

## A APLICAÇÃO DA PSICOLOGIA DA ESCRITA NA INVESTIGAÇÃO EM HISTÓRIA DA ARTE

J. Francisco Ferreira Queiroz \*

*ABSTRACT: In this article, we approach the use of handwriting psychology in art history research. Handwriting psychology allow us to go further and achieve much more reliable conclusions about artists' personalities, non-signed works of art and other aspects of art history research, particularly if we are dealing with 19th century and 20th century art. Some examples are given, based on our research.*

### Contextualização

A Psicologia da Escrita é o ramo da Psicologia que estuda a escrita na sua vertente de expressão gráfica, ou seja, debruça-se sobre a forma como se escreve e não propriamente sobre o conteúdo do que se escreve, muito embora este conteúdo possa ser importante em vários casos.

Vulgarmente conhecida em Portugal como "grafologia" - graças à influência que a escola francesa exerceu sobre quem, no nosso país, se dedicou a estudar o tema, a Psicologia da Escrita tem sofrido um incremento exponencial em termos de investigação e de aplicações, na Europa, sobretudo nos últimos vinte e cinco anos. Contudo, dado sobretudo o fosso geracional existente entre os profissionais mais antigos e os actuais especialistas recém-formados, a Psicologia da Escrita é ainda, na nossa opinião, uma ciência experimental. Basta referir que a Associação Deontológica Europeia, agregadora das mais prestigiadas associações internacionais, tem menos de dez anos de existência e só muito recentemente foram encetados esforços à escala global para fomentar um intercâmbio entre escolas, durante décadas fechadas num certo nacionalismo e limitadas por barreiras linguísticas<sup>1</sup>.

\* Escola Superior Artística do Porto.

<sup>1</sup> Sobre este assunto veja-se QUEIROZ, J. Francisco Ferreira – *Introdução à Psicologia da Escrita*. Porto: Campo das Letras, 1999, p. 26.

Assim, a formação universitária nesta área é recente e limita-se a alguns países. Em termos de formação ao nível da licenciatura, apenas em Itália (Urbino e Roma) existe formação universitária em Psicologia da Escrita (ou, mais exactamente, em *studi grafologici*). Ao nível da formação pós-graduada, temos exemplos mais próximos de nós, como na Universidade Autónoma de Barcelona. Em Zurique, também é possível obter licenciatura em Psicologia, ramo de Psicologia da Escrita. Em França e na Alemanha, existem há várias décadas disciplinas sobre Psicologia da Escrita em algumas universidades (em cursos de Letras, de Medicina e de Psicologia), mas a formação dos profissionais nessa área é sobretudo feita por associações independentes das universidades, um pouco na linha do que hoje são – por exemplo – os conservatórios de música em Portugal.

Em termos de cursos de verão sobre a temática do estudo psicológico da caligrafia, são já mais numerosos em universidades de vários países, nomeadamente na de Salamanca. Infelizmente, é ainda a este nível que nos situamos em Portugal, onde não existe sequer uma associação nacional e onde o nível científico da disciplina é baixo. Basta referir que se contam pelos dedos de uma só mão os autores portugueses com trabalhos de investigação publicados sobre o estudo da escrita de um ponto de vista psicológico. Se procurarmos autores portugueses que tenham publicado mais do que um trabalho de investigação, então a lista restringe-se a um só nome. Não é de admirar, pois, que sejamos autor do único manual sobre o tema aplicado à escrita dos portugueses.

Este manual partiu da necessidade concreta em fornecer uma base bibliográfica adequada para os cursos livres de Introdução à Psicologia da Escrita, que decorrem na Faculdade de Letras da Universidade do Porto desde 1994, tendo sido feitas doze edições até 2003, com centenas de participantes já contabilizados, na maioria estudantes da referida Faculdade, mas também estudantes de Psicologia, bem como de outras áreas e mesmo alguns professores (do ensino secundário e do ensino superior). O interesse pela matéria é crescente. Basta referir que nunca se publicou tanto em Portugal sobre o assunto como nos últimos dez anos, na maior parte das vezes – é certo – com uma qualidade científica abaixo do mínimo aceitável, caindo na superficialidade e na leviandade de classificar o estudo da escrita como uma mera curiosidade nem sempre fiável, quando este estudo pode ser – quando abordado de forma séria e consistente – uma excelente ferramenta de trabalho, em inúmeras áreas. A História da Arte é uma delas.

Na Universidade de Urbino, são quatro as vertentes da licenciatura em *studi grafologici*: gestão de recursos humanos, psicologia familiar, psicologia das idades evolutivas e peritagem de documentos manuscritos. Estas vertentes reflectem claramente as principais áreas de aplicação prática da Psicologia da Escrita, embora se possam referir outras duas, nas quais o estudo da caligrafia é utilizado há muitos anos, de forma ainda algo empírica ou experimental: a medicina e a investigação histórica.

Dentro da investigação histórica, a Psicologia da Escrita é especialmente vantajosa quando se pretende fazer uma aproximação ao perfil psicológico de alguém que já não é vivo e do qual existe material manuscrito autógrafa. Assim, a Psicologia da Escrita é útil sobretudo para ajudar a traçar perfis biográficos mais fiáveis e abrangentes, servindo não só a História da Arte, como a História e o próprio jornalismo de investigação.

### **A escrita como produto cultural**

Não nos iremos debruçar sobre os princípios da Psicologia da Escrita, sobre a sua fundamentação, sobre as principais teorias e escolas, ou sequer dar exemplos dos vários aspectos gráficos que podem ser estudados num documento manuscrito (e que são cerca de duzentos). O manual "Introdução à Psicologia da Escrita", da nossa autoria, poderá esclarecer estas questões e dar outras pistas para futuro aprofundamento<sup>2</sup>. Contudo, é conveniente realçar, desde já, que o grau de utilidade e de fiabilidade da Psicologia da Escrita depende, não só do especialista que a utiliza, mas também do tipo de amostras a estudar e da sua época. Assim, quanto mais próxima da actualidade estiver a personalidade que se pretenda biografar, mais fácil é traçar o seu perfil psicológico com base na escrita, não só pela maior facilidade em encontrar amostras manuscritas autógrafas, mas também porque o modelo caligráfico de origem – aquele que se aprende na escola – encontra-se mais perto dos valores socioculturais actuais.

Efectivamente, a escrita reflecte não só aspectos da personalidade de quem escreve, mas todo o contexto histórico, cultural e social envolvente. Assim, é comum associar-se um documento manuscrito a um fóssil. É difícil para um cidadão comum perceber a importância dos fósseis.

---

<sup>2</sup> Este manual foi publicado em 1999 pela editora Campo das Letras, mas esgotou pouco tempo depois, não tendo sido feita reedição até 2003. Existe, no entanto, em bibliotecas, podendo também ser adquirido – em versão policopiada – junto do autor.

Lembramo-nos mesmo dos célebres trilhos de dinossauros na Serra de Aires que, para muitos, eram de pouco valor. Porém, através das marcas deixadas, um especialista pode determinar inúmeros aspectos dos animais que por ali passaram, assim como as características daquele sítio (em termos de fauna, flora, condições geo-climáticas, etc.) na época em que foram produzidas as pegadas. Com a escrita passa-se o mesmo: a escrita tem três dimensões (comprimento, largura e profundidade) e é resultado de um movimento vivo, que fica registado no papel. Estudar o resultado desse movimento permite recriá-lo e, assim, explicar vários aspectos psicofisiológicos de quem escreveu. Mais importante do que isso, o conhecimento do modelo caligráfico de uma determinada época e cultura permite avaliar os desvios e subversões do modelo, os quais surgem de acordo com o conhecido *princípio do prazer*: a escrita muda-se sempre no sentido de nos ser mais agradável.

A escrita muda também quando mudamos, daí que ela se altere mais na adolescência e tenda a estabilizar na idade adulta. Porém, a adolescência, como etapa psicológica, é um fenómeno do século XX. No século XVIII, por exemplo, existiam somente crianças e adultos. As idades correspondentes à actual adolescência eram idades de trabalho e a escrita reflectia isso mesmo, em termos de modelo adoptado. Todas as escritas são diferentes, todos os modelos caligráficos de todos os países e de várias épocas são sempre diferentes entre si, reflectindo precisamente essas épocas e essas culturas. Um exemplo: os povos da Europa que mais adornam a assinatura são precisamente os povos latinos - os mais vaidosos e menos pragmáticos. Outro exemplo: o modelo caligráfico actual baseia-se em formas mais femininas (mais redondas, menos propulsionadas para a frente) do que há cem anos atrás. Ora, não só os professores primários eram maioritariamente homens há um século (ao contrário de hoje), como os rapazes suplantavam as meninas na frequência destas escolas. Os próprios valores dessa época eram claramente muito mais machistas do que actualmente. A escrita é, claramente, um produto cultural.

### **Possibilidades e limites**

Através da Psicologia da Escrita, não é possível conhecer-se inteiramente um indivíduo, mesmo um indivíduo da actualidade que forneça muito material por si produzido. De facto, a escrita reflecte sobretudo tendências e predisposições. O estudo da escrita não permite inferir factos.

Não é possível, por exemplo, afirmar-se que alguém cometeu um determinado crime, com base na forma como escreve. Porém, a escrita dá-nos pistas importantes sobre a predisposição ao acto e informa-nos de tendências reprimidas, uma das razões porque é muito tida em conta na Criminologia. Aliás, há décadas que se usa a escrita para tentar prever futuras acções de inimigos militares, ao conhecer-lhes as suas tendências – as quais nem sempre correspondem à imagem pública que é dada. O exemplo mais recente e mediático foi o de Osama Bin Laden, cuja caligrafia foi certamente estudada de forma minuciosa pelos serviços de inteligência norte-americanos.

Na História, sabemos bem que uma imagem pública não corresponde frequentemente ao verdadeiro perfil de personalidade da pessoa em questão. Na História da Arte, as obras podem reflectir muitos aspectos inconscientes do artista, uma vez que se tratam de formas de expressão com um certo grau de liberdade. Porém, a escrita permite-nos ir um pouco mais além. Tomemos como exemplo Fernando Pessoa. Pelo facto deste poeta ter tido heterónimos, aguçou a curiosidade a muitos estudiosos, nomeadamente no que diz respeito à sua escrita. É, pois, fácil de perceber porque, nos últimos dez anos, foram publicadas pelo menos duas obras sobre Fernando Pessoa, com base na sua caligrafia. Não é, porém, fácil de aceitar que nenhum destes estudos esteja ainda publicado em português.

Este exemplo é paradigmático para percebermos como a maior parte da comunidade científica portuguesa ligada à História desconhece por completo o potencial que a escrita pode ter como elemento de estudo. É certo, porém, que mesmo os poucos que conhecem esse potencial não possuem formação para o aplicar directamente. Em Portugal, é arriscadíssimo pedir serviços nesta área, pois os profissionais que surgem nem sempre dão garantias de os desempenharem com um mínimo de exigência.

A Psicologia da Escrita é uma disciplina muito complexa, que exige anos de estudo e sólidos conhecimentos em Psicologia (de preferência, uma licenciatura em Psicologia). A ignorância e o (inteiramente compreensível) princípio da precaução por parte dos investigadores portugueses tem resultado na quase total ausência de utilização da Psicologia da Escrita na História da Arte Portuguesa.

De modo a procurar inverter essa tendência, iremos dar alguns exemplos simples de como a escrita pode servir de material útil para a História da Arte, sendo por vezes, mesmo, material essencial para tirar certas con-

clusões. Estes exemplos foram extraídos de nossos trabalhos, sendo aqui abordados noutra perspectiva, de forma a entender-se melhor como funciona a Psicologia da Escrita, quais as suas possibilidades e os seus limites dentro da investigação em História da Arte.

### **Exemplos concretos**

Grande parte da nossa investigação tem-se debruçado sobre o século XIX e o romantismo em particular. Nessa época, era já bastante apreciável a quantidade de pessoas que sabiam ler e escrever em Portugal, sobretudo em meios urbanos e junto do sexo masculino. Consequentemente, os maiores encomendadores (com mais posses, com uma formação escolar mais consistente) e os maiores artistas (mais letrados, geralmente também com passagem pelo ensino artístico) são passíveis de abordagem psicológica através da escrita, caso haja material gráfico suficiente.

Relativamente à Idade Média, por exemplo, utilizar a Psicologia da Escrita para caracterizar melhor um artista é quase impossível, não só por serem escassos os documentos manuscritos (muitas vezes limitados a uma assinatura – o que não é suficiente para se tirar conclusões fiáveis, pois toda a assinatura necessita de ser contextualizada pela escrita), mas também porque o modelo caligráfico da época era muito mais rígido e o grau de personalização da escrita acabava por ser tão baixo que hoje torna-se difícil, mesmo para um especialista, determinar até os aspectos estritamente pessoais de uma determinada caligrafia. Por outro lado, quem eram os artistas da Idade Média que tinham formação escolar? Praticamente nenhum. Assim, a Psicologia da Escrita tem grande utilidade sobretudo para a História da Arte do século XIX e do século XX.

Vejamos o exemplo de Emídio Carlos Amatucci (Lisboa, 1811 – Braga, 1872). Este ornatista e artista de mármore era um homem com elevadíssimo sentido estético, fiel aos seus gostos muito pessoais e resistente a modas passageiras. Estas conclusões foram por nós inferidas através do estudo das suas obras. Porém, através da sua escrita, foi possível comprovar que se tratava também de um homem com fina sensibilidade – algo que é igualmente possível constatar nas suas obras. O traço da sua escrita é muito mais fino do que o normal e com bastante relevo<sup>3</sup> (Fig. 1). Trata-se também de uma escrita personalizada, tendo em conta a época:

---

<sup>3</sup> Relevo significa diferença de pressão (e, consequentemente, de espessura) entre traços ascendentes e traços descendentes. Sobre este assunto veja-se QUEIROZ, J. Francisco Ferreira – *Introdução à Psicologia da Escrita*. Porto: Campo das Letras, 1999, p. 176.

Emílio Carlos Amatucci, Escrivente p.  
 do Escultor no Real Palacio de S. Barbara e  
 Escrivente, e actualmente morador na Rua de S.  
 Catharina desta Cidade, julga-se, nas circum-  
 stancias precisas para fazer o mesmo trabalho qual  
 quer do Monumento que for apresentado p.  
 do do Supradito, tanto que foi a primeira que se  
 fez na Cidade, estabeleceu allem d'outros indistinctos de  
 sua officina de todo e qualquer trabalho em barro e  
 secco, eoga pois a S.  
 de obzervar ternos comen-  
 camente da seguinte proposta.

Propohe-se a aceitar toda e qualquer condicao  
 que for apresentada para a factura da obra,  
 do Monumento de immortal Obra, de progre-  
 sa supranum a qualquer condicao, importante  
 pelo S.  
 em apresentadas por qualquer  
 outro comente, tendo-se a garantir a execu-  
 cao, e conclusão do mesmo Monumento, obrigando-  
 se-se a fazer a obra pelo preço offerecido por  
 qualquer outro Escultor habilitado, a fazer os  
 modellos, no Estato, e levantar o Monumento  
 com toda a perfeccion possivel; e para d'este  
 preço e condicao feitas, subscreevi com a  
 quelle numero de Accao propria, para a sua  
 execucao da obra

Data 30 de Outubro de 1862

Emílio Carlos Amatucci

uma época muito menos individualista do que hoje, em que as pessoas tinham muito menos margem de manobra para personalizar o seu grafismo. Aliás, em meados do século XIX, era muito difícil saber se uma determinada escrita pertencia a um homem ou a uma mulher (Fig. 2). Em Portugal, o modelo caligráfico era então claramente masculino e raras eram as mulheres que escreviam habitualmente. Assim, para uma mulher da época, escrever implicava cumprir uma norma e assimilar um modelo preestabelecido, mais do que buscar formas pessoais. A condição da mulher portuguesa era então muito mais condicionada pelo mundo masculino e a escrita reflecte-o também.

António Almeida da Costa (Alcabideche, 1832 – Gaia, 1915) foi discípulo de Emídio Amatucci, mas cedo decidiu abrir uma oficina só sua. Ao estudarmos a obra de António Almeida da Costa, pudemos concluir que era um homem pragmático, adaptando-se ao que o cliente exigia e procurando estar o mais actualizado possível em termos de modas. As suas obras têm um fio condutor muito ténue, porque António Almeida da Costa foi muito diversificado na sua produção artística. Este homem empreendedor soube rodear-se de pessoas habilitadas, nomeadamente do escultor José Joaquim Teixeira Lopes, que era um homem mais introvertido, embora também mais talentoso. Assim, António Almeida da Costa teve tanto sucesso que acabou por ser proprietário da maior concentração industrial de artes aplicadas em Portugal, onde se produzia cerâmica, cantarias, ferro fundido e forjado, estuques e estatuária, tudo da mais alta qualidade, exportando para vários países. A escrita de António Almeida da Costa indicia um homem que não se vê a si próprio como artista, mas como um empreendedor, um homem de visão estratégica. Curiosamente, quando era jovem, António Almeida da Costa assinava o seu nome acrescentando-lhe uma rubrica elaborada, relativamente comum na época (Figs. 3 e 4). Porém, em duas ocasiões, quando entrou no concurso artístico para o monumento público a D. Pedro IV, no Porto, António Almeida da Costa modificou a sua assinatura: substituiu a rubrica<sup>4</sup> complicada por apenas dois traços em forma de "pincelada", possivelmente para imitar a assina-

---

<sup>4</sup> Rubrica é todo o elemento gráfico de uma assinatura que não permite a sua leitura, podendo ser laços, paráfrases ou mesmo letras que se estilizam de tal modo que não podem ser decifradas. Existem assinaturas sem rubrica, assinaturas com rubrica e assinaturas em rubrica (estas últimas são geralmente ilegíveis). Sobre este assunto veja-se QUEIROZ, J. Francisco Ferreira – *Introdução à Psicologia da Escrita*. Porto: Campo das Letras, 1999, p. 189.

D. Anna Barbara Charters  
 D. Maria Izabel Charters de Azevedo  
 Jose Maria Henriques d'Almeida  
 Jose Maria Crespo  
 D. Barbara Charters Crespo  
 Romão Jose Dias Roberto Charters

Fig. 2 – assinaturas de homens e de mulheres da família Charters (Crespo/Azevedo), de Leiria, numa escritura notarial de meados do século XIX

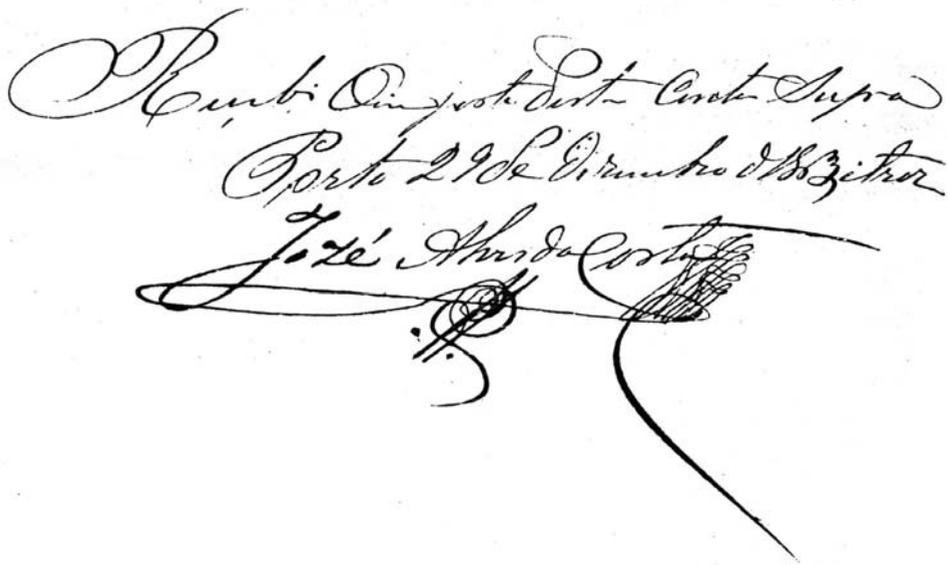
no economico nem pedir esportosa-  
 mente. a V. Exa haja por bem orde-  
 nar se lhe pague a referida quan-  
 tia de 150,000 reis no que o suppy

Porto 16 de julho  
 de 1863

R. M.<sup>ce</sup>

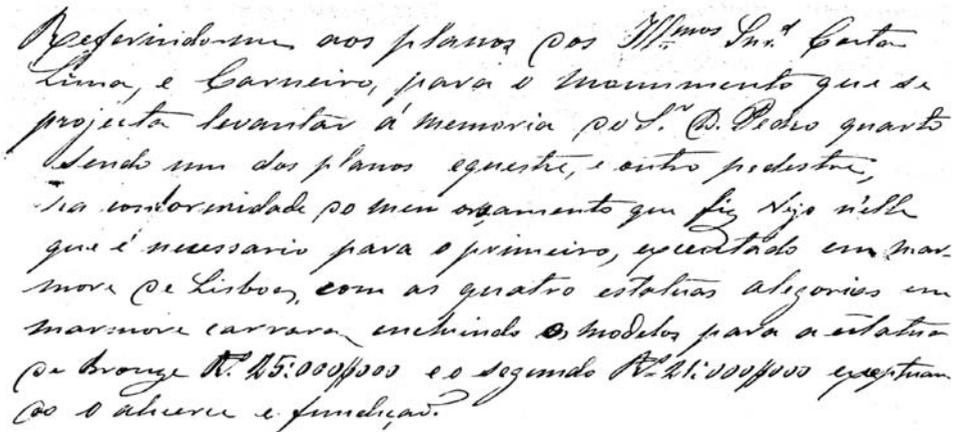
Antônio Almeida da Costa

Fig. 3 – escrita de Antônio Almeida da Costa em 1863

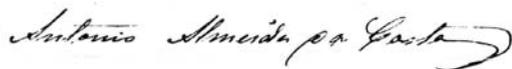


Combi Oingjoste Dista Crote Supra  
Porto 29 de Outubro d 1836  
Joze Almeida Costa

Fig. 4 – assinatura com rubrica semelhante à de António Almeida da Costa, mas pertencente a um outro homem da mesma época



Requerendo-se aos planos dos Illmos Srs.† Carta  
Lima, e Carneiro, para o monumento que se  
projecta levantar á memoria do S.º D. Pedro quarto  
sendo um dos planos equestre, e outro pedestre,  
na conformidade do meu organimento que foy N.º 111  
que e necessario para o primeiro, executado em mar-  
more de Lisboa, com as quatro estatuas allegoricas em  
marmore carrara enchendo o modelo para a estatua  
de bronze N.º 45.000\$000 e o segundo N.º 21.000\$000 exceptuan-  
do o alhevo e fundicao.



António Almeida da Costa

Fig. 5 – escrita de António Almeida da Costa em 1862, na proposta para o monumento a D. Pedro IV, onde assina de forma diferente do habitual

tura do seu mestre Emídio Amatucci, que foi precisamente seu oponente neste concurso (Fig. 5).

Na investigação em História da Arte, a escrita deve ser objecto de estudo não só relativamente aos artistas, mas também relativamente aos encomendadores, os quais, por vezes, condicionam fortemente o trabalho dos artistas. Joaquim Pinto Leite (Cucujães, 1805 – Porto, 1880) é um exemplo paradigmático. Este grande negociante do Porto mandou erigir um monumento funerário impressionante em 1848 (no Cemitério da Lapa), o mais notável do cemitério. Mas também na habitação dos vivos Joaquim Pinto Leite distinguiu-se, ao ter mandado depois construir um palacete completamente diferente do que tinha sido até aí edificado no Porto. Analisando estas duas obras de arquitectura, ficamos com a ideia que Joaquim Pinto Leite pretendia ostentar o seu enorme poder social/económico e que era um homem vaidoso. Porém, a sua escrita dá-nos a certeza disso mesmo: Joaquim Pinto Leite era realmente um homem cheio de si, vaidoso, muito orgulhoso, mesmo procurando destacar-se entre os vários irmãos Pinto Leite. Basta ver a sua assinatura, devidamente contextualizada, com as enormes curvas no início e no fim de "Joaquim", que denotam uma preocupação com a sua imagem maior que o habitual na época. Joaquim Pinto Leite era um homem que usava a arte como forma de diferenciação dos demais. Era um homem altivo, mas de bom gosto (Fig. 6).

A escrita pode ser utilizada na investigação em História da Arte também na perspectiva da peritagem, nomeadamente para a atribuição de desenhos e de projectos. Esta vertente da utilização da escrita na História da Arte é bem mais usada, por vezes de forma rudimentar, por parte de alguns investigadores. Aliás, desde finais do século XIX que já é conhecido na História da Arte o princípio da atenção aos detalhes mais pequenos e espontâneos – como as pinceladas/traços mais automáticos e, por isso, mais inconscientes da pintura/desenho, ou como a escrita. Basta lembrar Giovanni Morelli, médico de formação e inspirador da psicanálise de Freud, que escreveu (sob o pseudónimo de Ivan Lermolieff) vários artigos em revistas de arte alemãs chamando a atenção para quadros existentes nos museus alemães que, não estando assinados, tinham sido mal atribuídos<sup>5</sup>. Morelli pode ser considerado o pai da moderna peritagem de obras

<sup>5</sup> Sobre este assunto veja-se QUEIROZ, J. Francisco Ferreira – *Introdução à Psicologia da Escrita*. Porto: Campo das Letras, 1999, p. 43.

Ex<sup>ma</sup> Sr<sup>te</sup>

Quando se procedeu ultimamente a  
eleição da Direcção da Associação Com-  
mercial, de que V. Ex<sup>cia</sup> he digno Presidente,  
porque me constasse que o Amico morre se in-  
cludia em algumas listas para director, fiz  
ver a alguns amigos meus, que eu desigua-  
mente não era eleito, e pedi-lhes que o substituissem  
por outro de pessoa que melhor pudesse accetar  
a eleição e desempenhar o cargo.

Não obstante isso, fui eleito, e com o que  
me considero muito honrado; mas vejo-me  
obrigado a fazer saber a V. Ex<sup>cia</sup>, para os devidos  
effeitos, que me he verdadeiramente impossivel  
me poder accetar, porque os meus muitos affa-  
res não permittem desempenhar como hade  
qualquer encargo ou commissão.

Deus Guarde a V. Ex<sup>cia</sup>

Amigo, muito ob<sup>te</sup>,  
e foy C. Rio

Joaquim Pinto Leite

Porte 13 de Março de 1865

Fig. 6 – escrita e assinatura de Joaquim Pinto Leite – um homem com grande consciência de si

de arte, cabendo dentro do estereótipo do investigador com a lupa, atento aos mais ínfimos detalhes.

Seguidamente, damos alguns exemplos da aplicação da Psicologia da Escrita à peritagem em História da Arte, com base na nossa investigação. Francisco Maria Teixeira (Pangim, 1842 – Leiria, 1888) foi um desenhador-arquitecto até há pouco tempo praticamente desconhecido, mas que realizou em Portugal algumas das mais originais obras oitocentistas de arquitectura funerária, sobretudo no Cemitério de Santo António do Carrascal, em Leiria, cidade onde habitava. Ora, nenhum documento por nós encontrado refere que Francisco Maria Teixeira interveio de forma contínua na construção deste cemitério. Porém, através do hábito de ver a sua escrita em outros documentos, foi possível determinar que as obras de construção do Cemitério de Santo António do Carrascal foram mesmo dirigidas por Francisco Maria Teixeira, já que o caderno das despesas correntes das obras foi escrito pelo seu punho, em grande parte. Esta descoberta foi importante, porque permitiu comprovar outros indícios que apontavam para o facto de Francisco Maria Teixeira ter sido o arquitecto não oficial da Câmara Municipal de Leiria nessa época (Fig. 7).



*Francisco Maria Teixeira*

Fig. 7 – assinatura e retrato de Francisco Maria Teixeira, juntamente com sua mulher

A extrema utilidade da escrita como método de atribuição de desenhos, mesmo que estes não contenham partes escritas, pode ser comprovada através do caso do ornatista italiano Fidele Baldi. Analisando o grafismo muito inclinado à direita e anguloso, colocado de forma simulada na tabela para inscrição do único desenho que até agora encontramos com a assinatura de Fidele Baldi, pudemos atribuir à sua oficina vários outros desenhos, cujas opções iconográficas e estéticas acabaram por permitir, em conjunto com outros indícios, traçar-lhe um perfil de gosto artístico (Fig. 8). Analisando-se também a forma de traçar linhas de apoio nos desenhos, linhas de solo, régua de escala, setas indicando o Norte, tracejados de partes ocultas e outros elementos de projectos de arquitectura não assinados, é também possível associá-los, de forma muitas vezes bem segura, a determinados arquitectos. Foi o que fizemos para os casos de José da Costa Sequeira ou Joaquim da Costa Cascais. No caso do primeiro, um dos seus projectos mais antigos para monumentos funerários (não assinado, mas atribuível a José da Costa Sequeira com bastante segurança) veio reforçar de forma decisiva aquilo que outras suas obras assinadas e menos conhecidas denotavam: um arquitecto não tão académico como tem sido classificado (Fig. 9). Quanto a Joaquim da Costa Cascais, mesmo não nos tendo sido possível encontrar um só projecto seu assinado, foi possível atribuir-lhe vários desenhos para túmulos, graças à conjugação de vários indícios circunstanciais, sendo o mais importante o facto de um dos desenhos ser o do seu próprio jazigo de família. Graças ao estudo dos desenhos para túmulos nos cemitérios de Lisboa que fomos encontrando ao longo dos anos, nomeadamente na forma de aguarelar, no grafismo usado para simular a inscrição, no tipo de papel recorrentemente utilizado e mesmo nos temas escolhidos, foi possível atribuir a Joaquim da Costa Cascais um conjunto apreciável de desenhos (Fig. 10). Esta atribuição foi importante sobretudo porque revelou um artista amador profundamente original e escrupuloso em termos estéticos, apesar de algo tosco no traço. A sua expressão gráfica foi o elemento fundamental que permitiu construir toda esta tese e trazer para a ribalta da arte do romantismo em Portugal um nome até aqui conhecido somente como dramaturgo e como militar.

Outro caso interessante da utilização da escrita como método de atribuição de obras refere-se a Giuseppe Cinatti. Graças à análise da escrita e do desenho, não só foi possível individualizar melhor a personalidade de Cinatti relativamente à de Rambois (uma vez que os dois artistas andaram

Approvada  
Câmara 19 de Fev. 1853  
Mattos Pinto  
Albuquerque  
Monte

Comitê  
do  
Cemitério de S. João  
N.º 24

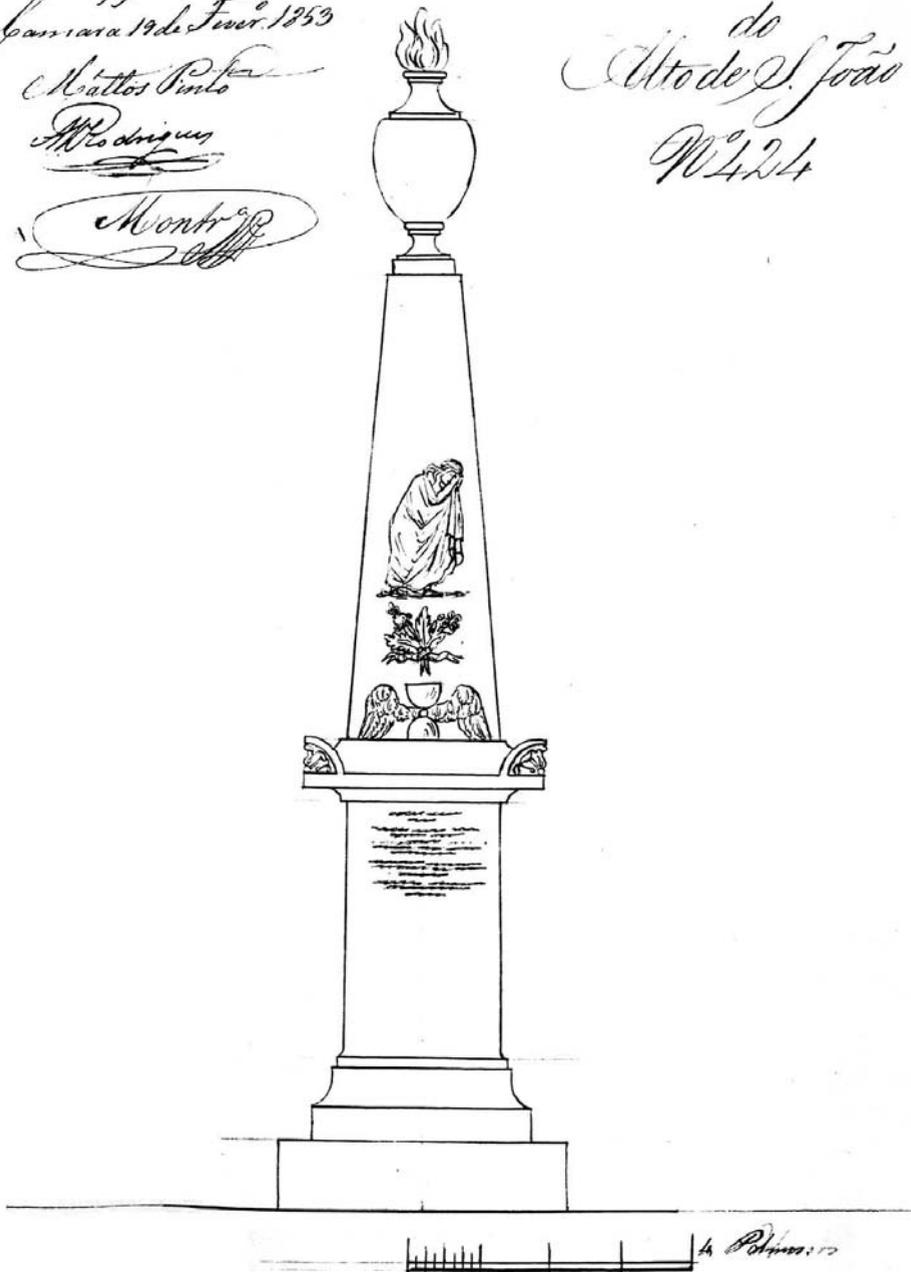


Fig. 8 – desenho atribuível à oficina de Fidele Baldi

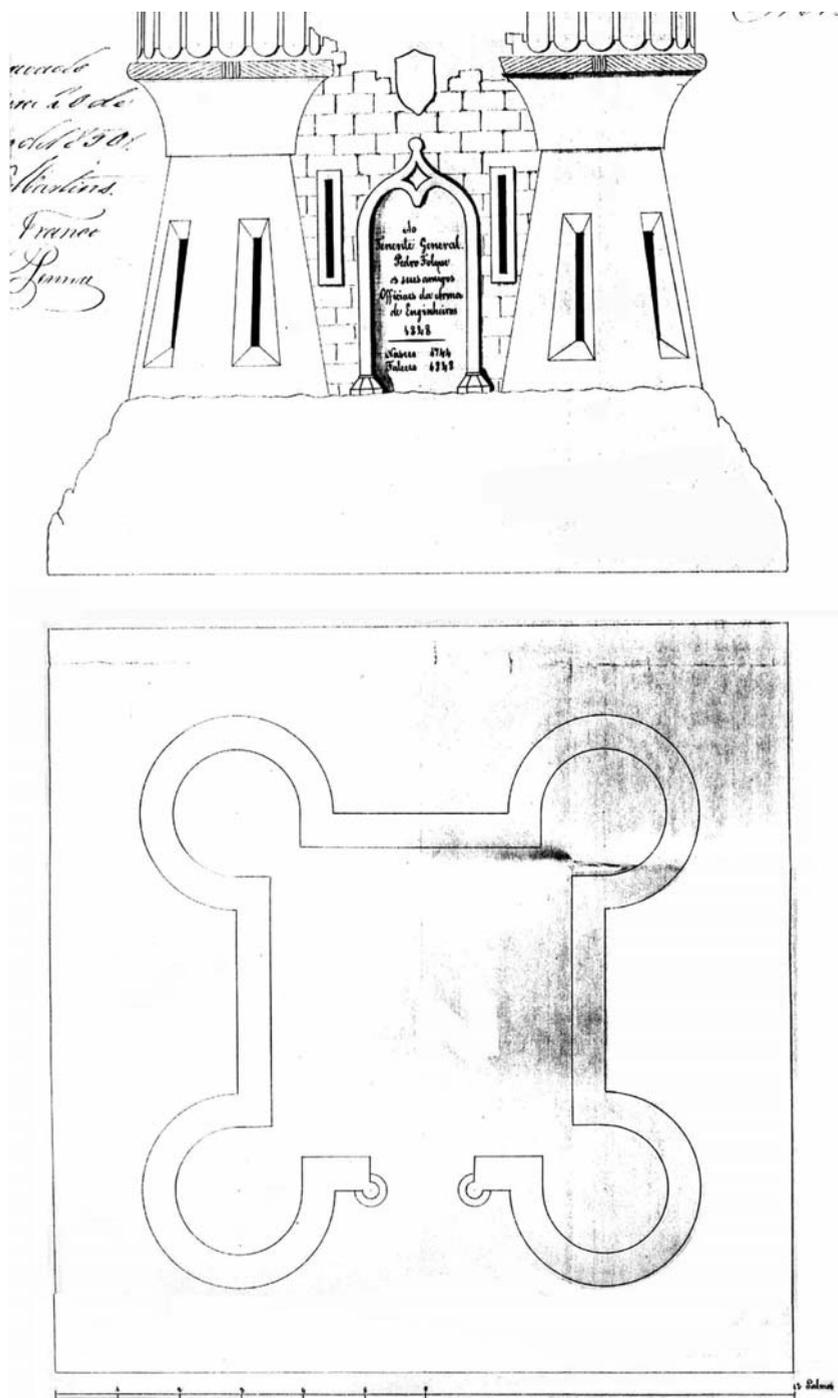


Fig. 9 – desenho do túmulo de Pedro Folque, atribuível a José da Costa Sequeira

*Approvado*  
*1861*  
*Com a data 7 de Junho 1866*  
*Matto Pinto*  
*Gravado*  
*Gravatorio de S. M.*  
*Luiz de S. M.*

*Joaquim da Costa Cascaes*  
*na família*  
*é sombra de pesada cruz*  
*é a a custo?*  
*é gozo de celeste luz*  
*é o justo.*



Fig. 10 – desenho atribuível a Joaquim da Costa Cascais

frequentemente associados), como também foi possível atribuir vários desenhos inéditos a Cinatti, os quais revelaram um cenógrafo muito mais afrancesado nas influências do que aquilo que até aqui tinha sido defendido. Cinatti era claramente um homem algo negligente no desenho, valendo-se sobretudo da sua habilidade para compreender o que os encomendadores dele esperavam. Era um homem original, pouco tradicional, adaptável, sem problemas para copiar, mas acrescentando-lhe sempre o seu toque pessoal. Nos seus desenhos para túmulos, poucas vezes o lápis passa à tinta e as letras das epígrafes são geralmente representadas em maiúsculas – o que era raro na época, em termos de desenho, embora fosse comum em termos de caracteres insculpidos na obra propriamente dita (Fig. 11).

Relativamente à questão das maiúsculas e do cursivo, chamamos também a atenção para o facto de pertencerem a Emídio Carlos Amatucci as primeiras epígrafes oitocentistas colocadas em cursivo em monumentos sepulcrais portugueses, estando estas sobretudo em alguns monumentos mais interessantes saídos da sua oficina (Fig. 12). Em termos de tumulária, o cursivo era então um modelo mais distinto e próprio para um verdadeiro artista, em contraste com os caracteres tipográficos. Só em finais do século XIX, em Lisboa (e depois no Porto), outras oficinas de mármore passaram a usar o cursivo nas suas epígrafes, não já com o objectivo de se assumirem como mais artísticas que as restantes, mas com o objectivo de marcar a diferença, numa época em que o mercado estava saturado de oficinas do género, razão pela qual estas epígrafes eram também bastante complexas, com muita informação e mesmo com paráfrases ou vinhetas. Mesmo sem estudar os aspectos gráficos propriamente ditos, qualquer investigador em História da Arte pode tirar conclusões interessantes com base na escrita, nomeadamente em relação à escolha dos apelidos na assinatura, como no caso de Joaquim da Costa Lima Júnior, que só passou a assinar desta forma após a morte do seu tio, Joaquim da Costa Sampaio Lima. A mudança na forma de assinar pode ser entendida, à luz da Psicologia da Expressão, como um assumir da herança artística, facto que foi mais do que evidente através das obras que Joaquim da Costa Lima Júnior projectou, algumas das quais poderiam perfeitamente ter sido delimitadas pelo seu tio, sendo quase impossível, numa certa época, distinguir as obras dos dois arquitectos.

*Câmara, 10 de Fev.º 1859*

*Mattos Pinto*

*Rodrigues*

*Aguiar*

*dos  
Praxinos  
N.º 799*

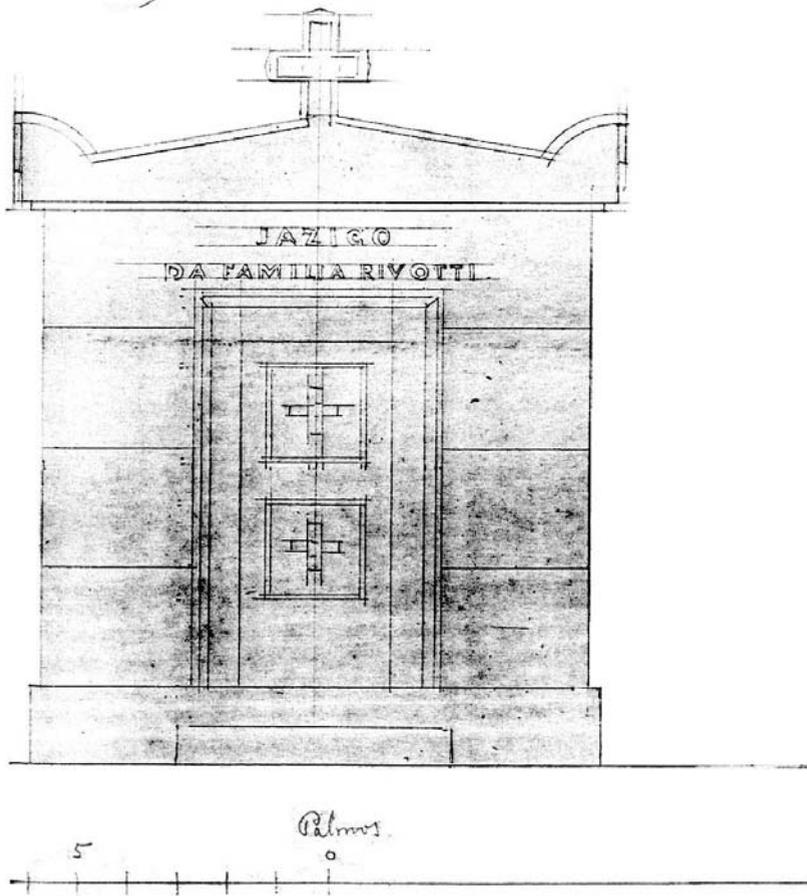


Fig. 11 – desenho atribuível a Giuseppe Cinatti



Fig. 12 – epígrafe em monumento sepulcral no Cemitério de Vila do Conde

### **Conclusão**

Muitos outros exemplos poderiam ser dados, com base na nossa experiência de investigação. Estes foram apenas aqueles que considerámos mais interessantes e bem demonstradores de como a utilização da Psicologia da Escrita em pequenos aspectos da investigação em História da Arte acaba por fazer a diferença.

### **Bibliografia**

QUEIROZ, J. Francisco Ferreira – *Os Cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal. Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória*. Porto, [s.n.], 2002, 3 tomos. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

QUEIROZ, J. Francisco Ferreira – *Introdução à Psicologia da Escrita*. Porto: Campo das Letras, 1999, 238 p. ISBN 972-610-188-3.