

A Fisiognomonía de Charles Le Brun – a educação da face e a educação do olhar

Carlos Eduardo Albuquerque Miranda

Resumo: O autor parte da idéia de que olhamos e compreendemos as expressões faciais como expressão das paixões porque aprendemos a vê-las, aprendemos a interpretá-las, em nossas vidas, em nossas relações sociais, em nossa história e na história. Apresenta a fisiognomonía como forma de conhecimento, tentando mostrar como ela participa da educação, justamente por deixar de ser um campo de conhecimento específico e tornar-se uma forma de entendimento esquecida. Aborda os estudos das expressões faciais de Charles Le Brun, Chanceler da Academia de Pintura e Escultura de Paris, durante o reinado de Louis XIV, para mostrar como a fisiognomonía do pintor francês, constituída com astúcia e método, serve a um programa de educação estética e política que, ao mesmo tempo, consolida uma visão mecânica do mundo e cria uma narrativa de legitimação dessa visão.

Palavras-chave: Educação, fisiognomonía, método, cinema.

Abstract: The author writes about the idea that we look at facial expressions and understand them as expressions of our passions, because we learn to see them and interpret them in our social relations, in our life stories and in history. He presents physiognomy as a form of knowledge, trying to show how it participates in education, as it changes from a specific field of knowledge to a forgotten form of understanding. He approaches the studies of facial expressions in the work of Charles Le Brun, the Chancellor of the Paris Academy of Painting and Sculpture during Louis the XIV's dominion. In this paper, the author shows how the French painter's physiognomy, regarded as a crafty method, serves as an aesthetical and political education program that both consolidates a mechanical world vision and creates a narrative of legitimization of this vision.

Key words: Educacion, fisiognomony, method, cinema.

Quando vamos ao cinema vemos rostos, faces e pedaços de corpos que retratam emoções, sentimentos e paixões. A face, no cinema, constrói-se como modelo de valores morais, políticos e econômicos que nos educam, cultivando visualmente nossa inteligibilidade do mundo.

Professor da Faculdade de Educação Unicamp. ceam@unicamp.br

Olhamos e compreendemos as expressões faciais como expressão das paixões porque aprendemos a vê-las, aprendemos a interpretá-las, em nossas vidas, em nossas relações sociais, em nossa história e na história. Compreendemos as imagens porque elas têm memória.

Munsterberg (1983, p. 46-53) nos diz que o principal objetivo do cinema é retratar as emoções. Para ele a força da manifestação das emoções no cinema está no entrelaçamento dos gestos, dos atos e das expressões faciais. Segundo Munsterberg, o rosto nos basta para retratar uma emoção. Os movimentos da boca, dos olhos, da testa, das narinas, do queixo conferem nuances à cor dos sentimentos. E, se a ação do ator é fundamental para assegurar a atenção do espectador, o seu significado e a sua unidade são determinados pelos sentimentos e pelas emoções que as imagens retratam.

Para Bela Baláz (1983, p. 92-99) as expressões faciais são a manifestação mais subjetiva e individual do homem, mais subjetiva até mesmo que a fala. No cinema, esta manifestação subjetiva e individual é concretizada no *close*.

Sobre a aparição do rosto em *close*, Baláz (1983) comenta:

Ao encarar um rosto isolado, nos desligamos do espaço, nossa consciência do espaço é cortada e nos encontramos numa outra dimensão, aquela da fisionomia. O fato de que os traços do rosto podem ser vistos lado a lado, i. e., no espaço – que os olhos estão em cima, os ouvidos nos lados e a boca mais abaixo – apaga toda referência ao espaço quando vemos não uma figura de carne e osso, mas sim uma expressão ou, em outras palavras, emoções, estados de espírito, intenções e pensamentos, ou seja, coisas que, embora nossos olhos possam ver, não estão no espaço. Pois sentimentos, emoções, estados de espírito, intenções, pensamentos, não são, em si mesmos, pertinentes ao espaço, mesmo que sejam visualizados através de meios que os sejam (p.93-94).

O rosto, isolado no *close* do cinema, que confere nuances à cor dos sentimentos e unidade à ação dos personagens, transporta-nos a uma dimensão temporal e não espacial da fisionomia. Nessa dimensão, a subjetividade, ou singularidade da face, transmuta-se em objetividade da expressão e, neste paradoxo entre subjetividade e objetividade, singularidade e universalidade, não nos é mais possível pensar na essencialidade da face como subjetiva ou objetiva. A face, tornada fisionomia, é outra coisa. É objeto de estudo da ciência e objeto de especulação pedagógica e inquisitorial na religião.

A face, tornada fisionomia, torna-se linguagem, participa da linguagem cinematográfica que, como nos ensinou Pasolini (1981), expressa a realidade com a própria realidade:

O mesmo código de realidade inexpressivo e inconsciente, que cada um de nós tem dentro de si, e que nos faz reconhecer a realidade (por exemplo, aquilo que diz um rosto por um instante visto numa rua) é o que também nos faz reconhecer a realidade do cinema (o mesmo rosto reproduzido de alguém que passa numa rua) (p.207).

E aqui nos permitimos pensar o cinema como uma educação da face e uma educação do olhar. Porém, muito antes do surgimento das possibilidades técnicas e industriais do cinema, a educação da face e do olhar existe, dentre outras possibilidades históricas, na fisiognomonia.

Fisiognomonia não é apenas a arte de conhecer o caráter das pessoas pelos traços fisionômicos¹. Courtine e Haroche (1988) afirmam que fisiognomonia se inscreve num conjunto de estudos relacionados ao que eles chamam de ciências das paixões, que é, ao mesmo tempo, uma ciência da linguagem da alma. A fisiognomonia, enquanto estudo da face que busca compreender as relações entre corpo e alma, aparece-nos como uma tentativa de revelar e desvendar uma linguagem, a linguagem das expressões faciais. Através desta, pretende-se encontrar uma forma segura e científica de ler e interpretar e — por que não dizer? — de educar a alma humana.

A aparente naturalidade com que entendemos, interpretamos e julgamos o caráter e as emoções dos personagens do cinema é uma construção pedagógica da tradição fisiognomônica. Assim sendo, esses entendimentos, interpretações e julgamentos são, portanto, construções culturais permeadas de conceitos, pré-conceitos e construções políticas dotadas de intencionalidades.

A fisiognomonia já foi uma arte e uma ciência; ironicamente, hoje ela apenas faz parte da cultura, da cultura do cinema, da cultura de massa. Embora esteja no esquecimento das formas de conhecimento e saberes legitimados pela academia e pela universidade, está, no mínimo, na memória do espectador de produtos audiovisuais. Sua permanência é que nos permite entender seqüências cinematográficas, piadas de programas humorísticos de televisão ou a gravidade de uma notícia anunciada por um repórter.

Neste artigo, pretendemos apresentar ao leitor um pouco da tradição da fisiognomonia. Tentar mostrar como ela participa da educação, justamente por deixar de ser um campo de conhecimento específico e por tornar-se uma forma de entendimento esquecida. Esquecida, porém rememorada a cada rosto que um audiovisual nos apresenta.

Dizer que algo participa da educação não é propor conteúdos, objetivos e delinear métodos. Dizer que algo participa da educação é mostrar que determinado

1. Conforme o Dicionário Aurélio, Ed. Nova Fronteira – Edição Eletrônica, 1999.

entendimento, sentimento ou julgamento não é natural, ou seja, aprendemos a tê-los. No caso das imagens, é dizer que vemos porque aprendemos a olhar.

A fisiognomonia faz parte de uma educação estética e política. Para demonstrar isso, vamos abordar algumas idéias do pintor Charles Le Brun. Não evocamos Le Brun para entender o cinema, mas sim para lembrar que, em nossa sociedade, um rosto não é natural, nem ingênuo. Está lá, na tela do cinema ou da televisão, para nos dizer algo.

Charles Le Brun – O pintor cartesiano na corte de Louis XIV?

Charles Le Brun, mais conhecido pelos estudos de fisiognomonia do que por seus quadros, foi Chanceler da Academia Real de Pintura e Escultura da França, nomeado por Luis XIV em 1663. Em 1668, Le Brun proferiu, na Academia, a Conferência sobre Expressões em Geral e Particulares, que se tornou famosa e referência constante nos estudos de fisiognomonia posteriores. Nesta conferência é notória a presença das idéias que René Descartes manifesta em seu último texto, *As Paixões da Alma*, escrito em 1649. Para entender a fisiognomonia de Le Brun, vamos partir do que se conhece do pintor francês.

Protegido do Chanceler Séguier, Le Brun estudou pintura sob a direção de mestres franceses e italianos. Esteve em Roma junto com Poussin por três anos, de 1642 a 1645, e, ao retornar, com 27 anos, recebeu suas primeiras encomendas. Fouquet, então superintendente de Finanças do reinado da França, entregou a decoração de seu palácio no Vaux-le-Vicomte a Le Brun, que se tornou responsável pelos afrescos, pelas fontes, pelos parques e pela exposição de fogos de artifício nas ocasiões festivas. Durante aquele período, em 1648, apenas três anos após o seu retorno à França, Le Brun participou da fundação da Academia de Pintura em Paris. Naquela data, Louis XIV tinha apenas nove anos.

Treze anos depois, em 1661, após a morte do Cardeal Mazarin, Louis XIV iniciou a construção de uma nova forma de organização e de legitimação de poder. Conta-nos Julian Philipe:

Mazarin morre na noite de 8 para 9 de março. Pela manhã, Louis XIV fala, como senhor, a seus ministros estupefatos e não cessará mais de agir como tal. Somente no ano de 1661, são dezessete medidas de autoridade: coloca em andamento as cortes de justiça, o exílio de magistrados, a dissolução da assembleia do clero, fortificações nas fronteiras, e até a regulamentação de palavrões e blasfêmias, falando claramente: a eliminação dos “feudalismos” e dos sinais de sua independência, como de tudo que pode se opor à centralização do poder. O rei festeja seus vinte e três anos em 5 de setembro, ordenando a cassação do superintendente das finanças: Louis XIV

receava que Fouquet logo se tornasse “o árbitro soberano do Estado”. Colbert o substitui, é óbvio, mas, para dizer a verdade, ele substitui todo mundo, por todo lugar. Várias dezenas de comissários, não tendo que prestar contas a não ser a Colbert e ao rei, espalham-se por todo o reino, munidos de grades de avaliação e de instruções de uma tal minúcia maníaca, que parecem inacreditáveis, mas que vão instituir a dominação sistemática do país pela administração central: humor e espírito de comunidade em relação à guerra, culturas, indústrias e negócios; recenseamento das terras cultiváveis; medição do grau de fertilidade; contabilização dos produtos da terra, das capacidades agrícolas dos camponeses; levantamento topográfico dos bosques, das florestas; estimativa da circulação de mercadorias; contabilização das manufaturas; relatórios sobre a vida marítima; etc.. Dir-se-ia, comenta Lavisse, “uma instrução para uma viagem de descoberta num país desconhecido”. Colbert recenseia tudo, até os europeus estabelecidos na Martinica e no Canadá. Contam-se os habitantes de Dunquerque, faz-se o levantamento ano a ano, a partir de 1670, da natalidade e da mortalidade em Paris, calcula-se a quantidade de gráficas que possui a cidade, a quantidade de folhas que elas imprimem anualmente – quarenta e três milhões! – e em quantos gêneros. Dez dias após a cassação de Fouquet, a superintendência das Finanças é suprimida, substituída pelo conselho de Finanças. Ali, novamente, Colbert. Durante seis anos, ele se esforça para reerguer a balança comercial do país, moderando a importação de produtos de luxo vindos de Flandre e da Itália, desenvolvendo a produção e a exportação. Estradas são projetadas. Diversos pedágios são abolidos. E nacionalizam-se: as águas e as florestas, o comércio, a marinha, até a justiça, tanto quanto possível, pois as dificuldades aqui são maiores do que em qualquer outro setor. A partir de 1667, o velho Chanceler Séguier é substituído, de fato, se não por direito, por Colbert: ele empregará esta ausência forçada para proteger, justamente, a Academia de Pintura, onde Le Brun se distingue. Nós o reencontraremos aí, mais adiante. Enquanto isso, a partir de abril de 1667, o rei assina o código de processo civil, e em 1670, o código de processo penal, que servirão até a revolução. O que vemos: em todos os domínios, a mesma força soberanamente organizadora. Veremos, em breve, a arte direcionada como o resto (PHILIP, 1994, p. 10-12).

As academias também foram alvo de controle por parte do governo de Louis XIV; no entanto, ainda segundo Julien Philippe, elas teriam por finalidade repre-

sentar a realeza na pessoa do rei, ou seja, os artistas das academias deveriam trabalhar para a realeza, que encarnava o personagem do Rei-Sol. A função política, fixada para essas academias, era regulamentar e ensinar. Elas deveriam glorificar o Estado e a grandeza do soberano e, ao mesmo tempo, receber desse Estado e desse soberano suas regras. O Estado era aquele que ditava o que deveria ser. E é essa ambição de descobrir regras, de formulá-las, de ensiná-las, de difundi-las — é esta preocupação conjunta da arte, como obra de método, e do Estado, como monopólio das regras de método, que explica as fundações das academias nos dez primeiros anos do reinado do Rei-Sol.

Em 1663, a Academia de Pintura (que fora fundada em 1648) passou a chamar-se Academia Real de Pintura e Escultura, sob controle do rei, que nomeou, imediatamente, Charles Le Brun como Chanceler.

O papel político dessas academias é crucial para entender a Conferência sobre as Expressões em Geral e Particulares, proferida por Charles Le Brun em 1668. Ali encontramos um Le Brun leitor de Descartes.

A presença de Descartes e do texto *As paixões da Alma* (proscrito em França, na época), na conferência de 1688 de Charles Le Brun, é notória. Mas Le Brun não usou apenas Descartes, que na época tinham suas obras proibidas na França: há outras influências presentes na conferência, inclusive contraditórias com os princípios cartesianos. Le Brun não fez apenas uma tradução pictórica das paixões da alma cartesianas.

Vejamos algumas relações entre Le Brun e Descartes.

Na apresentação da Conferência, Le Brun dá uma sua primeira definição de paixão:

Primeiramente, a paixão é um movimento da alma, que reside na parte sensitiva, movimento que se faz para seguir o que a alma pensa ser bom para si mesma, ou fugir daquilo que ela pensa ser mau para si; e habitualmente tudo que causa à alma paixão, provoca no corpo alguma ação (LE BRUN, 1994, p. 52).

Tal definição assemelha-se à de Descartes; no entanto, outra tradição está presente no discurso de Le Brun. A tradição que divide a alma em partes. Isto mostra que Le Brun não se apoiou apenas em Descartes ao formular seu projeto para a pintura francesa da época. Tal constatação nos interessa, para demonstrar que a fisiognomia de Le Brun se constrói sobre uma base de conhecimento legítimo — legitimado pelo menos para época — o filosófico.

Vejamos um trecho da conferência que é notoriamente cartesiano:

Como é, portanto, verdade que a maior parte das paixões da alma produzem ações corporais, é necessário que nós saiba-

mos quais são as ações do corpo que exprimem as paixões, e o que é ação.

A ação não é outra coisa que o movimento de alguma parte, e a mudança só se faz pela mudança dos músculos; os músculos só têm movimento porque são atravessados pelas extremidades dos nervos, os nervos só agem em função dos espíritos que estão contidos nas cavidades do cérebro, sendo que o cérebro recebe os espíritos do sangue que passa continuamente pelo coração, que o aquece e o rarefaz, de tal sorte que produz um certo ar sutil que se dirige ao cérebro e que o preenche.

O cérebro, assim preenchido, envia esses espíritos às outras partes através dos nervos, que são como pequenos filetes ou tubos que levam esses espíritos aos músculos, mais, ou menos, segundo a necessidade existente para produzir a ação à qual são chamados.

Portanto, aquele que atua mais, recebe mais espíritos e, por conseqüência, torna-se mais inflado que os outros que deles estão privados, e que, por esta privação, parecem mais relaxados e mais distendidos que os outros.

Ainda que a alma esteja ligada a todas as partes do corpo, existem, entretanto, diversas opiniões no tocante ao lugar onde ela exerce mais particularmente suas funções.

Uns asseguram que é numa pequena glândula que está no meio do cérebro, porque esta parte é única, e todas as outras são duplas e, como nós temos dois olhos e duas orelhas, e os órgãos dos nossos sentidos exteriores são duplos, é preciso que haja algum lugar aonde as duas imagens que vêm pelos dois olhos, ou as duas impressões que vêm de um só objeto pelos dois órgãos dos outros sentidos, possam reunir-se em uma, antes que ela alcance a alma, a fim de que ela não lhe apresente dois objetos no lugar de um.

Outros dizem que é no coração, porque é nessa parte que sentimos as paixões; e é minha opinião que a alma recebe as impressões das paixões no cérebro e que ela sente seus efeitos no coração. Os movimentos exteriores que eu observei reforçam esta minha opinião (LE BRUN, 1994, p. 52-55).

Nesta passagem, a fidelidade de Le Brun ao pensamento de Descartes chega a ponto de repetir a estranha afirmação de que todos os nossos órgãos dos sentidos são duplos. Le Brun encontrou, em Descartes, uma forma de explicar como as ações do corpo exprimem as paixões, ou seja, o que interessa a Le Brun é o modelo de funcionamento do corpo cartesiano e sua relação com as paixões da alma. Até

mesmo sua suposta “opinião pessoal”, expressa no último parágrafo da citação, tem como base o artigo 46 de *As Paixões da Alma*, quando Descartes afirma que quase todas as paixões são acompanhadas de alguma emoção que se produz no coração.

O uso que Le Brun faz do modelo de funcionamento do corpo cartesiano, em relação às paixões, e do pensamento de causalidade fundamenta sua argumentação em relação à importância da face na expressão das paixões:

Mas se é verdadeiro que exista uma parte onde a alma exerce mais imediatamente suas funções e que esta parte seja o cérebro, podemos dizer da mesma forma que a face é a parte do corpo onde ela faz ver mais particularmente o que ela sente.

E da mesma forma como dissemos que a glândula que está no meio do cérebro é o lugar onde a alma recebe as imagens das paixões, as sobrancelhas são a parte de toda a face onde as paixões se fazem melhor conhecer, embora muitos tenham pensado que fossem os olhos. É verdade que a pupila, por seu brilho e movimento, revela a agitação da alma, mas ela não permite conhecer a natureza dessa agitação. A boca e o nariz têm muita participação na expressão, mas, comumente, estas partes servem apenas para acompanhar os movimentos do coração, como o destacaremos na seqüência desta exposição (LE BRUN, 1994, p.60-61).

Mas a tarefa a que se propõe Le Brun não é fácil: expor como articular, de forma precisa e verdadeira, ou pelo menos verossímil — que é o que a arte oficial precisa —, sentimentos, ou seja, movimentos internos do corpo, e expressões, os sinais externos.

Descartes admitia os sinais exteriores das paixões, como: a ação dos olhos e do rosto, as mudanças de cor, os tremores, a languidez, o desmaio, os risos, as lágrimas, os gemidos e os suspiros. No entanto, ele mesmo reconhecia a dificuldade de identificar-se uma paixão pelos seus sinais exteriores:

... resta-me ainda tratar de muitos sinais exteriores que costumam acompanhá-las, e que se percebem bem melhor quando muitas se acham misturadas em conjunto, como costumam estar, do que quando se acham separadas (DESCARTES, 1973, p.353-354).

Le Brun, como pintor e, mais ainda, como responsável pela normatização da pintura no reinado de Louis XIV, desafiou esse limite colocado por Descartes, pois justamente o que lhe interessava era a expressividade corporal das paixões.

Le Brun, apesar de fazer uso de outras tradições filosóficas da alma, ao nosso ver, na conferência nunca abandona o que Azúa chama de modelo mecânico de

entendimento e leitura dos signos do corpo (AZÚA, 1998, p. 78-79). Modelo no qual, segundo Azúa:

... os signos físicos que informam sobre a alma já não obedecem a uma lei cósmica (e mágica) a que estão submetidos todos os seres da Criação, mas são conseqüências das leis internas do animal humano. Os signos deixam de obedecer a uma lei universal e abrigam-se na intimidade de nossos corpos. O Ego do “Método” cartesiano, definido como fundamento do conhecimento, abarca assim o corpo inteiro e o fecha às influências externas, sejam astrais ou animais. A fisiognomonia de Le Brun aspira à mesma solidez racional que o “Método”, apoiando-se na firme sustentação de um “eu corporal” com estatuto autônomo. A partir de agora, já não será preciso buscar informação fora de nós mesmos; nossa fisionomia é o sintoma dos movimentos que têm lugar em nossa máquina corporal (AZÚA, 1998, p. 78-79, 80-81. Grifos do autor).

A apropriação que Le Brun faz de Descartes não se reduz às informações fisiológicas sobre as paixões. É o olhar cartesiano que parece interessar a Le Brun, esta forma de olhar que lhe é conveniente e útil. Le Brun olha para as partes sensitivas da alma da mesma forma como olha para a pineal como sede das paixões – são causas internas do corpo, que produzem efeitos na face. Descartes procurou evitar este raciocínio, considerando o grau de incerteza destes efeitos. Mas Le Brun, pelo menos por dois motivos, não pôde furtar-se a esta empresa. Porque precisava dar respostas pictóricas às paixões da alma e porque, como vimos, dirigia uma instituição de caráter pedagógico e educativo, responsável pela produção de imagens exemplares em relação às paixões. A fisiognomonia de Le Brun não é apenas indicativa, é também normativa e educacional.

As proposições fisiognomônicas de Le Brun

Para demonstrar esta intencionalidade, vejamos algumas descrições de expressões e algumas ilustrações da Conferência.²

2. Lembramos que estamos trabalhando com o livro de Charles Le Brun (1994). Neste, segundo a apresentação de Julien Philippe, das três versões mais conhecidas da conferência, optou-se pela de Picard (*Conférence de Monsieur Le Brun sur l'expression générale e particulière*, Paris, 1698), acrescida de notas das duas outras edições, a de Testelin (*Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture, mis en table et préceptes, avec plusieurs discours académiques*, Paris, 1680) e a de Audran (*Expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs têtes gravées d'après les dessins de feu Monsieur Le Brun*, Paris, 1727).

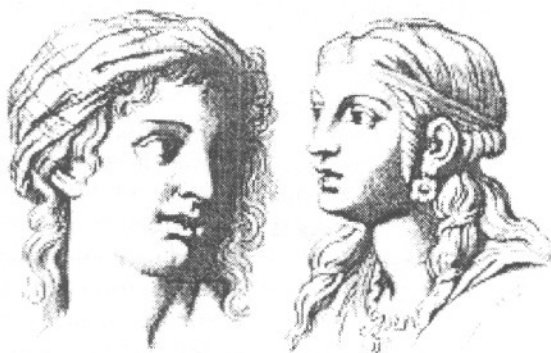


Figura 1 – A Admiração (L'Admiration) (LE BRUN, 1994, p. 77)

Le Brun chama as seis paixões primitivas de Descartes (Admiração, Amor, Ódio, Desejo, Alegria e Tristeza) de paixões simples e as outras, ou seja, as paixões particulares, de paixões compostas. Sua descrição da Admiração é:

A admiração é uma surpresa que faz a alma considerar com atenção os objetos que lhe parecem raros ou extraordinários, e esta surpresa tem tanto poder que ela estimula às vezes os espíritos na direção do lugar onde está a impressão do objeto e faz com que ela fique a tal ponto ocupada em considerar esta impressão, que não restam mais espíritos que passem nos músculos, o que faz com que o corpo se torne imobilizado como uma estátua, e este excesso de admiração causa o espanto, e o espanto pode chegar antes que nós saibamos se este objeto nos é conveniente, ou não.

De forma que parece que a admiração está ligada à estima ou ao desprezo, conforme a grandeza de um objeto ou sua pequenez: e, da estima, vem a veneração, e do simples desprezo, o desdém (LE BRUN, 1994, p. 55-56).

Apesar de Le Brun iniciar o tema das paixões simples com uma concepção de alma bipartida, sua definição da Admiração é quase igual à de Descartes. Mais adiante, ao lado de um desenho da face da Admiração, ou melhor, de dois esboços de rostos em Admiração, temos a descrição fisionômica de Le Brun:

Como dissemos que a admiração é a primeira e a mais controlada de todas as paixões, e onde o coração sente menos agitação, a face também recebe muito pouca modificação

em qualquer de suas partes e, se houver alguma, será apenas na elevação da sobrancelha: mas ela terá os dois lados iguais, e o olho estará um pouco mais aberto do que o habitual, e a pupila igualmente entre as duas pálpebras e sem movimento, fixadas sobre o objeto que tiver causado a admiração. A boca estará também entreaberta, mas ela parecerá não apresentar qualquer alteração, não mais que todo o resto de todas as outras partes da face. Esta paixão produz apenas uma suspensão de movimento para dar à alma tempo de deliberar sobre o que ela tem a fazer, e para considerar com atenção o objeto que se apresenta a ela; pois se este é raro e extraordinário, do primeiro e simples movimento de admiração se engendra a estima (LE BRUN, 1994, p.66).

As sobrancelhas, os olhos, as pupilas, as pálpebras e a boca. Estas são as partes da face que Le Brun destaca para caracterizar esta paixão. Mais adiante, quando Le Brun descreve a paixão do Desejo, percebemos que, mais uma vez, sobrancelhas, olhos e boca são destaques na composição da expressão. Outros elementos são acrescentados como constituintes da expressão das paixões: o nariz e as narinas, a cor da tez – justificada pela agitação dos espíritos animais.

Nestas primeiras descrições há uma tentativa de dar movimento ao desenho das paixões, de fazer o rosto expressar os movimentos corporais internos destas paixões. Este é um traço da fisiognomonia de Le Brun interessante de pensar: a noção de tempo e a de movimento fazem parte de suas preocupações. A esse respeito, Courtine e Haroche (1988) observam algumas diferenças entre a fisiognomonia de Le Brun e aquelas que o antecederam, diferenças que podem ser atribuídas à influência de Descartes. Observam eles:

Sensível ao movimento, a figura inscreve-se numa nova temporalidade, penetra-a uma duração reversível. Se o rosto ainda fala a linguagem da alma, é agora a linguagem de um organismo vivo: destaca-se do tempo eterno das marcas gravadas para dizer nos seus sinais o caráter efêmero e momentâneo da paixão. Como se o corpo deixasse de ganhar sentido num modelo de linguagem escrita para se tornar pouco a pouco o reflexo da volatilidade da palavra. Com o tempo da expressão, é uma duração subjetiva que envolve corpo e rosto (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 78).

Vamos nos ater agora mais detalhadamente a duas expressões descritas por Le Brun: a do Pavor e a do Extremo Desespero.

No início da Conferência, Le Brun nada nos diz a respeito do Pavor ou da paixão do Pavor. Em sua descrição fisionômica, ele afirma:



Figura 2 – O Pavor (La Frayeur) (LE BRUN, 1994, p. 77)



Figura 3 – O Extremo Desespero (L'extrême Désespoir) (LE BRUN, 1994, p. 101)

O pavor, quando é excessivo, faz com que aquele que o recebeu tenha as sobrancelhas bastante elevadas pelo meio e os músculos que servem ao movimento dessas partes fortemente marcados e avolumados e pressionados um contra o outro, descendo sobre o nariz que deve parecer repuxado para cima, assim como as narinas; os olhos devem parecer inteiramente abertos, a pálpebra superior escondida sob as sobrancelhas, o branco do olho deve estar circundado de vermelho, a pupila deve parecer como extraviada, situada mais abaixo do olho que do lado de cima, a parte inferior da pálpebra deve parecer inflada e lívida, os músculos do nariz e das mãos também avolumados, os músculos das bochechas extremamente marcados, em forma de ponta, de cada lado das narinas, a boca estará muito aberta, e os cantos bastante visíveis, <tudo será muito marcado>, tanto na região da testa, quanto em torno dos olhos, os músculos e as veias do colo devem estar muito tensos e visíveis, os cabelos eriçados, a cor da face pálida e lívida, como a ponta do nariz, os lábios, as orelhas e em torno dos olhos.

Se os olhos aparecem extremamente abertos nesta paixão, é que a alma se serve disso para constatar a natureza do objeto que causa o pavor: as sobrancelhas, abaixadas de um lado e levantadas de outro, fazem ver que a parte elevada parece querer se juntar ao cérebro para protegê-lo do mal que a alma percebe, e o lado que está abaixado e que parece inflado faz-nos pensar, nessa situação, que os espíritos vêm do cérebro em abundância, como para cobrir a alma, e defendê-la do mal que ela teme; a boca muito aberta revela a apreensão do coração, em razão do sangue que se retira em direção a ele, o que obriga, querendo respirar, a fazer um esforço que é a causa de a boca se abrir extremamente, e que, quando passa pelos órgãos da voz, forma um som que não é de forma alguma articulado; e, se os músculos e as veias parecem inflados, isto se dá tão somente pelos espíritos que o cérebro envia a estas partes (LE BRUN, 1994, p.76-78).

Atentemos para alguns detalhes. Nesta descrição, Le Brun utiliza-se de quase todas as partes do rosto para compor a expressão. Ele acrescenta às sobrancelhas, aos olhos, à boca e à tez, a bochecha, o colo, a testa, o nariz, os cabelos e, principalmente, os músculos e as veias – partes internas do corpo, visíveis, porém recobertas pela pele. Le Brun aqui deixa de ser apenas um fisionomista; aparece, em seu discurso, o anatomista. Outro aspecto que nos interessa reter é que Le Brun estabelece nesta descrição uma relação causal mais explícita entre os movimentos internos do corpo e os movimentos da face. Todos os movimentos dos elementos do

rosto que compõem a expressão possuem uma causa interna manifesta e, mais do que isso, uma função em relação ao que está acontecendo com a alma: os olhos mais abertos para melhor constatar a natureza do objeto que causa pavor; as sobrancelhas, em parte elevadas, para proteger o cérebro, em parte rebaixadas, indicando o movimento dos espíritos animais para proteger a alma; a boca aberta, revelando um vigoroso movimento do sangue em direção ao coração, dificultando a respiração. Há nesta descrição uma lógica causal e funcional muito bem articulada dentro dos paradigmas de funcionamento do corpo-máquina cartesiano.

Vejamos a expressão da paixão do Extremo Desespero. Le Brun afirma:

Pode-se exprimi-lo por um homem que range os dentes, baba e morde os lábios e que terá a testa enrugada por dobras que descem de alto a baixo; as sobrancelhas estarão caídas sobre os olhos e fortemente pressionadas do lado do nariz; ele terá o olho em brasa, cheio de sangue, as pupilas extraviadas, escondidas sob as sobrancelhas e, embaixo do olho, ela parecerá cintilante e inquieta; suas pálpebras estarão inchadas <e lívidas>; as narinas infladas e abertas se levantarão e a ponta do nariz penderá para baixo; os músculos e tendões desta parte estarão bastante avolumados, como todas as veias e nervos da testa, da têmpora e das <quatro> partes da face; a parte superior das bochechas parecerá gorda, marcada e apertada na região do maxilar; a boca, que estará aberta, se afastará bastante para trás e estará mais aberta pelos lados do que ao meio; o lábio inferior estará grosso e caído e todo lívido, como todo o resto da face; ele terá os cabelos retos e eriçados (LE BRUN, 1994, p.100).

Reparem como nesta descrição some o caráter causal e funcional entre expressão, corpo orgânico e estado da alma. Le Brun limita-se a criar uma figura que ele acredita expressar Extremo Desespero. Apesar de algumas semelhanças na descrição entre esta paixão e a do Pavor, principalmente na parte superior da face, não há preocupação com as causas dos movimentos descritos e a função dos mesmos. Não há correspondência entre o que está acontecendo com o corpo e com a alma. Quanto aos desenhos, há uma diferença enorme entre um e outro, apesar da semelhança entre os movimentos que compõem as duas expressões: sobrancelhas, olhos, bochechas, cabelos e testa. Há, na expressão do Pavor, uma dignidade quase virtuosa; pode-se imaginar, olhando para esta face, uma indignação pelo mal que a ameaça, quase que uma afirmação de honra. No Extremo Desespero, a expressão é animalesca, escurecida, o rosto abaulado forma uma massa escura e demoníaca. Mas, se olharmos os esboços de Le Brun, desenhos mostrando a face de frente e de perfil, perceberemos melhor o que diferencia uma expressão da outra. A muscula-

tura na expressão do Extremo Desespero faz praticamente o mesmo movimento que na expressão do Pavor, porém a intensidade da contração muscular do rosto como um todo, na primeira, é muito mais acentuada do que na segunda. Os movimentos que realmente diferenciam as duas expressões são os dos olhos, arregalados no Pavor, fechados no Extremo Desespero e da boca, lábios e dentes abertos no Pavor, dentes cerrados e lábio inferior contraído no Extremo Desespero. Olhos e boca são as partes fundamentais da formação das expressões faciais de Le Brun.

Mas que significado tem esta diferença? Em que a descrição do Extremo Desespero pode nos ajudar a compreender a relação do trabalho de Le Brun com o de Descartes?

Talvez possamos começar a pensar a fisiognomonia de Le Brun como um projeto próprio que utiliza Descartes apenas em relação àquilo que lhe serve. É uma das idéias de Descartes que parece mais interessar a Le Brun refere-se à educação das paixões.

Para melhor entendermos este interesse pedagógico de Le Brun em relação a Descartes, faz-se necessário voltarmos às idéias do filósofo francês.

Descartes explica-nos que, para conhecer as paixões da alma, é necessário distinguir as funções da alma das funções do corpo. Lembremos sua regra para fazer tal distinção:

... tudo que sentimos em nós e que vemos existir também nos corpos inteiramente inanimados só deve ser atribuído ao nosso corpo; e, ao contrário, tudo o que existe em nós e que não concebemos de modo algum como passível de pertencer a um corpo deve ser atribuído à nossa alma (DESCARTES, 1973, p. 296).

Assim, os pensamentos procedem da alma e o movimento e o calor procedem do corpo (pois não dependem do pensamento). Sagaz, Descartes previne-se de futuras confusões, exemplificando a diferença entre um corpo morto e um corpo vivo. Ao contrário do que se possa pensar, a distinção não é a presença da alma no corpo. Um corpo morto não tem movimento e calor, não pela ausência da alma, mas porque algumas de suas partes se corromperam. Sua comparação é exemplar, de acordo com uma concepção mecânica de mundo:

... julgamos que o corpo de um homem vivo difere do de um morto como um relógio, ou outro autômato (isto é, outra máquina que se move por si mesma), quando está montado e tem em si o princípio corporal dos movimentos para os quais foi instituído, com tudo o que se requer para a sua ação, difere do mesmo relógio, ou outra máquina, quando

está quebrado e o princípio de seu movimento pára de agir (DESCARTES, 1973, p. 297).

Vemos, assim, desenhar-se o corpo desalmado, pois não é a alma que anima o corpo. Corpos, relógios ou máquinas não devem à alma a causa de suas funções.

Porém, o corpo-máquina cartesiano não é simplesmente um autômato; para compreendê-lo é preciso lembrar que a alma, ainda que de forma limitada, o governa. Toda máquina possui um princípio próprio de funcionamento, e é este princípio, para Descartes, que diferencia um corpo vivo de um corpo morto. Não devemos, porém, reduzir o pensamento cartesiano a esta famosa comparação. O que faz com que uma máquina realize um trabalho não é apenas o seu princípio de funcionamento; é, também, o seu governante, o operador da máquina. No caso do corpo-máquina cartesiano, seu governante é a alma. Mas a alma possui limites para governar este corpo-máquina, o que, agora, parece óbvio, e podemos ver o porquê num exemplo banal, como o da câmera escura da máquina fotográfica: o fotógrafo, indiretamente, pode produzir imagens muito diferenciadas, através de lentes, filtros, ângulos, emulsões químicas, etc., mas sua imagem será sempre a da perspectiva matemática renascentista determinada pelo princípio óptico de refração da luz em uma caixa preta com um orifício em um dos seus lados. O que a alma do fotógrafo pode fazer quanto a isso?

Na distinção que Descartes estabelece entre a alma e o corpo, está claro que a primeira não pode controlar plenamente o segundo; no entanto, a vontade (atributo da alma) pode inibir os efeitos das paixões (que são da alma, mas que têm origem no corpo e nele se mantêm), retendo os movimentos com os quais as paixões dispõem o corpo.

Porém, para Descartes, apesar de todas as almas possuírem os mesmos atributos, o pensamento e a vontade, na sua relação com o corpo elas podem ser fracas, fortes ou acomodadas. Algumas podem se autogovernar, outras não; por isso, algumas podem governar, outras não; mas todas podem aprender, desde que não sejam acomodadas e irresolutas. No artigo 50, Descartes acena para a possibilidade de se restabelecer a igualdade através da educação; o próprio nome do artigo nos permite esta idéia: "Que não existe alma tão fraca que não possa, sendo bem conduzida, adquirir poder absoluto sobre as suas paixões" (DESCARTES, 1973, p. 325).

Neste sentido, *As Paixões da Alma* não é apenas um livro descritivo sobre as paixões, mas também uma obra normativa e pedagógica que busca ensinar-nos a conduzir nossas paixões, baseando-nos na compreensão das funções do corpo e da alma. Descartes procura mostrar como corrigir os erros advindos das percepções corporais que pervertem as paixões. Para ele, por ser a alma una e racional, distinta do corpo (condição para que ela possa alcançar o conhecimento claro e distinto),

não se coloca o problema de harmonizá-la por meio da razão (preocupação com a alma tripartida). A alma, sendo forte, provida de vontade e de visão clara e distinta das coisas, deve, metodicamente, governar o corpo. Trata-se, então, de educar a alma para que ela seja soberana. O poder da alma forte é uno, indivisível e luminoso (pensamento claro e distinto), seu corpo é uma máquina-animal que deve ser domada, corrigida em suas falhas, harmonizada em suas funções, e, para isso, é preciso conhecê-la e contabilizá-la, saber como ela funciona e como expressa indícios de seu funcionamento. A alma governante é, ao mesmo tempo, divina e racional; Descartes vive a emergência do estado moderno, ainda legitimado religiosamente. Sua preocupação com a concepção de uma visão purificada do real mostra-nos a persistência histórica da perspectiva renascentista como visão e correção do real.

Podemos agora, novamente, voltar a Le Brun. Para este, ou para sua fisiognomonía, a alma governante era única e exclusivamente o Rei-Sol Louis XIV. Era com as paixões das pessoas da corte e daqueles a quem o rei governava que Le Brun estava preocupado. A construção e o valor que Le Brun dá às expressões da face como manifestações das paixões foram governados e didaticamente pensados, por um lado, em relação a um projeto estético-político de glorificação e legitimação do rei e, por outro, em relação à identificação, normatização e classificação do comportamento e dos sentimentos das pessoas da corte, principalmente se levarmos em conta que, naquele momento, vivia-se a emergência de grupos sociais vinculados ao comércio nos círculos de poder. Educar e identificar as pessoas que estavam formando o Estado absolutista e o poder político e econômico deste era a tarefa do grande propagandista Le Brun.

Segundo Julien Philippe, como já dissemos, Le Brun, como Diretor e Chanceler da Academia Real de Pintura e Escultura ou, poderíamos dizer, como alto funcionário do Estado, fazia parte de um projeto geral de controle e centralização do Estado, no reinado de Louis XIV. Projeto não apenas econômico e administrativo, mas também político-estético – um programa visual de exaltação e legitimação do reinado na figura do rei. A Academia, dirigida por Le Brun, deveria não só implementar e levar adiante esse programa, como fundamentá-lo e difundi-lo. Daí podermos dizer que o programa de Le Brun não é apenas um programa visual, mas um programa de educação visual. A política de Louis XIV deveria tornar-se visual, para que se tornasse real. Podemos perceber isso neste comentário de Julien Philippe:

Em uma palavra, a intenção de Le Brun não é pintar aquilo que é, mas o que deve ser. O olhar que coloca sobre as coisas é uma ordem que ele dá a eles. Ele não se preocupa em pintar segundo a natureza, e não procura a representação do mundo tal como se apresenta, mas representar o mundo como deve

aparecer. É muito diferente, e é, por isso que o veremos definir e classificar as paixões e mesmo explicá-las, antes de tratar sobre a expressão que delas se deve dar na pintura. A preocupação teórica prevalece sobre tudo, e basta considerar as expressões de suas famosas cabeças, para se persuadir de que, se Le Brun tivesse pintado segundo a natureza, nós não teríamos tanta dificuldade em adivinhar, ocultando-se a legenda, a qual paixão corresponde tal desenho (PHILIPPE, 1994, p. 16).

Fisiognomonía estética e política

Stephanie Ross, em seu texto *Painting the Passions: Charles LeBrun's Conférence sur L'Expression* (ROSS, 1984, p.25-47), afirma que a concepção de pintura elaborada pelos acadêmicos do século XVII desempenhou um papel central na representação pictórica das paixões. Ross procura compreender a teoria formulada por Charles Le Brun sobre o método de pintura das paixões, sem reduzi-la ao tratado das paixões de Descartes. Analisa a conferência de Le Brun, tomando como referência a concepção de pintura do século XVII, que o próprio Le Brun ajudou a construir. Recorre ao prefácio da obra *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de l'Année 1667*, de André Félibien para afirmar:

A primeira e principal tarefa que Félibien atribui à arte da pintura na França do século XVII é política: glorificar o reinado de Louis XIV. Ele insiste que as artes podem “deixar marcas eternas do seu poder e ensinar à posteridade a história de suas grandes ações” (ROSS, 1984, p. 37).

Félibien defende a pintura como uma das artes liberais mais elevadas. Segundo Ross, para Félibien, a pintura, que dá forma aos pensamentos elevados e que trata dos mesmos temas que a história e a poesia, não só instrui agradavelmente os mais ignorantes, como satisfaz os mais letrados. Tal instrução e prazer não se devem apenas à ciência do desenho e à beleza das cores, mas, também, ao perfeito conhecimento que os pintores têm das coisas que eles representam. E é o próprio Félibien quem afirma:

A pintura ocupa-se da ação humana e, acima de tudo, das mais nobres e sérias ações humanas. Ela deve apresentar estas ações de acordo com os princípios da razão; isto quer dizer que ela deve mostrá-las de uma maneira lógica e ordenada, como a natureza as produziria se ela fosse perfeita. O artista deve buscar o típico e o geral. A pintura deveria atrair a mente, e não o olho (ROSS, 1984, p. 37).

Ross afirma que a insistência para que o artista procure o típico e o geral é de influência aristotélica. Segundo ela, a paixão dos franceses do século XVII pela Antigüidade fez com que eles adaptassem, para a pintura, as prescrições de Aristóteles para o drama, os escritos de Horácio sobre a poesia e os conselhos de Quintiliano sobre a retórica. Félibien hierarquiza os gêneros de pintura, colocando a pintura histórica no mais alto grau de importância. Ele compara esta pintura com a história e a poesia, lembrando a distinção de Aristóteles³, e afirma que sua nobreza está em pintar incidentes históricos de maneira fiel e cuidadosa e em revelar verdades psicológicas permanentes na natureza humana.

Neste contexto, justifica-se, em parte, que o tratado de Le Brun estivesse imbuído do novo espírito racionalista da época, e que buscasse, em Descartes, fundamentação para o seu empreendimento, pois, através do método geométrico/matemático e da ciência da matéria em movimento, Descartes procura explicar tudo a respeito da natureza humana. Afirma Ross:

... aqui poderíamos encontrar um primeiro fundamento para o empreendimento de Le Brun, visto que a busca de verdades gerais a respeito da natureza humana, quando aplicada ao estudo da expressão, poderia produzir apenas um sistema esquematizado que mostrasse não reações idiossincráticas de homens individuais, mas, sim os traços expressivos resultantes de aspectos universais da paixão – causa, contexto e fisiologia (ROSS, 1984, p. 39).

Porém, como a própria Ross salienta, esta seria apenas uma primeira razão, ainda insuficiente, para explicar o porquê de as expressões faciais ocuparem um lugar central nas reuniões da Academia. Outra arte, também emprestada de Aristóteles, justifica de forma mais enfática esta primazia das expressões faciais: o drama e a doutrina das unidades.

As unidades de tempo, espaço e ação, mais sugeridas do que sistematizadas na Poética de Aristóteles, transformaram-se, para os dramaturgos franceses do século XVII, em rígidas exigências.

3. A distinção de Aristóteles citada está na *Poética* IX, 50: "Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso e prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que era em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam e outro, as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. Por "referir-se aouniversal", entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim

Félibien, porém, proclama apenas uma doutrina de caráter mais geral. Afirma que uma pintura deve ater-se apenas a um tema. Mesmo que este seja executado com muitas figuras, todas elas devem estar em conexão com a principal.

Testelin, no entanto, seguirá mais proximamente os dramaturgos, extraindo regras para a pintura correspondentes às artes literárias. Vejamos este trecho do próprio Testelin, citado por Ross:

Na literatura pode-se fazer uma ampla descrição de todas as circunstâncias que ocorrem em fluxo de tempo, que só podem ser concebidas sucessivamente. Mas, em pintura, deve-se entender num relance toda a idéia do tema. Assim, um pintor deve restringir-se a estas três unidades – a entender o que acontece num tempo isolado, a que visão pode perceber em um só golpe de vista e ao que pode ser representado no espaço de um quadro, em que a idéia que está sendo expressada, deve se concentrar no lugar do herói do tema, exatamente como a perspectiva subjuga tudo a um único ponto (ROSS, 1984, p. 40).

Testelin chama a atenção para um paralelo entre a perspectiva correta e o uso correto da expressão. A perspectiva correta realiza a lógica e a unidade espacial do quadro, ao fazer todas as linhas visíveis convergirem para um único ponto de vista no horizonte. O uso correto da expressão realiza a lógica e a unidade emocional do quadro, ao fazer todas as figuras corresponderem a uma única situação – o apelo do herói.

A expressão, para Ross, era a “cola” necessária para completar com êxito a unidade entre as múltiplas figuras de um quadro, para certificar-se de que todos os personagens convergiam visual e emocionalmente para o episódio central, garantindo assim a unidade de ação.

Os teóricos acadêmicos do século XVII buscavam a unidade de ação antes no apelo emocional que liga as figuras retratadas do que no desenrolar das façanhas de um único herói. Félibien declara em seu Prefácio (acima referido): “... as expressões de figuras particulares que simplesmente acompanham a figura principal devem ser simples naturais e criteriosas e devem ter uma ‘relação honesta’ com a figura que serve como o corpo do trabalho, no qual estas outras são como membros” (ROSS, 1984, p.41).

Conclui Ross, a respeito do tema das expressões: “Se a unidade de ação é declarada a virtude principal da pintura, então a expressão torna-se uma ferramenta indispensável na realização desta virtude” (ROSS, 1984, p.44).

entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu” (ARISTÓTELES, 1986, p. 115-116).

A busca pela unidade emocional do quadro foi colocada pelos acadêmicos ao lado da busca pela unidade espacial. Porém, convém lembrar que não eram buscas meramente técnicas, pois o que se queria, nos dois casos, era a construção de um método, de uma forma, que representassem a realidade em sua perfeição.

Ao que parece, o século XVII, pelo menos na França de Louis XIV, queria, para tudo, um método. Paradoxalmente, o autor do Discurso do Método estava proscrito, mas isso é tema para um outro artigo.

Na educação, hoje, quando tudo parece girar em torno da questão método: ter ou não ter, ser ou não ser rígido em relação ao método, é ou não necessário, como ensinar, como ensinar a ensinar, qual é a metodologia do ensino de, etc; a fisiognomia, para nós, foi um alívio mental. Fez-nos entender por que é tão duro largar o osso.

Bibliografia

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda e F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa. Clássicos de filosofia – Coleção Estudos Gerais, 1986, p. 115-116.

AZÚA, Félix de. Las Pasiones al Servicio de la Corona. *El Paseante – El cuerpo y la Fotografía*. Madrid: Sirueta, n. 26, 1998.

BALÁZ, Béla. A Face do Homem. In: XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema*, 1983, p. 92-99.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. *História do Rosto*. Tradução de Ana Moura. Lisboa: Teorema, 1988, 235p.

DESCARTES, R. As Paixões da Alma (1649). In: LEBRUN, Gérard. *Descartes – obras escolhidas*. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. Introdução de Gilles-Gaston Granger. Prefácio e notas de Gérard Lebrun. São Paulo: Difel, 1973, p. 295-404. (col. Clássicos Garnier da Difel – ed. original francesa: Éditions Garnier Frères, Paris, s/d).

LEBRUN, Charles. *L'Expression des Passions & Autres Conférences, Correspondance*. Présentation par Julien Philippe. Paris: Dédale Maisonneuve et Larose, 1994, 281p. (Col. L'Art Écrit).

MUNSTERBERG, H. As Emoções. In: XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema*, 1983, p. 46-53.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Ed. Garzanti, 1981, Coleção Cadernos Peninsulares, Ensaio 8, 251p.

PHILIPPE, Julien. Présentation. In: LEBRUN, Charles. *L'Expression des passions & autres conférences, Correspondance*. Paris: Edições Dédale Maisonneuve et Larose, présentation par Julien Philippe, 1994 (Col. L'Art Écrit).

ROSS, Stephanie. Painting the Passions: Charles LeBrun's Conférence sur L'Expression. *Journal of the History of Ideas*. Inc. Jan.- March 1984. v. XLV, n.1.

Recebido em 14 de dezembro de 2004 e aprovado em 22 de março de 2005.