gombrich. Novamente, lembra, o exemplo clássico para a demonstração da descoberta do semelhante no dessemelhante é a *Pêra*, de Philipon:

“Todas as descobertas artísticas são descobertas não de semelhanças, mas de equivalências que nos permitem ver a realidade em termos de uma imagem e uma imagem em termos da realidade. E essa equivalência não repousa tanto na semelhança dos elementos, como na identidade de reações a certos parentescos. Reagimos a um borrão branco na silhueta negra de um jarro como se fosse um ponto de luz. Reagimos à pêra com suas linhas entrecruzadas como se fosse a cabeça do Rei Luiz Felipe.”<sup>37</sup>

Assim, a caricatura é novamente um exemplo importante: se nos textos anteriores, o eixo da análise estava na relação entre a distorção da imagem e a ameaça

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 363.



de um mundo ainda sob domínio da magia, aqui o foco recai sobre o efeito, no qual o jogo estabelecido entre a invenção artística e a reação do espectador articula-se em cima de um problema de equivalência. Não se trata mais de uma relação (arriscada ou não) de identidade entre o retrato distorcido e o modelo, mas da configuração de identidades fora do âmbito da imitação – entendida no sentido clássico – como já o dissera o autor: a caricatura agora é um bom exemplo para se sondar as próprias faculdades imitativas do artista e o arco de possíveis reações por estas alcançado.

A ênfase na importância da descoberta da equivalência substitui então o pólo semelhança-dessemelhança apontado no texto escrito com Kris. Do nosso ponto de vista, esse deslocamento importa na medida em que valoriza o efeito e a reação do observador, destacando que as conquistas e descobertas técnicas só podem ser asseguradas quando assentam-se no terreno firme da plausibilidade. A reação do observador – que em termos do entendimento gombrichiano de percepção fisionômica é global, espontânea, mas não aleatória – não se faz com base em uma busca de similaridades entre representação e realidade, mas na busca de afinidades que assegurem a coerência do efeito alcançado na própria representação. Descrita desse modo, a caricatura sai dos limites mesmos em que Gombrich deseja verificá-la, para evidenciar sua competência enquanto modo de realização do pacto ficcional, para lembrar os termos usados por Wolfgang Iser em sua Teoria do Efeito.<sup>38</sup> “o que experimentamos como um notável semelhança numa caricatura, ou mesmo num retrato, não é, necessariamente, uma réplica de qualquer coisa vista”.<sup>39</sup>

Verificando também que a representação, seja ela de uma coisa vista ou lembrada, exige ser “transcrita” através de uma linguagem, Gombrich confirma de outro modo a ação dos *schemata*. Aqui, como sempre, a “memória de soluções coroadas de êxito, as do próprio artista e as da tradição, é tão importante quanto a memória de observação.”<sup>40</sup> Ao evocar o problema da memória visual, e confrontá-lo com a necessidade de uma linguagem, o historiador da arte mais uma vez volta à tradição fisiognômica: no *Tratatto di Pittura*, Leonardo da Vinci, aconselhava o artista a ter à

<sup>37</sup> GOMBRICH, E., *Arte e Ilusão*, p. 367.

<sup>38</sup> Wolfgang Iser explica que a estética do efeito entende o texto como um processo em que a interpretação visa à formação do sentido, valorizando o leitor. “Desse modo, uma interpretação da literatura, orientada pela estética do efeito, visa à *função*, que os textos desempenham em contextos, à *comunicação* por meio da qual os textos transmitem experiências que, apesar de não-familiares, são contudo compreensíveis, e à assimilação do texto, através da qual se evidenciam a ‘prefiguração da recepção’ do texto, bem como as faculdades e competências do leitor por ela estimulada.” ISER, W. *O ato da leitura*, vol. 1, pp 13-14.

<sup>39</sup> GOMBRICH, E., *Arte e Ilusão*, p. 367.

disposição um sistema de classificação – um repertório de narizes, bocas ou queixos – firme em sua mente, para que fosse possível realizar uma análise global e segura do semblante humano. Töpffer também falara em traços permanentes da fisionomia, em seu tratado, definindo-os como aqueles que indicam a emoção. É sobre esses dados que os artistas fazem suas variações, explica Gombrich. Charles Le Brun, no século XVII, exemplifica também um método que se baseia no “estudo da arte, e não na observação da expressão viva,”<sup>41</sup> do que resultou um elenco esquemático de cabeças e fisionomias.

No século XVIII, o pintor inglês Alexander Cozens experimentou uma série de variações a partir de um rosto padrão, com a intenção de investigar o caráter através de desvios deliberados e sistemáticos do semblante canônico. Francis Grose, outro desenhista inglês, já no final do século, combinou os diagramas de Le Brun com o princípio da variação de Cozens. Quanto mais expressão era acrescentada à face da beleza canônica, mais se avançava num repertório de expressões cômicas, do qual as experiências realizadas por Töpffer na primeira metade do século XIX foram uma seqüência.

Nesses exemplos, os esquemas facilitam a criação de imagens expressivas ou a representação de emoções, a memória visual é substituída por diagramas, “destinados a permitir aos mortais comuns dominar as expressões humanas”; diagramas que correram pela Europa desde o século XVI em tratados, manuais e livros de desenho. É nesse contexto, no qual se vê formar um grande acervo de conhecimento visual, que a arte humorística comprovou sua vocação para o ensaio e erro, uma vez que os limites impostos pelo decoro vetaram a experimentação à Grande Arte.

Alguns anos mais tarde, o interesse de Gombrich pela fisionomia, já indicado nesse problema da caricatura, passaria por mais um refinamento.<sup>42</sup> Preocupado em verificar o alcance e também a falibilidade da intuição fisionômica, o autor recupera trechos de *As artes visuais hoje*, escrito pelo físico Georg Christof Lichtenberg e publicado em 1783. A obra é uma sátira a Johann Caspar Lavater, cujo método de ler o caráter das pessoas através da fisionomia alcançou enorme popularidade na virada para o século XIX. A crítica é o ponto de partida para a reflexão de Gombrich, pois indica o

---

<sup>40</sup> Ibid., p. 369.

<sup>41</sup> Ibid., pp. 369-370.

<sup>42</sup> Gombrich escreveu Sobre a percepção fisionômica como uma contribuição para a coletânea “The Visual Arts Today”, publicado em 1960. O ensaio reaparece em *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*, 1999.

perigo de certos exageros no uso da interpretação da expressão fisionômica. Para Lichtenberg, Lavater teria apresentado o método como um “oráculo infalível”, e, como anota Gombrich, o cientista “sabia que a intensidade de uma intuição não é a medida de sua correção.”<sup>43</sup>

Para o historiador da arte, a percepção fisionômica é algo inato ao ser humano. É a partir dela que reagimos imediata e globalmente ao ambiente. Do seu ponto de vista, mais uma vez com o auxílio da psicologia, essa é uma faculdade importante, pois indica que o instinto de sobrevivência está ativo. Em situação desconhecida, a percepção fisionômica transforma-se numa “inquirição perceptual”, de modo que o indivíduo possa avaliar o ambiente e classificá-lo como amigável ou hostil.

No entanto, essa percepção não se confina à leitura de expressões ou gestos humanos, mas estende-se aos outros campos de percepção,<sup>44</sup> definida aqui como um processo de categorização. Daí surgem metáforas, como por exemplo “cores alegres ou sons melancólicos”, que para Gombrich sugerem a existência de uma “malha frouxa de categorias” operando em lugar de uma rede robusta, tecida por uma linguagem idealizada, literal e racional. O poeta, por exemplo, ao fazer a sua indagação ao mundo que o cerca, mantém intacta sua capacidade de classificar o mundo em categorias fisionômicas.<sup>45</sup> Desse modo, as metáforas não seriam sentidos que se transferem de uma coisa a outra, através de vinculações estabelecidas com segurança pela linguagem, e sim, “indicadores de vinculações ainda não rompidas”.

Assim, as metáforas imaginativas (ou fisionômicas) estabelecem a ponte entre o mundo exterior e as faculdades “intra-sensoriais”, não racionais, que sinalizam “um mundo primevo, onde todas as coisas hostis ou desagradáveis se nos afiguram semelhantes, ou pelo menos equivalentes.”<sup>46</sup> É deste modo que Gombrich entende metáforas como “sorriso brilhante” ou “carranca amarga”.

Se o movimento de categorizar é espontâneo, não é, entretanto, aleatório. Tanto a poesia, quanto as demais artes, dependem dessas respostas para realizar efeitos: “O

<sup>43</sup> GOMBRICH, E., Sobre percepção fisionômica, *Meditações sobre um cavaleiro de pau*, p. 49.

<sup>44</sup> A extensão da percepção fisionômica fora chamada por Ruskin, de forma pejorativa, de “falácia patética”, referindo-se a uma forma de personificação freqüente no Romantismo.

<sup>45</sup> Amparando-se na psicologia de Hans Werner e no método do etologista Konrad Lorenz, Gombrich sustenta que o processo de percepção fisionômica é não só um processo de categorização do mundo, com é também um indicador do caráter regressivo da experiência: um movimento “básico e compulsivo que sugere proximidade com camadas não-aprendidas.” GOMBRICH, E. *Meditações sobre um cavaleiro de pau*, p. 48.

<sup>46</sup> *Ibid.*

que denominamos o caráter expressivo dos sons, das cores, ou das formas nada mais é, afinal de contas, que essa capacidade de evocar reações fisionômicas.”<sup>47</sup>

Através da noção de percepção fisionômica, Gombrich procura sustentar a diferença entre reação e entendimento; entre expressão e comunicação. A intuição, ou percepção fisionômica, deve ser colocada em situação de experimentação. Trata-se aqui de retificar a “primeira impressão” e ajustá-la em vista de outros elementos fornecidos pelo contexto, uma perspectiva que valoriza a flexibilidade dos processos cognitivos. Para Gombrich, as reações fisionômicas são um “primeiro ato instável de categorização”: a partir delas torna-se possível montar uma seqüência de indagações, de modo a obter as respostas, ou efeitos, desejados.

A competência imaginativa não é descartada por Gombrich, mas ao contrário, insere-se na sua convicção metodológica de que um pensamento crítico deve sempre testar suas primeiras impressões.<sup>48</sup> O primeiro palpite fisionômico não deve ser confundido com a obtenção de uma resposta estética: a imprecisão desse momento deve motivar o confronto do dado inicial, seja com o contexto imediato, seja com a tradição: “Sem algum quadro de referência, pelo qual possamos testar e modificar nossas primeiras impressões, somos deixados às graças compassivas de nossas projeções iniciais.”<sup>49</sup>

Como método científico de definição do caráter, conforme propusera Lavater, a fisionomia certamente deixa a desejar. Mas como ativadora de processos cognitivos mais profundos da mente, ela mostrou-se profícua como ferramenta na busca criativa do artista. A percepção fisionômica, em seu sentido estendido, para além da leitura dos rostos e dos gestos humanos, permitiu à arte avançar na conquista da expressão e da liberdade da sua própria linguagem.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> Ibid., pp. 48-49.

<sup>48</sup> O ponto também indica uma questão de peso para Gombrich, que é o seu combate com a tradição hegeliana, algo que não podemos considerar cuidadosamente, sob pena de nos afastarmos excessivamente do tema. É interessante notar que, quando o autor fala no valor da criação imaginativa para responder a determinado problema de interpretação, ele alerta para o perigo do historiador supervalorizar a primeira impressão e se fechar num método “circular”, e com isso tomar essa impressão, ou impressão fisionômica, como a unidade explicativa que dá conta de um dado problema. A noção de ajuste em Gombrich opõe-se à convicção hegeliana de superação dialética. Colocando-se numa perspectiva que privilegia a continuidade, Gombrich dá outro sentido à idéia de superação, que seria muito esquematicamente explicado nos seguintes termos: impressão inicial, confirmação, correção.

<sup>49</sup> GOMBRICH, E., Sobre percepção fisionômica. In *Meditações sobre um cavaleiro de pau*, p.54

<sup>50</sup> Para Gombrich, a capacidade de evocar reações através da percepção fisionômica é algo que já se observava na teoria da arte ao longo do tempo, mas só alcançará seu rendimento mais pleno como efeito, com o surgimento do expressionismo.