

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
LABORATÓRIO DE ESTUDOS AUDIOVISUAIS – OLHO

TESE DE DOUTORADO

A EDUCAÇÃO DA FACE  
o cinema e as expressões das paixões

Autor: *Carlos Eduardo Albuquerque Miranda*

Orientador: *Prof. Dr. Milton José de Almeida*

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

Este exemplar corresponde à redação final da tese defendida por Carlos Eduardo Albuquerque Miranda e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 29/06/2000.

Assinatura: *W. Almeida*

Comissão Julgadora :

Silvana Vilodre Goellner: *Silvana Vilodre Goellner*

João Wanderley Geraldi: *João Wanderley Geraldi*

Rosalía de Angelo Scorsi: *Rosalía de Angelo Scorsi*

Agueda Bernardete Bittencourt: *Agueda Bernardete Bittencourt*

Ana Luiza Bustamante Smolka: *Ana Luiza Bustamante Smolka*

2000

UNIDADE	30
N.º CHAMADA:	UNICAMP
	M672e
V.	Ex.
TOMBO BC/	4926
PROC.	16-278/00
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREC.º	R\$ 11,00
DATA	30/08/00
N.º CPD	

CM-00146964-7

31B ID 276925

**CATALOGAÇÃO NA FONTE ELABORADA PELA BIBLIOTECA  
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP**

M672e

Miranda, Carlos Eduardo Albuquerque.  
Educação da face : o cinema e as expressões das paixões /  
Carlos Eduardo Albuquerque Miranda. -- Campinas, SP : [s.n.],  
2000.

Orientador : Milton José de Almeida  
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Faculdade de Educação.

1. Educação. 2. Cinema. 3. Fisiognomonía. I. Almeida,  
Milton José de. II. Universidade Estadual de Campinas.  
Faculdade de Educação. III. Título.

## **RESUMO**

Conduzidos pelo conto “O Homem da Multidão” de Edgar Allan Poe e inspirados pelas expressões de Peter Lorre em “M, O Vampiro de Düsseldorf” de Fritz Lang, pudemos perceber nos estudos sobre expressões faciais como expressões da alma de René Descartes, Charles Le Brun e Duchenne de Boulogne, permanências históricas do “olhar” cartesiano do corpo mecânico, projetado em desejos e formas de ver o mundo e materializado em aparelhos de produção e reprodução da imagem. As pesquisas de suas origens pictóricas, científicas e literárias mostrou-nos um programa de educação visual da face, no qual pudemos identificar a construção histórica de codificações das expressões das paixões e das expressões das emoções nas expressões faciais e do qual faz parte o cinema, como educação contemporânea da memória.

## **ABSTRACT:**

Driven by Edgar Allan Poe's story “The Man of the Crowd”, and inspired by Peter Lorre's expressions in “M, The Vampire of Düsseldorf” of Fritz Lang, we could notice in the studies on facial expressions as expressions of the soul of René Descartes, Charles Le Brun and Duchenne de Boulogne, historical permanences of the “Cartesian glance” of the mechanical body, projected in desires and forms of seeing the world and materialized in images production and reproduction apparels. The researches of its pictorial, scientific and literary origins showed us a program of visual education of the face, in which we could identify the historical construction of codes of the expressions of the passions and of the expressions of the emotions in the facial expressions and of which does part the movies, as contemporary education of the memory.

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE



## DEDICATÓRIA

Convido minha mãe, Magdalena Albuquerque Miranda, meu pai, Francisco de Salles Miranda, meu irmão, Luiz Francisco Albuquerque Miranda, e minha cunhada, Silvana Aparecida Paccola, para comigo, dedicarem este trabalho à Anna de Souza Albuquerque, minha avó.

Para Corinta Maria Grisolia Giraldi, amiga e orientadora de meus estudos na graduação e mestrado.

A Milton José de Almeida, artista plástico, artista gráfico, escritor, escriba e leitor, pela amizade e afeto.

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE



## AGRADECIMENTOS

Agradeço a companhia, a atenção e o interesse dos amigos e pesquisadores do Laboratório de Estudos Audiovisuais – Olho. Um agradecimento especial aos colegas Rosália de Angelo Scorsi, Maria do Céu Diel, Laura Coutinho, Acir Dias da Silva e Wenceslão Machado de Oliveira Jr., pois estivemos juntos na produção de trabalhos individuais de mestrado e doutorado.

Agradeço, com muita satisfação, à Ana Maria Nogueira Sabbag, revisora deste trabalho. Mais do que a revisão, ajudou-me a escrever aquilo que eu desejava, na construção de um estilo próprio.

Especial agradecimento, também, à Ana Lúcia S. Paterniani e à Silvia Regina Scarassati, profissionais que acompanharam e acreditaram neste empreendimento.

A Ney Pinheiro Sampaio, pelo apoio e pela paciência, soube compreender as minhas ausências em função do meu envolvimento com este trabalho.

Aos amigos que torceram por mim: Silvaninha, Cléo, Máira, Natália, Tiago, Luciane, Kátia, Mabel, Neudi, Eduardo, Guilherme, André, Gioanna, José Renato, Dirceu, Carminha, Maria do Carmo, Áurea Guimarães, Eliana, Silmara, Adriana e Godiva.

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE



## SUMÁRIO

<b>IMAGENS</b> .....	06
<b>A FACE DAS MULTIDÕES</b> .....	42
<b>AS FACES DE <i>M</i></b> .....	51
<b>A FACE DAS PAIXÕES</b> .....	96
<b>A ILUMINAÇÃO DA FACE</b> .....	166
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	213
<b>ANEXO 1</b> .....	217
<b>PAIXÕES PRIMITIVAS E PAIXÕES PARTICULARES – DESCARTES</b>	
<b>ANEXO 2</b> .....	219
<b>“O HOMEM DA MULTIDÃO” – EDGAR ALLAN POE</b>	



# IMAGENS <sup>1</sup>

**IMAGEM 1** : *M*, Capa – MVD

**IMAGEM 2** : Movimento violento, p.63 e Movimento dos olhos, p.65 – CLB.

**IMAGEM 3** : *Admiração*, p.67 – CLB.

**IMAGEM 4** : *Desejo*, p.81 – CLB.

**IMAGEM 5** : *Pavor*, p.77 – CLB.

**IMAGEM 6** : *Extremo Desespero*, p.101 – CLB.

**IMAGEM 7** : Paixões Primitivas (Descartes) ou Simples (Le Brun) *Admiração*, p.67; *Amor*, p. 79; *Ódio*, p.89 – CLB.

**IMAGEM 8** : Paixões Primitivas (Descartes) ou Compostas (Le Brun) *Desejo*, p.81; *Alegria*, p.95; *Tristeza*, p.91 – CLB.

**IMAGEM 9** : Aparelho de Duchenne, p.78; Duchenne e seu principal sujeito, p.109 – CED.

**IMAGEM 10** : Preparação anatômica da face, Fig. 1, p.110 – CED.

**IMAGEM 11** : Contração isolada do *m. frontalis*, *atenção*, Fig. 9, p.132 – CED.

**IMAGEM 12** : Contração isolada do *m. frontalis*, *atenção*, Fig. 10, p.133 – CED.

**IMAGEM 13** : Contração combinada do *m. frontalis*, *surpresa*, Fig. 56, p.202 – CED.

**IMAGEM 14** : Contração combinada do *m. frontalis*, *admiração*, Fig. 57, p.203 – CED.

**IMAGEM 15** : Contração isolada do *m. corrugator supercilii*, *sofrimento*, Fig. 19, p.151 – CED.

**IMAGEM 16** : Contração voluntária do *m. corrugator supercilii*, *sofrimento*, Fig. 24, p.158 – CED.

**IMAGEM 17** : Contração isolada do *m. corrugator supercilii*, *memórias dolorosas*, Fig. 29, p.167 – CED.

**IMAGEM 18** : Um dos seus sujeitos, *face em repouso*, Fig. 5, p.116 – CED.

**IMAGEM 19** : Contração isolada do *m. frontalis*, *atenção*, Fig. 7, p.128 – CED.

**IMAGEM 20** : Queda voluntária do maxilar inferior, *movimento inexpressivo*, Fig. 55, p. 200 – CED.

<sup>1</sup> Abreviaturas de referência das Imagens

MVD – M., *O Vampiro de Düsseldorf*. In *M., O Vampiro de Düsseldorf*. Direção de Fritz Lang. Barcelona: Filmax Group, Edições Altaya S.A., 1997. 95min, p&b, legendado. (Título Original: M (1931), v. o. Alemanha: Nero-Film S.A., VHS/NTSC)

CLB – Conferência de 1668 de Le Brun. In LE BRUN, Charles. *L'Expression des Passions & Autres Conférences. Correspondance*. Présentation par Julien Philippe. Paris : Dédale Maisonneuve et Larose, 1994. (Col. "L'Art Écrit").

CED – Catálogo da Exposição sobre Duchenne. In 1999, Paris, *Duchenne de Boulogne, la mécanique des passions*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1999.

LDB – Livro de Duchenne de Boulogne. In DUCHENNE de BOULOGNE, G.-B. (Guillaume-Benjamin), *The Mechanism of Human Facial Expression*. Edited and Translated by R. Andrew Cuthbertson. Paris : Cambridge University Press, Cambridge & Éditions de la Maison des Sciences de L'Homme, 1990.

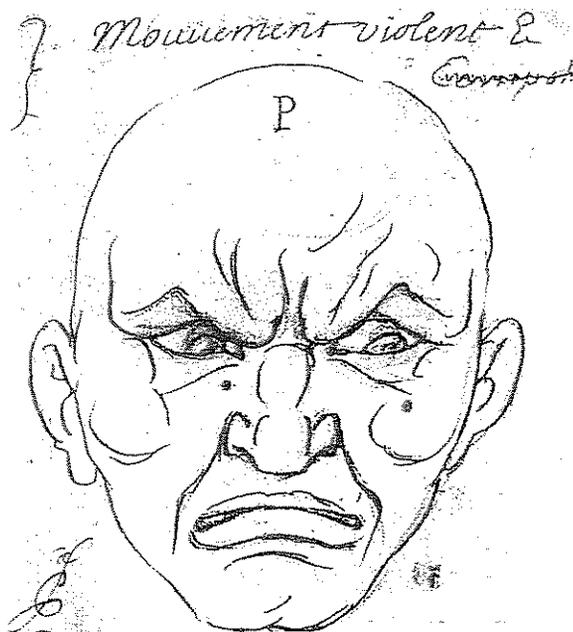
- IMAGEM 21** : Contração isolada do m. corrugator supercilii, *sofrimento*, Fig. 28, p.166 - CED.
- IMAGEM 22** : Contração voluntária do m. corrugator supercilii, *recordações dolorosas*, Fig. 23, p.149 – LDB.
- IMAGEM 23** : Contração dos m. corrugator supercilii, *sofrimento com resignação*, Fig. 20, p.153 – CED.
- IMAGEM 24** : Contração de ambos mm. procerus, *agressão, maldade*, Fig. 18, p.149 – CED.
- IMAGEM 25** : Contração combinada dos mm. platysma e mm. frontalis, *medo*, Fig. 60, p.207 – CED.
- IMAGEM 26** : Contração combinada dos mm. platysma e m. corrugator supercilii, *sofrimento da tortura*, Fig. 65, p.217 – CED.
- IMAGEM 27** : Máxima contração do m. corrugator supercilii, *apenas espasmo do músculo*, Fig. 22, p. 157 – CED.
- IMAGEM 28** : Homem de 42 anos embriagado, estudo da parte transversal do m. nasalis – músculo da lascívia, Fig. 40, p.166 – LDB.
- IMAGEM 29** : Contração combinada da parte transversal do m. nasalis com a parte sensível do m. orbicularis oculi, *mau humor, pessimismo*, Fig. 41, p.167 – LDB.
- IMAGEM 30** : Contração combinada da parte transversal do m. nasalis com o m. zygomaticus major, *lascívia, cinismo e luxúria*, Fig. 42, p. 179 – CED.
- IMAGEM 31** : Contração do m. frontalis, *linhas secundárias da Atenção*, Fig. 11, p.135 – CED.
- IMAGEM 32** : Contração dos dois m. zygomaticus major, *falso riso*, Fig. 31, p.170 – CED.
- IMAGEM 33** : Contração voluntária dos mm. zygomaticus major e da parte inferior dos mm. orbicularis oculi, *riso natural*, Fig. 32, p.171 – CED.
- IMAGEM 34** : Máxima contração dos mm. zygomaticus major e dos mm. frontalis, *falsa surpresa ou admiração*, Fig. 33, p. 172 – CED.

**PETER LORRE**

**M., O VAMPIRO  
DE DÜSSELDORF**

DIRETOR  
**FRITZ LANG**

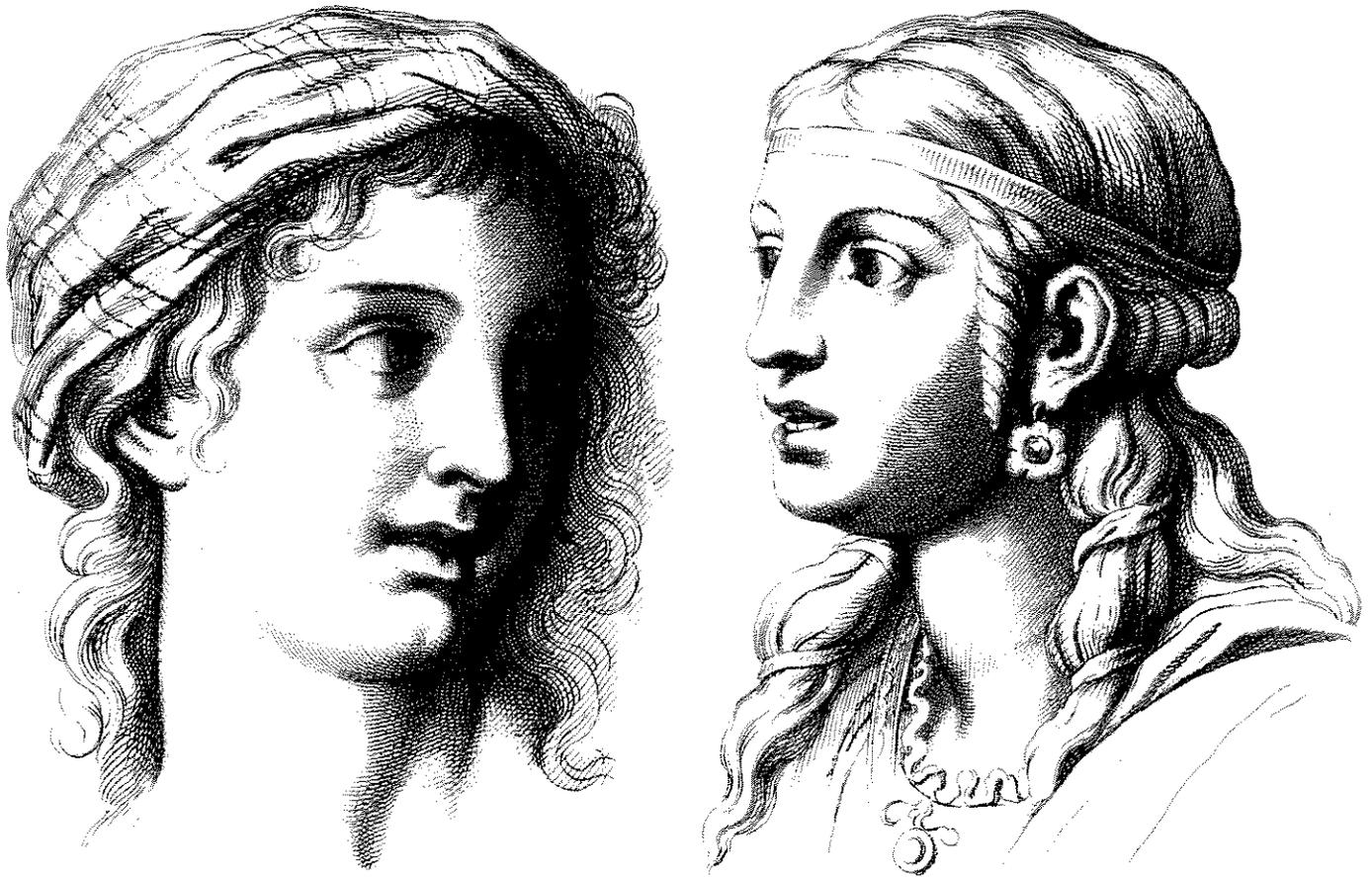




Charles Le Brun, *Mouvement violent*, dessin, Paris, musée du Louvre.



Charles Le Brun.  
*Mouvements d'yeux*, détail  
dessin à la pierre noire, Paris, musée du Louvre.



Les dessins sur fond gris (en haut) sont de Le Brun (1668, musée du Louvre), les autres (en bas) sont des gravures d'Audran d'après des dessins du peintre.









**A ADMIRACÃO** - é a primeira e a mais controlada de todas as paixões, e onde o coração sente menos agitação. Por isso, o rosto sofre menos mudanças em suas partes. Se houver alguma será apenas na elevação das sobrancelhas: mas ela terá os lados iguais e o olho estará um pouco mais aberto que habitual; a pupila, sem movimento estará absorta no objeto que causa admiração. Dela engendra-se a estima.



**O AMOR** - os movimentos são doces e ingênuos, pois a fronte está uniforme e as sobrancelhas um pouco elevadas. Do lado onde se encontra as pupilas, os olhos são mediocremente abertos, porém vivos e brilhantes; a pupila, docemente volta para o lado onde está o objeto, parecerá um pouco cintilante e elevada. A face, estando somente preenchida de espíritos que aquecem e que animam, torna-se viva e corada particularmente, em relação às bochechas e aos lábios; a boca deve estar um pouco entreaberta, e os lados um pouco elevados, parecendo úmidos, por causa do vapor que se eleva do coração.



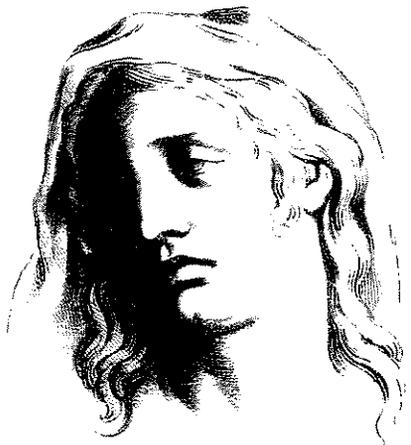
**O ÓDIO** - da inveja se engendra o ódio, e como o ódio e a inveja têm uma grande relação entre si, os seus movimentos exteriores são quase semelhantes, nós não temos nada a observar nesta paixão de diferente nem de particular, que não são da precedente.



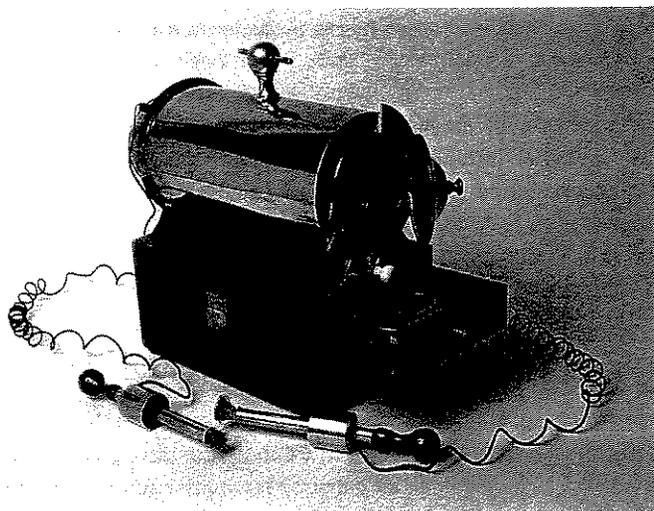
**O DESEJO** – podemos representá-lo pelas sobrancelhas pressionadas e avançadas sobre os olhos que estarão mais apertados do que o habitual, a pupila se encontrará situada no meio do olho e plana de ardor. Os cantos da boca afastados para trás; a língua pode aparecer sobre o bordo dos lábios, cor mais afogueada do que no amor.



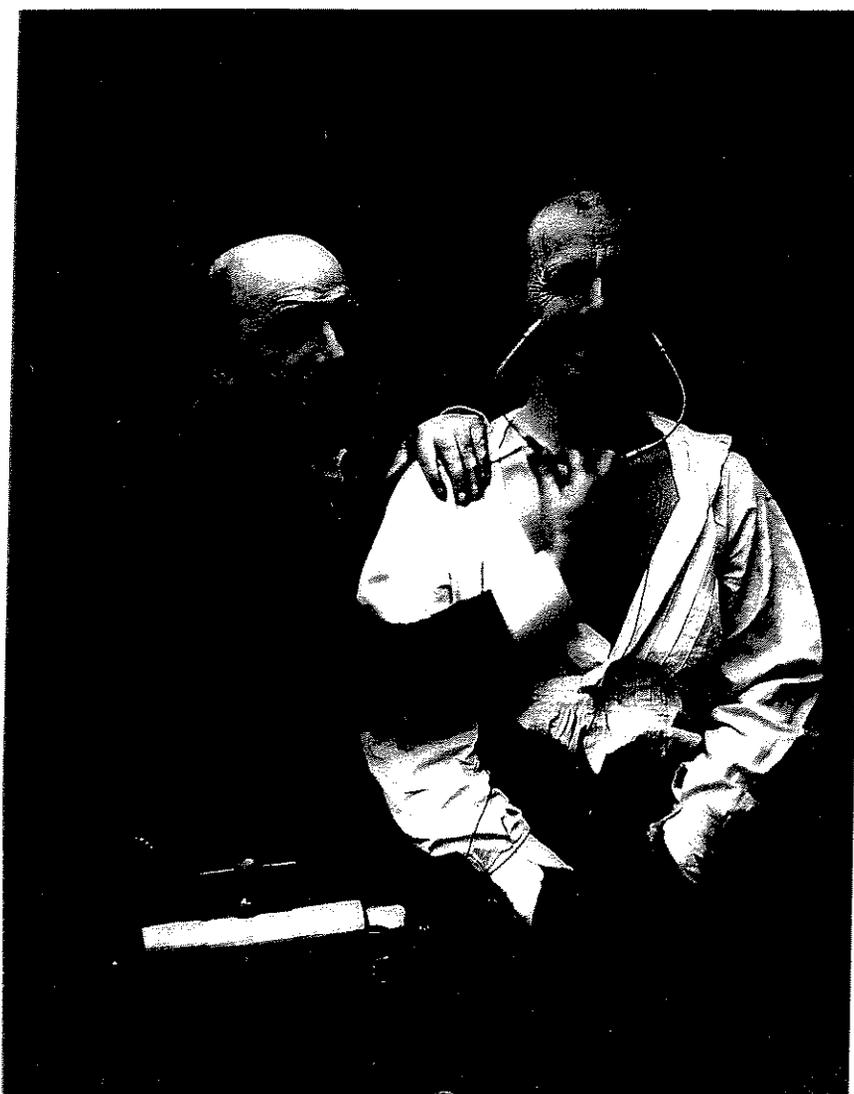
**A ALEGRIA** - nesta paixão, a fronte é serena, as sobrancelhas sem movimento, alteradas ao meio, o olho mediocrementemente aberto e risonho, a pupila viva e brilhante, as narinas pouco abertas, os lados da boca um pouco elevados, a tez viva, as bochechas e os lábios avermelhados.



**A TRISTEZA** - é “um langor” desagradável quando a alma recebe o desconforto “do mal”. Figura-se também pelos movimentos que parecem assinalar a inquietude do cérebro e o abatimento do coração, pois os lados das sobrancelhas são mais elevados em direção ao meio da fronte que do lado das bochechas. As pupilas tornam-se perturbadas, as pálpebras abatidas e um pouco inchadas e o contorno dos olhos lívido. As narinas caídas e a boca entreaberta. Os cantos da boca também caem e a cabeça parece, negligentemente, pendida sobre um dos ombros. A cor da face é plúmbea e os lábios pálidos e sem cor.



Appareil dit « de Duchenne de Boulogne ». Paris, Musée d'histoire de la médecine.



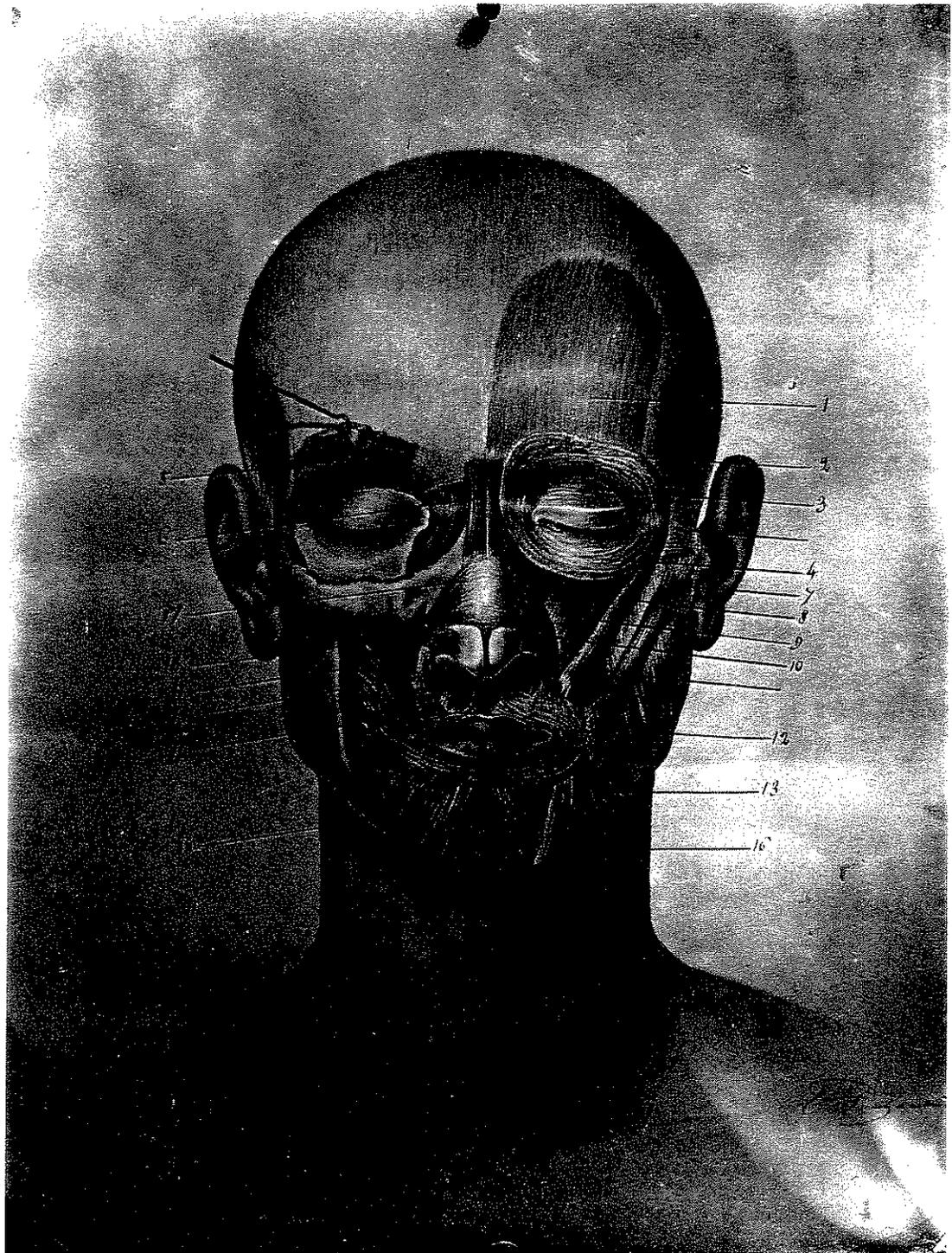


FIG. 1 - PRÉPARATION ANATOMIQUE DES MUSCLES DE LA FACE

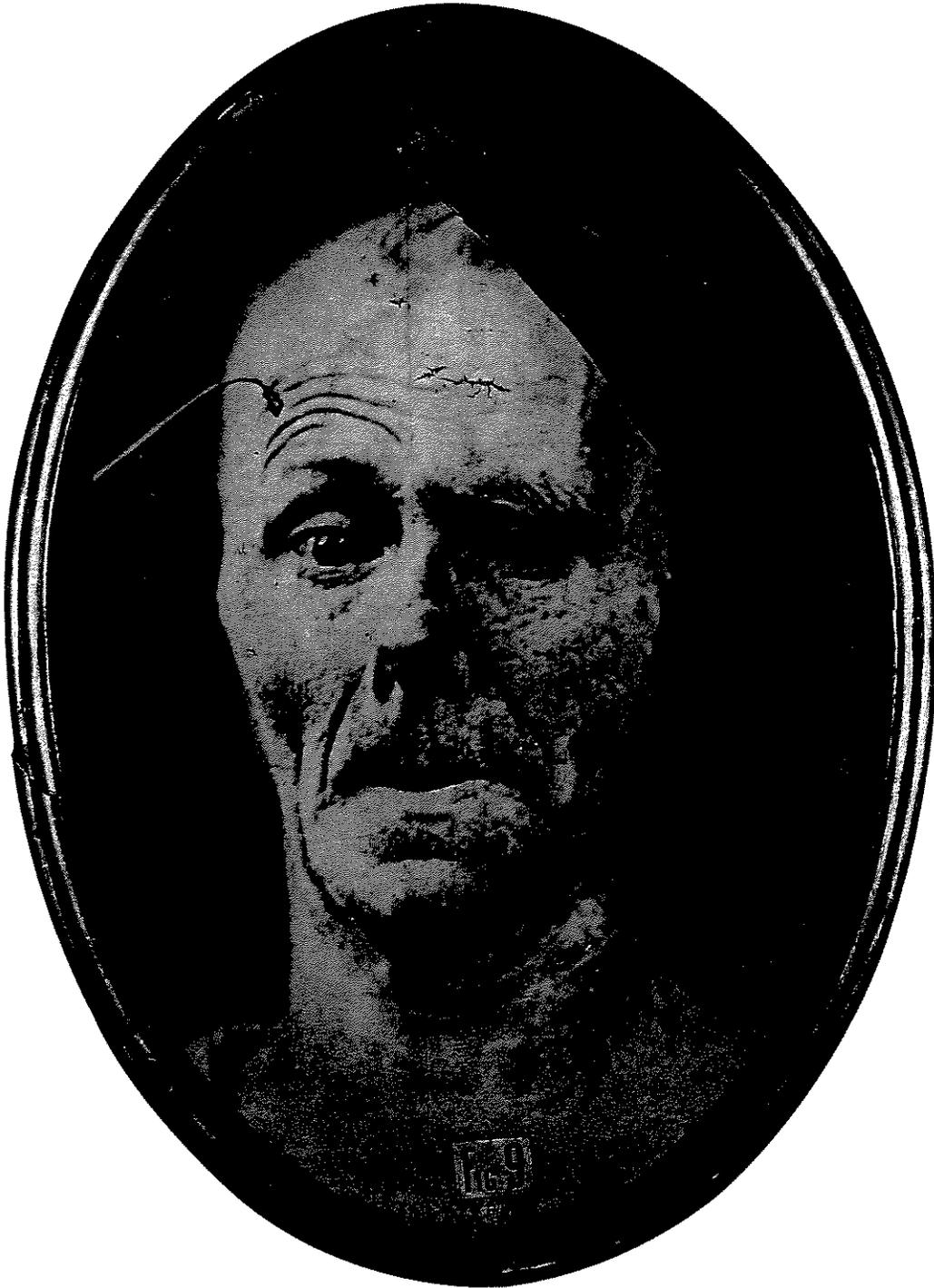


FIG. 9 - À DROITE, EXCITATION ÉLECTRIQUE AU MAXIMUM DU MUSCLE FRONTAL : GRANDE ATTENTION  
À GAUCHE : REPOS DE LA PHYSIONOMIE



**FIG. 10 - À DROITE, ABAISSEMENT DU SOURCIL, OCCASIONNÉ PAR UNE LUMIÈRE TROP VIVE  
À GAUCHE, ÉLECTRISATION DU FRONTAL, ÉLÉVATION ET COURBE DU SOURCIL, SANS PLIS FRONTAUX :  
ATTENTION**

---

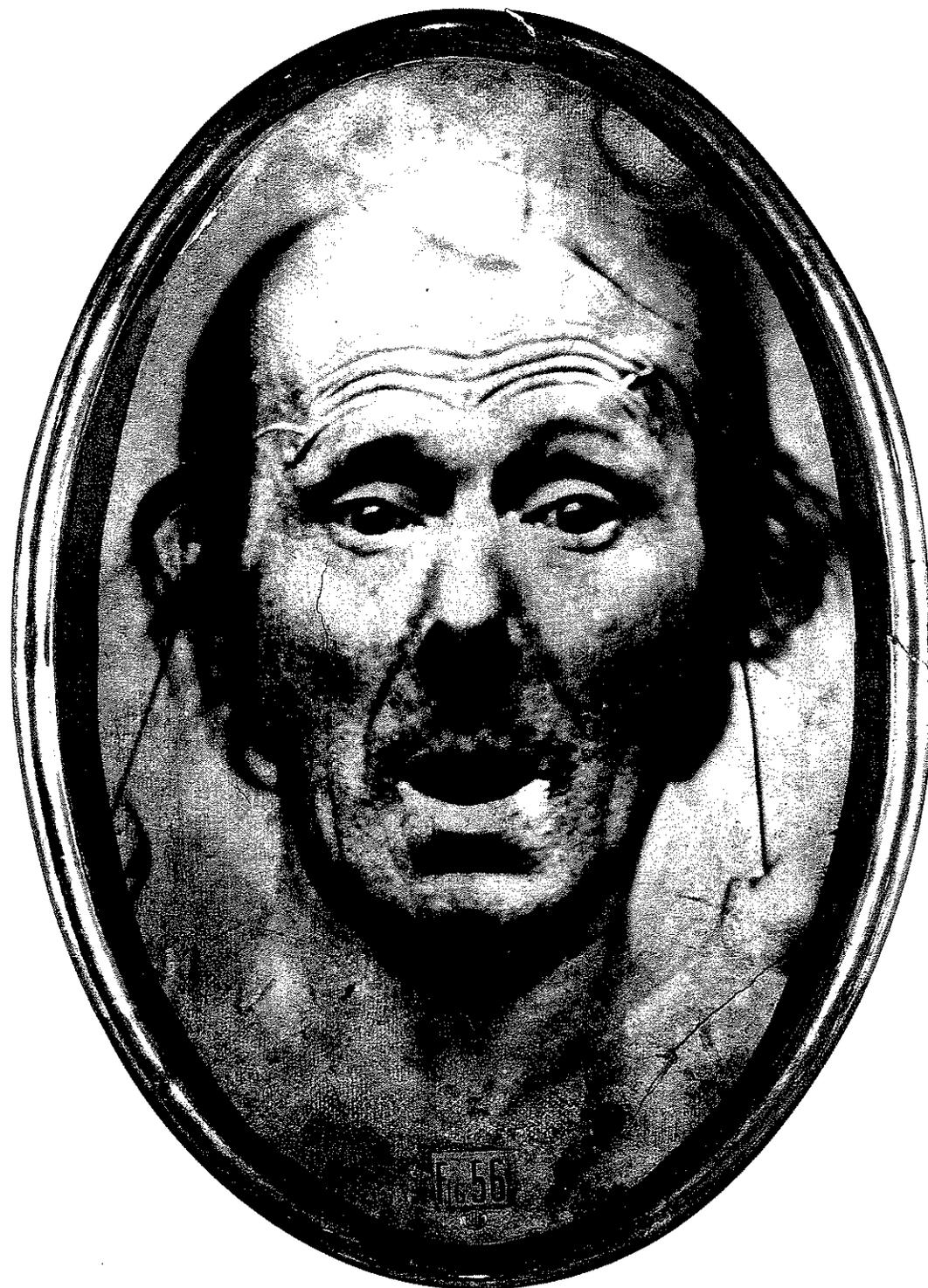


FIG. 56 - ABAISSEMENT VOLONTAIRE ET MODÉRÉ DE LA MÂCHOIRE INFÉRIEURE, ET CONTRACTION ÉLECTRIQUE PROPORTIONNELLE DES FRONTEAUX : SURPRISE

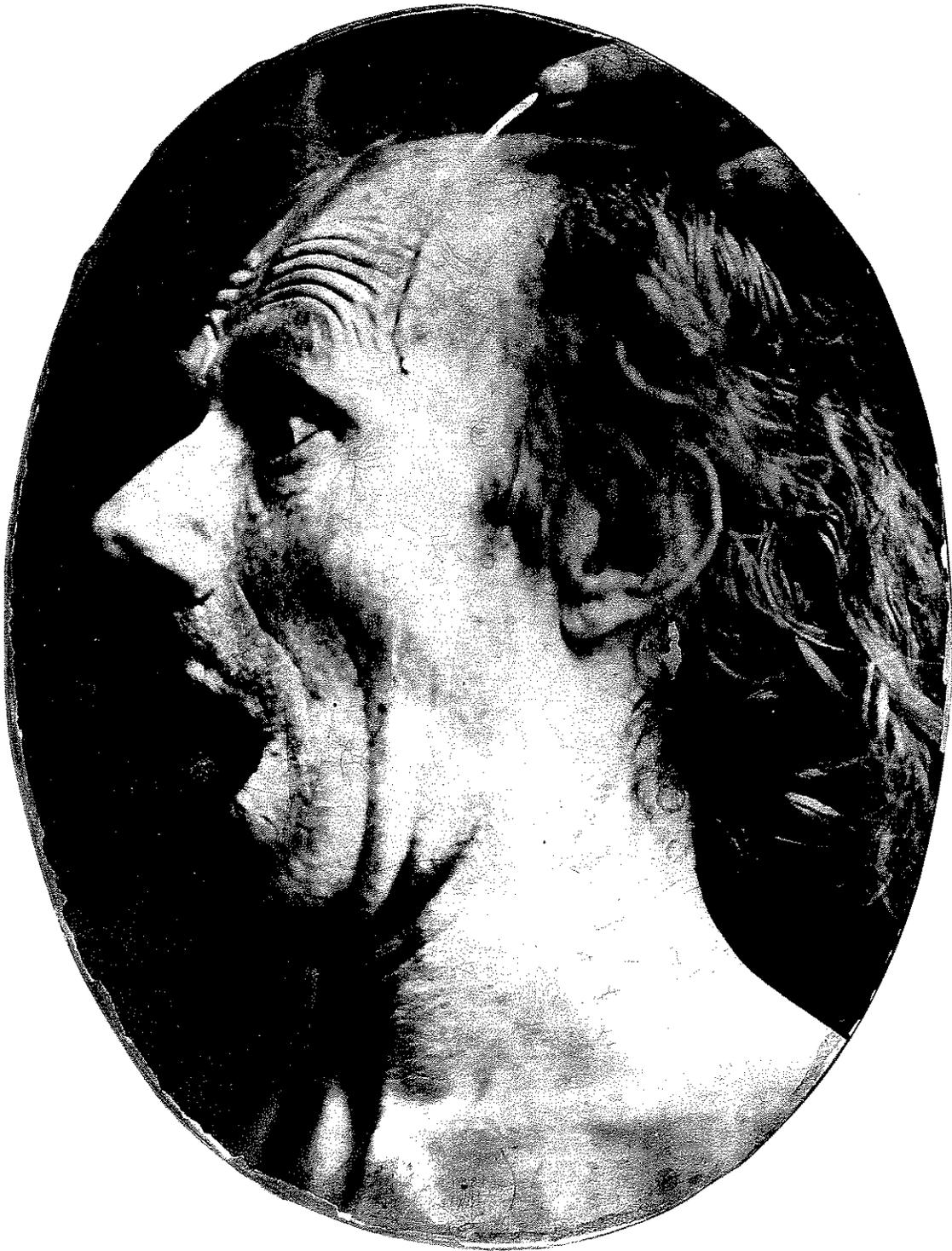
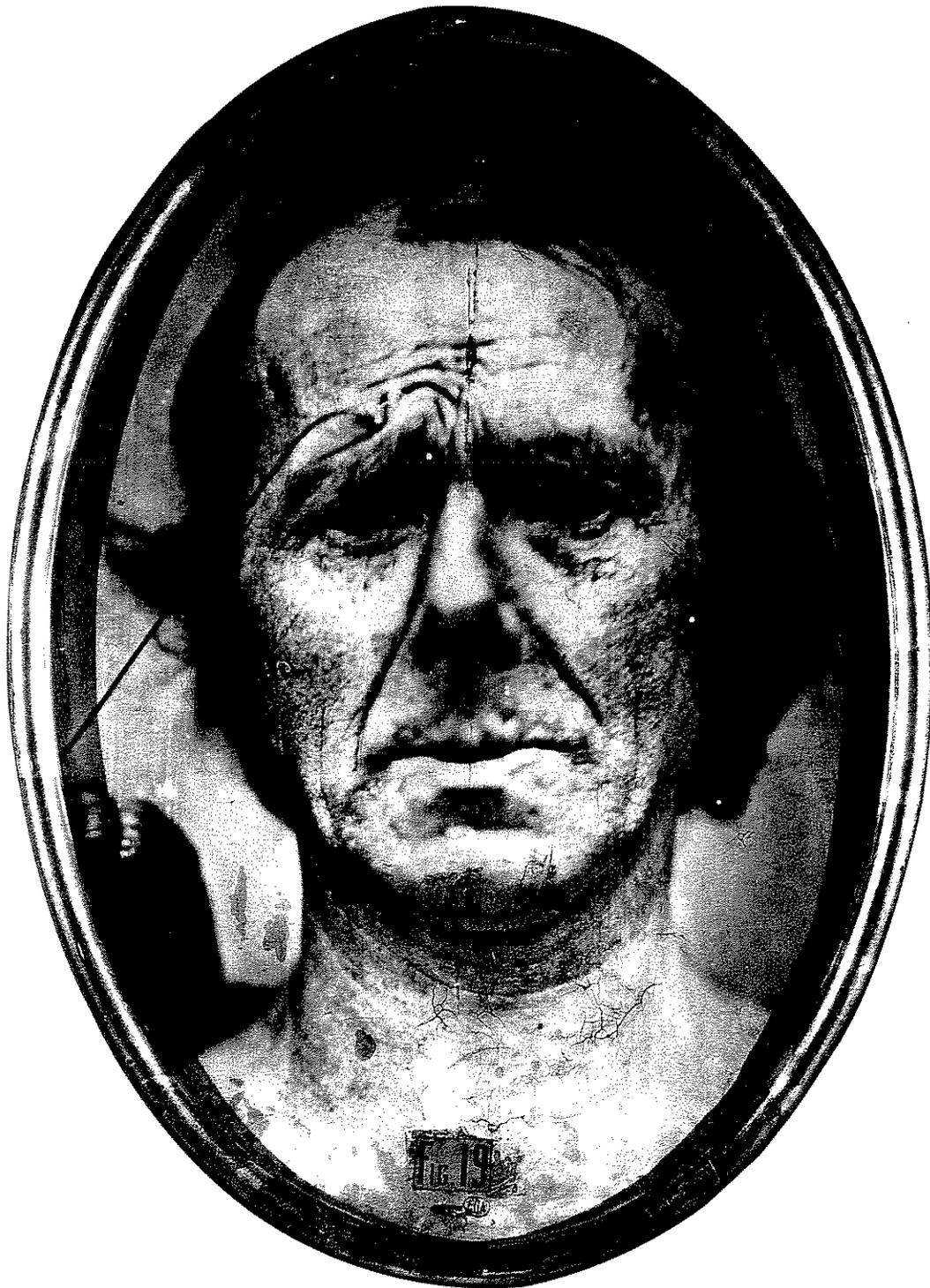


FIG. 57 - ABAISSEMENT VOLONTAIRE, AU MAXIMUM, DE LA MÂCHOIRE INFÉRIEURE, ET CONTRACTION ÉLECTRIQUE ÉNERGIQUE DES FRONTAUX : ÉTONNEMENT, STUPÉFACTION, ÉBAHISSEMENT



**FIG. 19 - ÉTUDE DES LIGNES EXPRESSIVES PRODUITES PAR LA CONTRACTION ÉLECTRIQUE MODÉRÉE  
DU SOURCILIER  
À DROITE, CONTRACTION ÉLECTRIQUE DU SOURCILIER À UN DEGRÉ MOYEN : SOUFFRANCE  
À GAUCHE, PHYSIONOMIE AU REPOS, AVEC REGARD PERDU**

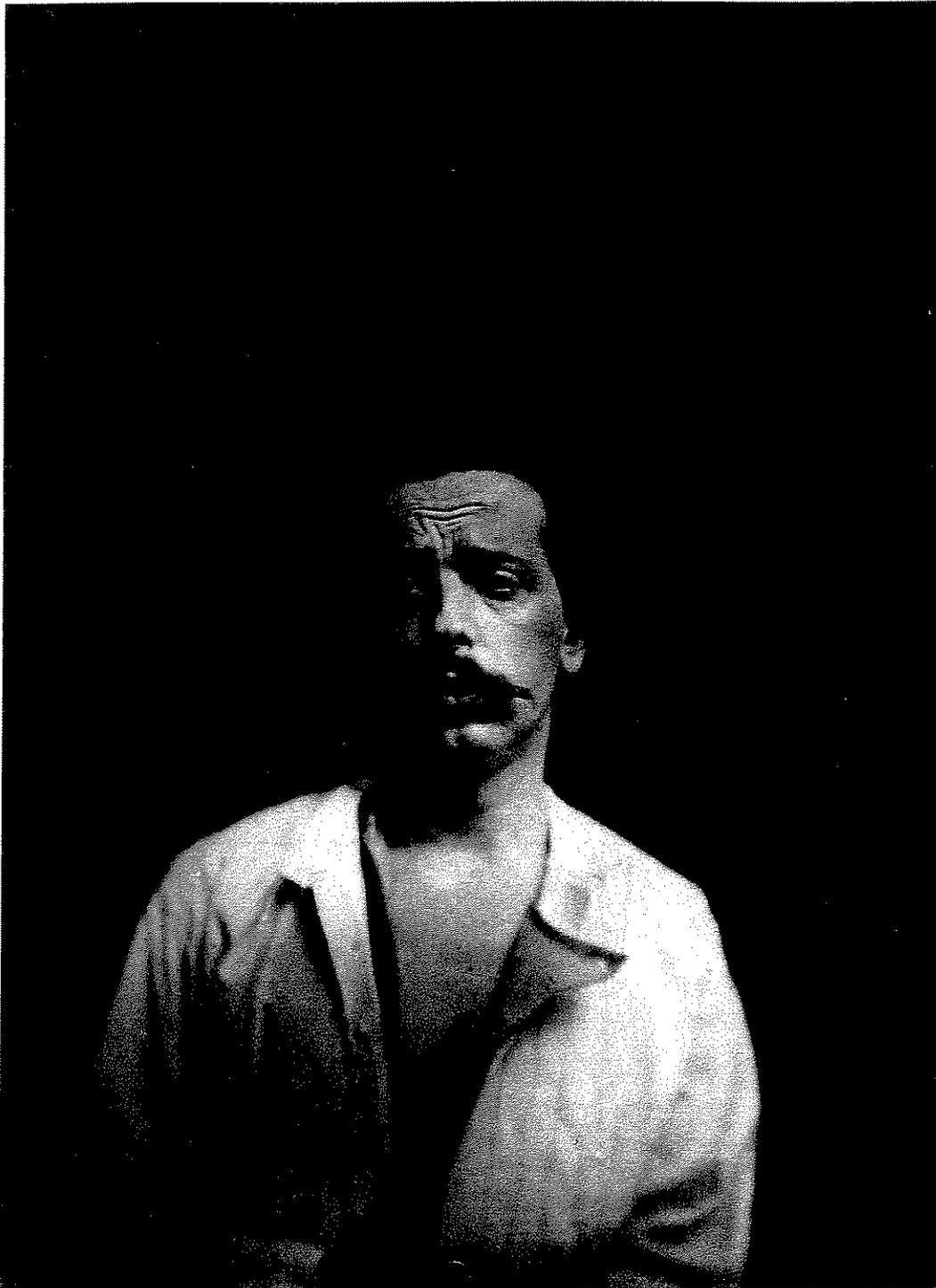


FIG. 24 - À GAUCHE, CONTRACTION VOLONTAIRE DU SOURCILIER ; REGARD EN HAUT ET EN DEHORS, BOUCHE ENTR'OUVERTE : DOULEUR EXTRÊME JUSQU'À L'ÉPUISEMENT ; LE SUJET PARAÎT SUCCOMBER À LA SOUFFRANCE : TÊTE DE CHRIST  
À DROITE, CONTRACTION VOLONTAIRE DU FRONTAL, AVEC REGARD UN PEU OBLIQUE EN HAUT ET EN DEDANS ET AVEC BOUCHE UN PEU ENTR'OUVERTE : SOUVENIR D'AMOUR OU REGARD EXTATIQUE



---

FIG. 29 - CONTRACTION ÉLECTRIQUE PLUS FORTE DU SOURCILIER, AVEC REGARD EN HAUT, CHEZ UNE PETITE FILLE ÂGÉE DE HUIT ANS : SOUVENIR DOULOUREUX, EXPRESSION PEU NATURELLE À CET ÂGE



**FIG. 5 - PHOTOGRAPHIE D'UNE PETITE FILLE FRONÇANT LES SOURCILS, ET SUR LAQUELLE SERONT FAITES PLUSIEURS EXPÉRIENCES ÉLECTRO-PHYSILOGIQUES**

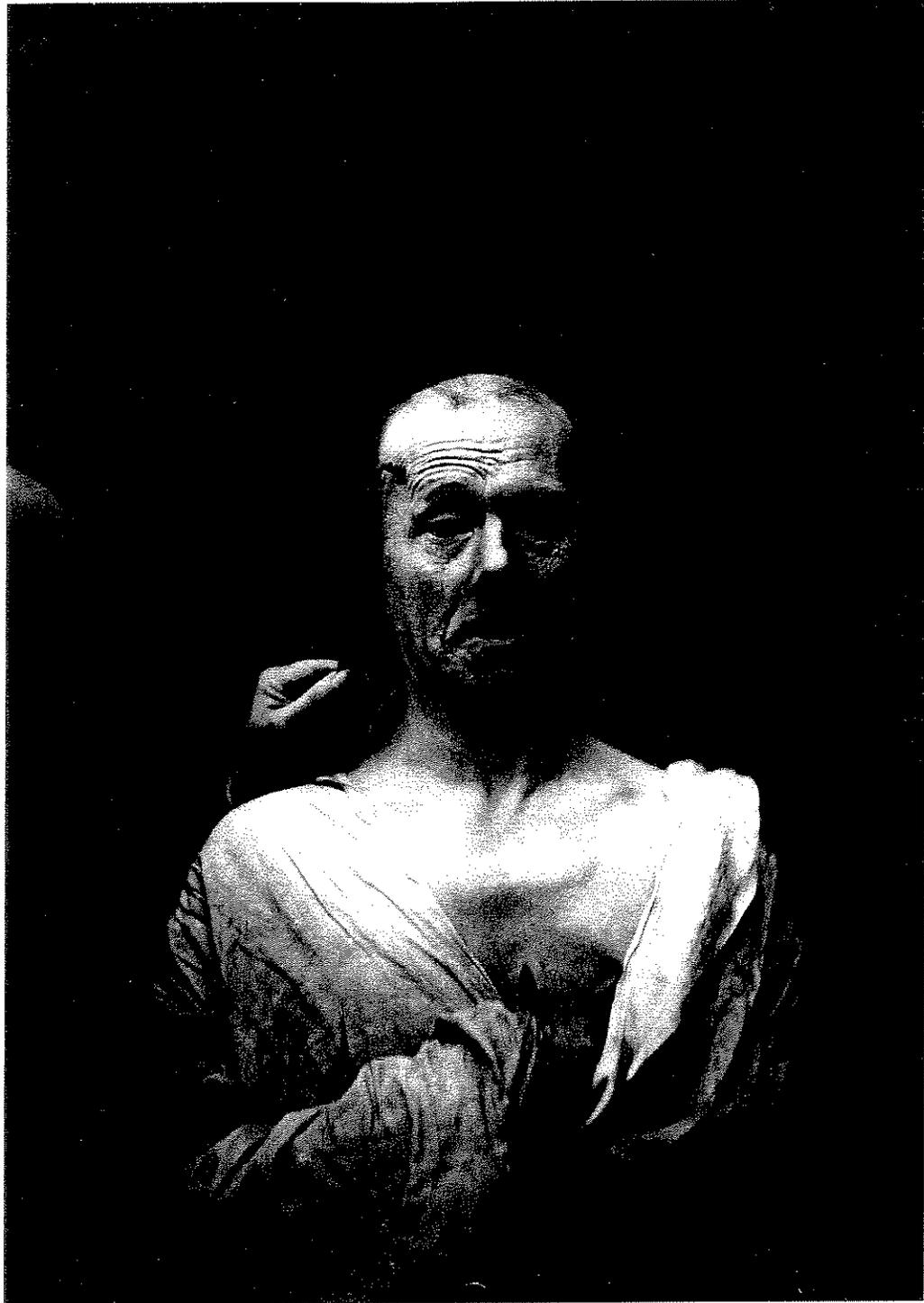


FIG. 7 - ÉTUDE DU MÉCANISME ET DE L'EXPRESSION DU MUSCLE FRONTAL  
À DROITE, EXCITATION ÉLECTRIQUE, À UN DEGRÉ MODÉRÉ : ATTENTION  
À GAUCHE, REPOS DE LA PHYSIONOMIE



**FIG. 55 - DESTINÉE À MONTRER QU'IL NE SUFFIT PAS D'OUVRIRE LA BOUCHE ET D'ÉLEVER LES SOURCILS POUR PEINDRE L'ÉTONNEMENT, MAIS QU'UN RAPPORT PARFAIT DOIT EXISTER ENTRE CES DIVERS MOUVEMENTS, SOUS PEINE DE NE FAIRE QU'UNE GRIMACE  
ABAISSEMENT VOLONTAIRE, AU MAXIMUM, DE LA MÂCHOIRE INFÉRIEURE, AVEC ÉLÉVATION VOLONTAIRE ET MODÉRÉE DES SOURCILS : ÉTONNEMENT MAL RENDU PAR LE SUJET ; EXPRESSION RIDICULE ET NIAISE**

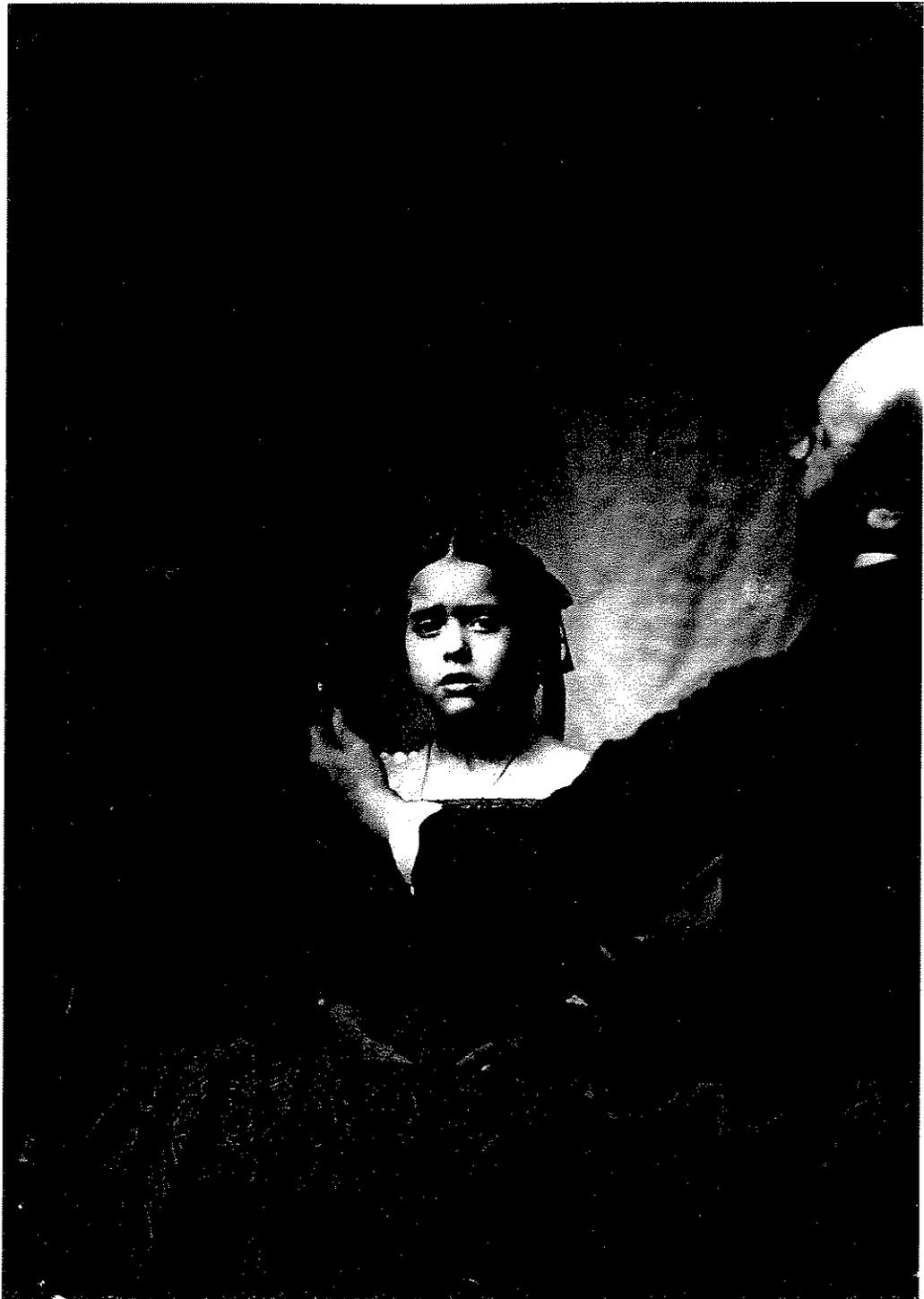


FIG. 28 - À DROITE, CONTRACTION ÉLECTRIQUE LÉGÈRE DU SOURCILIER : DOULEUR  
À GAUCHE, ABAISSEMENT SPASMODIQUE DU SOURCIL EN MASSE, OCCASIONNÉ PAR L'IMPRESSION  
DE LA LUMIÈRE

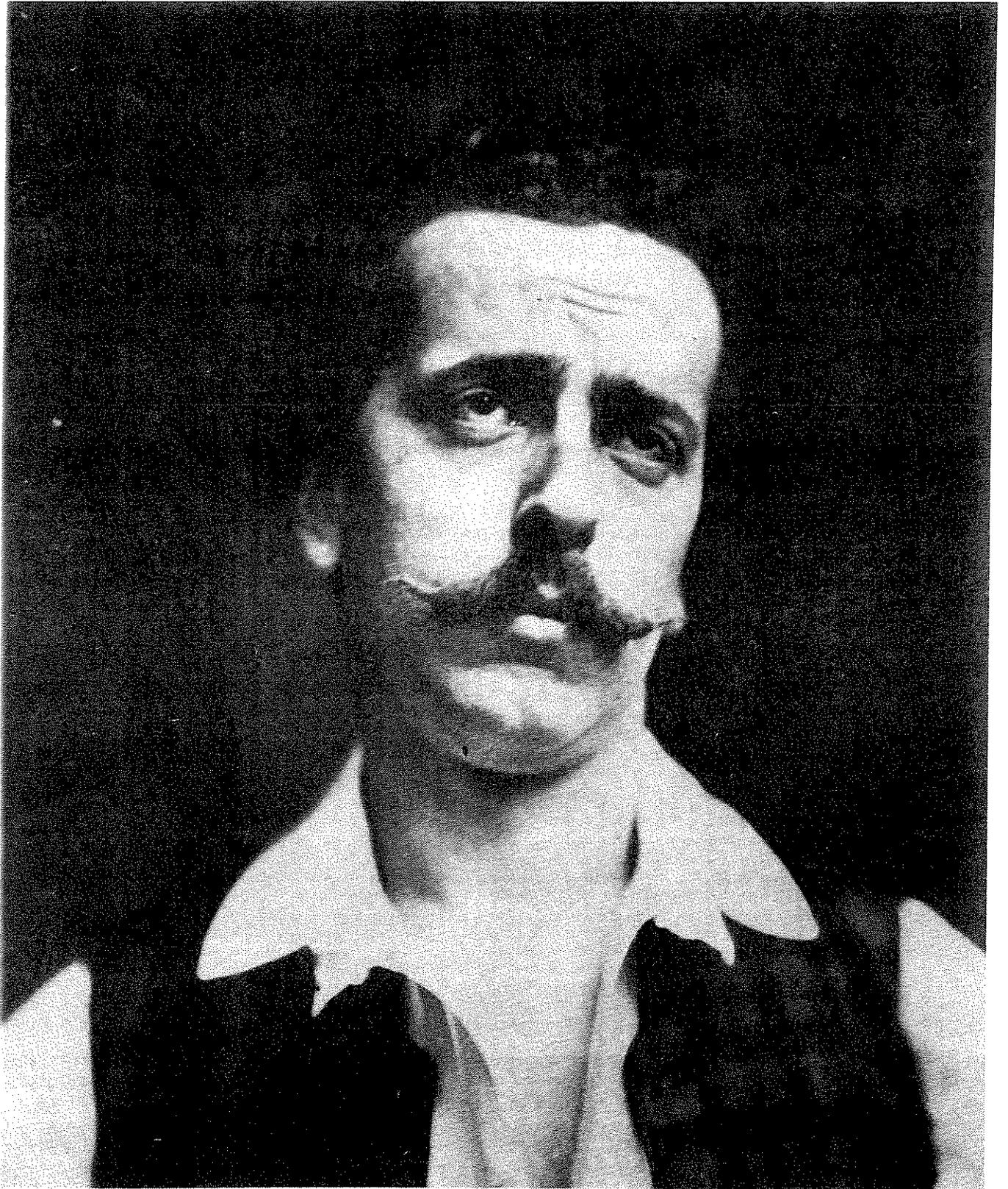


Plate 23



FIG. 20 - CONTRACTION ÉLECTRIQUE, À UN DEGRÉ MOYEN, DES SOURCILIERS : SOUFFRANCE PROFONDE, AVEC RÉSIGNATION



FIG. 18 - ÉLECTRISATION FORTE DES DEUX PYRAMIDaux : AGRESSION, MÉCHANCETÉ

---



FIG. 60 - CONTRACTION COMBINÉE, EXPRESSIVE, DES PEAUCIERS ET DES FRONTAUX : FRAYEUR

---

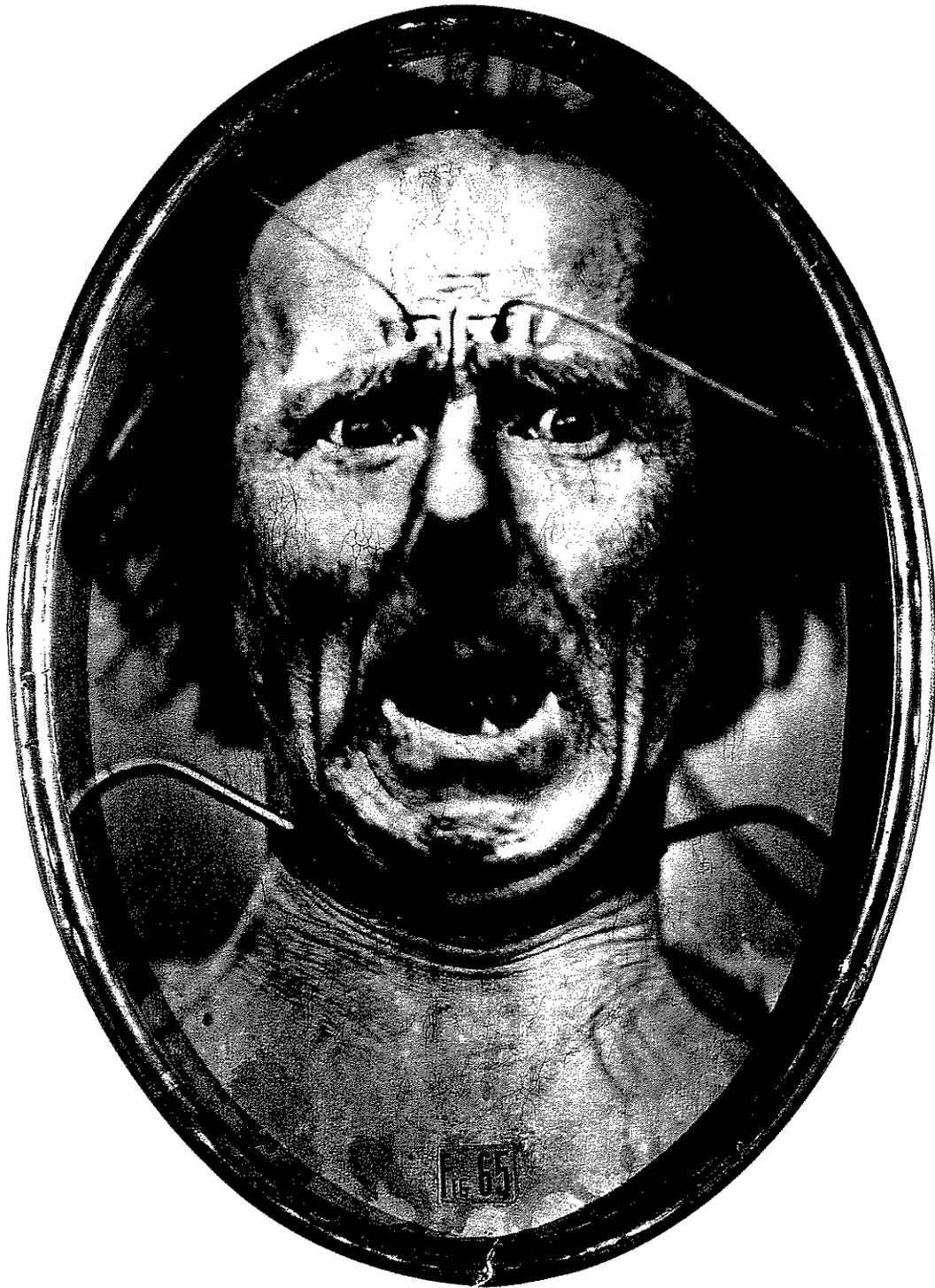


FIG. 65 - CONTRACTION ÉLECTRIQUE COMBINÉE DES PEUCIERS ET DES SOURCILIERS, ASSOCIÉE À L'ABAISSEMENT VOLONTAIRE DE LA MÂCHOIRE INFÉRIEURE : EFFROI MÊLÉ DE DOULEUR, TORTURE

---



FIG. 22 - DESTINÉE À DÉMONTRER QU'AU DELÀ D'UN CERTAIN DEGRÉ DE CONTRACTION ET SOUS CERTAINES CONDITIONS (SOUS L'INFLUENCE D'UNE VIVE LUMIÈRE) LE SOURCILIER N'EST PLUS EXPRESSIF À GAUCHE, CONTRACTION ÉLECTRIQUE AU MAXIMUM DU SOURCILIER : PAS D'EXPRESSION DOULOUREUSE À DROITE, REPOS DE LA PHYSIONOMIE

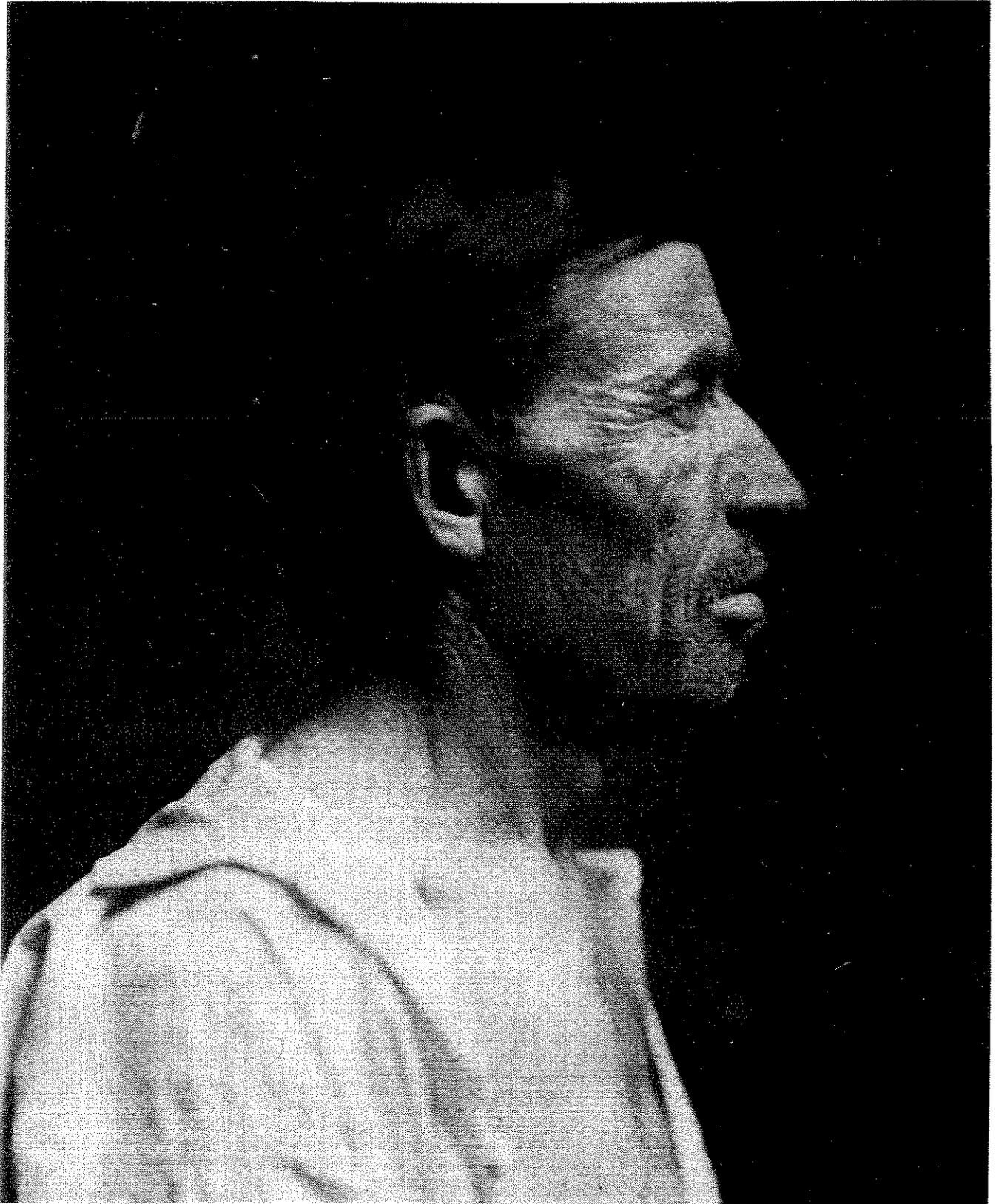


Plate 40

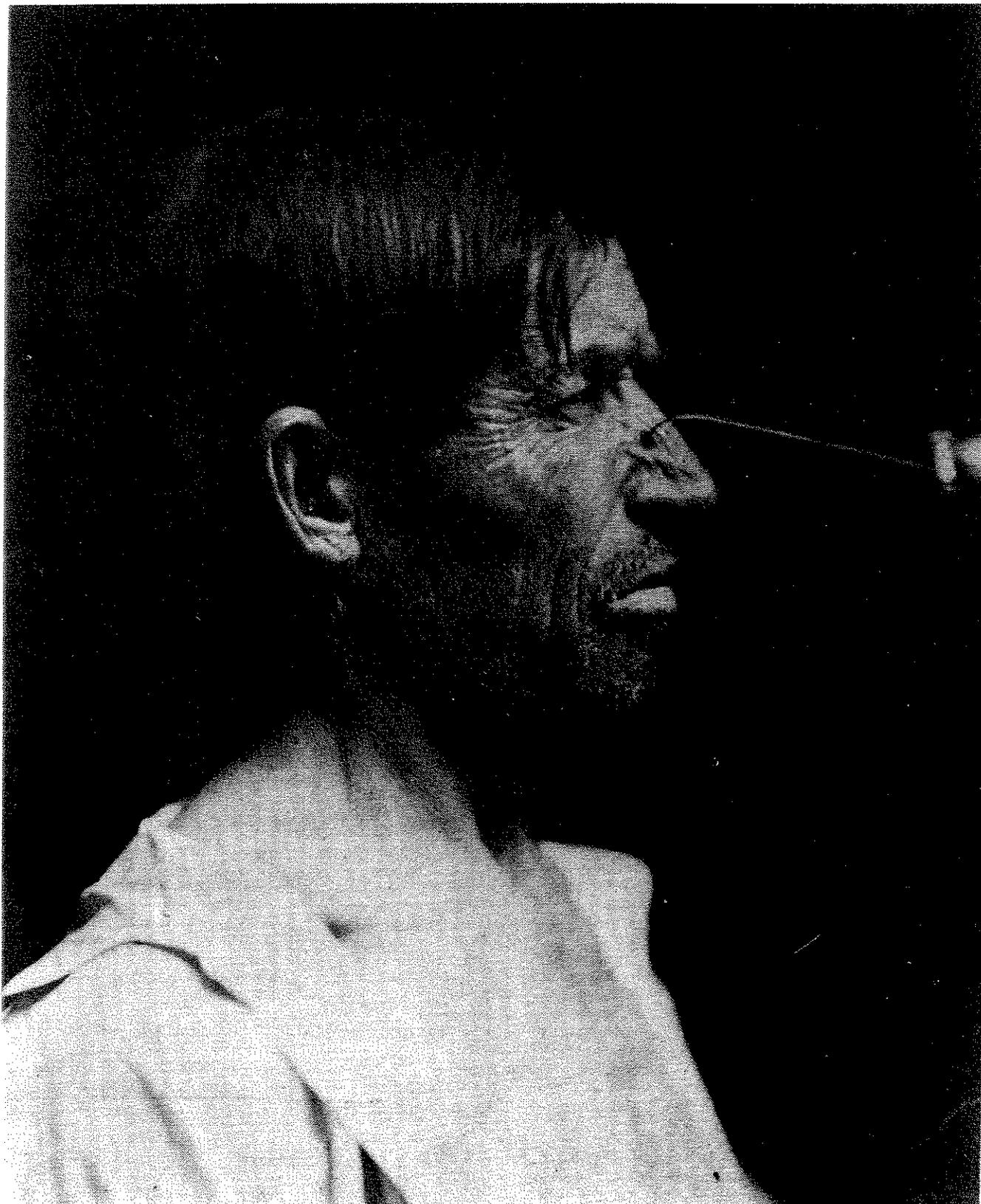


Plate 41



FIG. 42 - DESTINÉE À MONTRER LA GROSSIÈRETÉ ET LE CYNISME DE L'EXPRESSION LUBRIQUE, CHEZ UN INDIVIDU, DONT LE TRANSVERSE DU NEZ EST TRÈS DÉVELOPPÉ  
CONTRACTION ÉLECTRIQUE COMBINÉE DU TRANSVERSE DU NEZ ET DU GRAND ZYGOMATIQUE : GAÏÉTÉ  
EXPRIMÉE PAR DES IDÉES LUBRIQUES, CYNISME, PAILLARDISE

---



FIG. 11 - À DROITE, ÉLECTRISATION DU FRONTAL, ÉLÉVATION ET COURBE DU SOURCIL, RIDES FRONTALES, NOMBREUSES ET IRRÉGULIÈRES : ATTENTION  
À GAUCHE, REPOS DE LA PHYSIONOMIE



FIG. 31 - EXCITATION ÉLECTRIQUE FORTE DES DEUX GRANDS ZYGOMATIQUES : RIRE FAUX

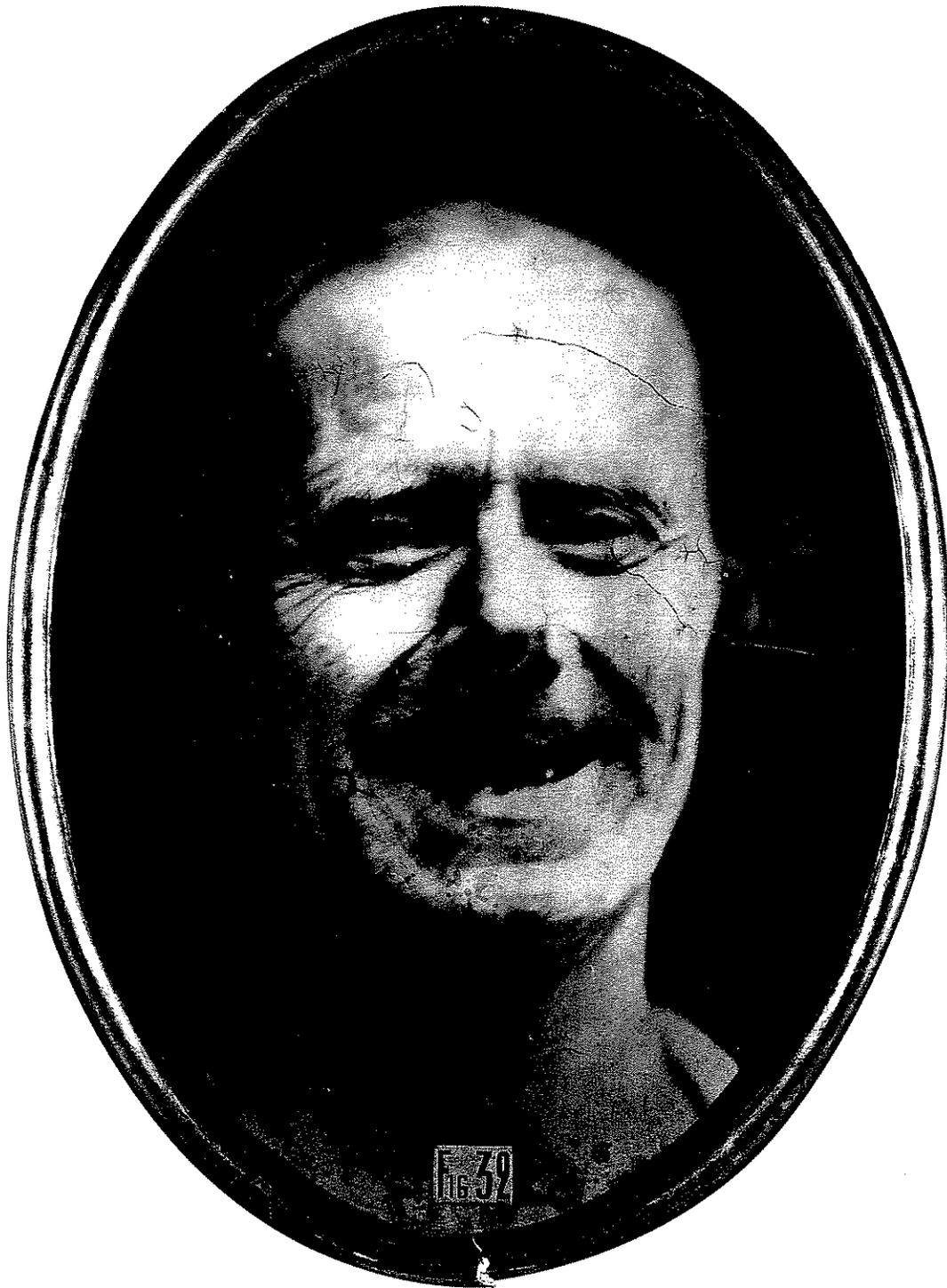


FIG. 32 - RIRE NATUREL CONSTITUÉ PAR L'ASSOCIATION DES GRANDS ZYGOMATIQUES  
ET DE L'ORBICULAIRE PALPÉBRAL INFÉRIEUR

---

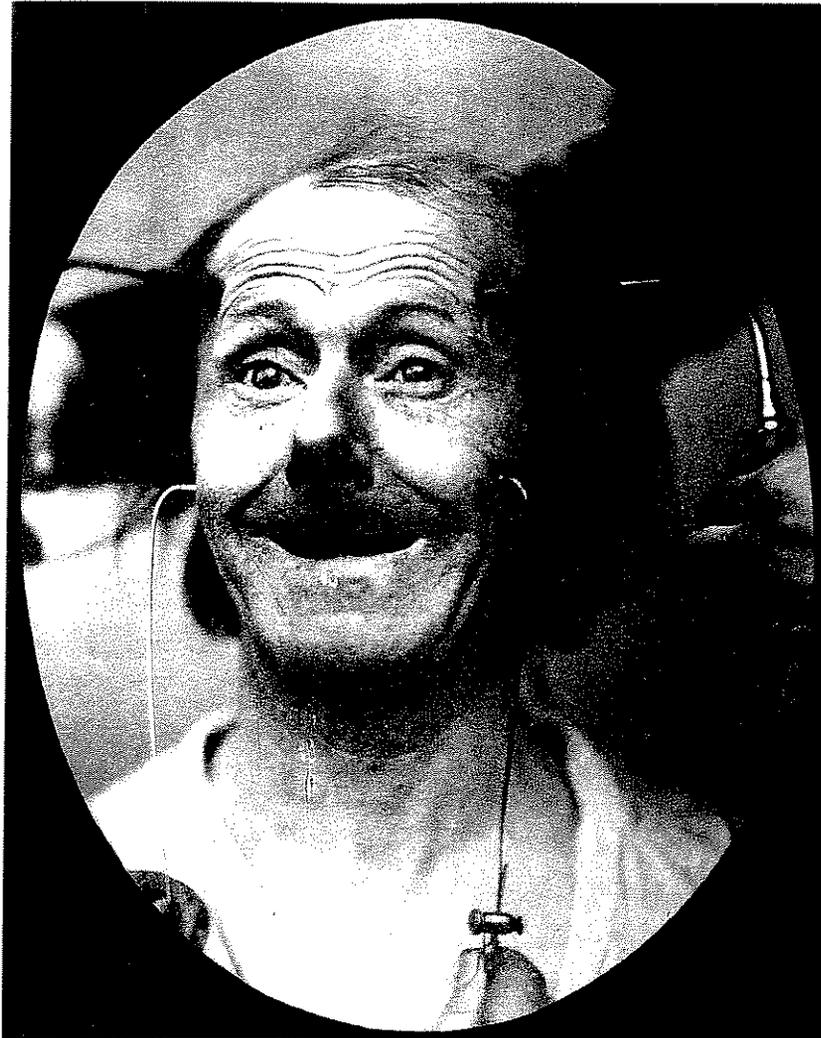


FIG. 33 - ELECTRISATION, AU MAXIMUM, DES GRANDS ZYGOMATIQUES ET DES FRONTAUX : EXPRESSION INCOMPLÈTE, FAUSSE, DE LA SURPRISE AGRÉABLE, DE L'ADMIRATION

## A FACE DAS MULTIDÕES.

Cinema – Arte Memória das Multidões

*Entender o caráter das pessoas com que tratamos, para lhes conhecer as intenções. Quando bem conhecida a causa se conhece o efeito. O efeito nos revela o motivo. O melancólico augura sempre infortúnios. Sempre pensam o pior, ignorando o bem presente e anunciando o mal possível. Quem é dominado pela paixão não fala as coisas como são na realidade: nele fala a paixão, não a razão. Cada um fala conforme seus afetos ou seu humor, e todos estão longe da verdade. Saiba decifrar um rosto e descobrir através das feições, a alma. Saiba que aquele que sempre ri é um tolo, e que aquele que nunca ri é um falso. Cuidado com o perguntador, seja por ser discreto, seja por criticar. Espere pouco dos que têm defeitos físicos, pois gostam de se vingar da natureza, por tê-los honrado tão pouco. Naturalmente a tolice é proporcional à formosura. (In Gracián B. A Arte da Prudência<sup>1</sup>, SP, Martin Claret, 1998, aforismo 273, p. 129)*

*Com a testa na vidraça, estava deste modo ocupado em perscrutar a massa, quando de repente apareceu um rosto [...] um rosto que imediatamente chamou e absorveu toda a oinha atenção, por causa da absoluta idiossincrasia de sua expressão. [...] Como eu tentasse, durante o breve instante de meu inusitado estudo, formar uma análise daquilo que ela me transmitia, em minha mente despontavam, confusa e paradoxalmente, as imagens de imensa capacidade mental, cautela, indigência, avareza, frieza, maldade, sede sanguinária, triunfo, alegria, terror excessivo, intenso – supremo desespero. Me senti estranhamente desperto, fascinado. ‘Que história fantástica’, pensei comigo mesmo, ‘não estará escrita neste peito!’ Me veio então um ardente desejo de não perder o homem de vista - de saber mais sobre ele.<sup>2</sup>*

A grande tela do cinema é a nossa vidraça. Por ela passam, no tempo, em espaço que é tempo, as massas, imagens do real, em seqüência, como as do conto de Poe, mostrando-nos os tipos pelos quais as massas das grandes cidades, as multidões, são constituídas. O interesse por uma história fantástica e o desejo de não perder “este/aquele homem” de vista replicam, em forma de conto, o que procuramos em forma de filme. A

indefinição fisiognomônica<sup>3</sup> da expressão facial do velho leva o narrador a mergulhar nas correntezas da massa. No impacto dos corpos, no contato tátil, as certezas sobre os tipos que a compõem se dissolvem. É um estado de espírito fisiognomônico que move o narrador atrás do velho. Quanto a nós, as imagens desfilam à nossa frente. Nosso contato com a massa e com as expressões faciais “idiossincráticas” é visual, feito de impactos cinematográficos<sup>4</sup>. Poe fala da cidade, nós falamos do cinema, por isso nos encontramos.

*O cinema é imagem e produto do viver urbano, ao falarmos em cidade falamos ao mesmo tempo em cinema. Os habitantes urbanos olham-se e se deixam olhar em imagens projetadas por sobre suas cabeças numa tela à sua frente. Não poderiam entendê-las, se as cidades, há muito, não se estivessem fazendo como cenário em movimento e seus habitantes como personagens de narrativas de autores distantes e anônimos: o capital e o estado, narradores auto-designados da ficção da Pólis.*<sup>5</sup>

Vemos Poe participando da construção da cidade como cenário em movimento. As imagens literárias também fazem parte do cinema como origens deste dispersas na história. Almeida nos diz:

*O andar pela cidade exige a máxima atenção do olhar, um olhar treinado na percepção, não um olhar em devaneio num corpo em distração imaginativa. Desta forma, a imaginação que necessita da lentidão e da descompressão temporal, só acontece pressionada nos pequenos momentos entre as ações do corpo para a movimentação mais rápida e atenta no espaço urbano, entre as tarefas do seu trabalho. Conflito do homem como ser imaginante / imaginado e seu corpo movimentando-se e deixando-se imaginar pelo e no espaço-tempo urbano.*<sup>6</sup>

No conto de Poe assistimos a transformação do narrador, de observador diurno, da cidade solar, ao observador noturno, dos interiores da alma. Durante o dia, o olhar treinado do narrador identifica as expressões corpóreas e faciais das almas da cidade, diverte-se em vê-las, faz classificações, e as organiza conforme critérios sociais hierárquicos. O narrador revela e cria uma “matematização” da cidade. Na cidade solar, o foco único gerado pelo sol transmigra ao olhar do observador, recriando, em tipos, os corpos em movimento que a

compõem. O narrador, como observador da cidade solar, *foto-grafa* os personagens em sua retina cartesiana.

À medida que a noite avança, o narrador transforma-se no observador noturno, destinado aos movimentos de câmera, a aproximações em forma de zoom, a closes e planos de conjunto, a composições de luz e sombras a partir de diversos focos. A perseguição de um rosto na multidão, ação da indústria cinematográfica, põe em tensão o olhar fisiognomônico ao mesmo tempo que o afirma. O observador noturno é o espectador do cinema.

*À medida que a noite avançava, avançava em mim o interesse pela cena; pois não só ia se alterando materialmente o caráter geral da multidão (sua feições mais amenas iam sumindo com a retirada gradativa da porção mais disciplinada das pessoas e as mais grosseiras surgindo em mais acentuado relevo, à medida que a hora adiantada trazia toda espécie de infâmia para fora da toca), como também os reflexos dos lampiões de gás, antes enfraquecidos em sua disputa com o dia esvanecente, tinham agora enfim alcançado a supremacia e derramavam sobre todas as coisas uma luminosidade ofuscante e cambiante. Tudo era esplêndido, ainda que negro – como o ébano a que foi comparado o estilo de Tertuliano.*

*Os efeitos fantásticos da luz me obrigavam a um exame individual de cada rosto; e ainda que a rapidez com que o mundo de luz borboleteava diante da janela me impedisse de lançar mais do que um olhar em cada semblante, assim mesmo parecia que, no peculiar estado de espírito em que me encontrava, eu muitas vezes conseguia ler, até neste breve intervalo de um olhar, a história de longos anos.<sup>7</sup>*

O “escurecer urbano” prepara o leitor para a transformação do olhar do narrador em observador noturno. Este que, atento a imagens fantásticas e inesquecíveis das cenas noturnas, persegue, nas faces urbanas, expressões da alma da cidade.

*A imagem da cidade à noite é uma mancha escura penetrável somente pela memória da experiência diurna e pelas projeções da nossa noite interior.<sup>8</sup>* Poe leva o narrador ao cinema. Cinema que é, segundo Almeida<sup>9</sup>, produto e representação fiel da cidade lunar. Cidade penetrada pelo narrador/detetive atrás do velho/suspeito. Para nós, no presente, o conto de Poe se faz cinema – a arte da multidão. Voltemos a Almeida:

*A cidade noturna dispersa-se em focos de luz [que obrigam] a um exame individual de cada rosto, luzes dirigidas que fazem ficar nítidas as imagens pontuadas. Sabemos que a cidade inteira está lá, ainda que a rapidez com que o mundo de luz borboleteava diante da janela [nos impeça] de lançar mais do que um olhar em cada semblante, porém só a enxergamos nesses pontos. As ligações entre um ponto e outro são por nós imaginadas e percebidas entre sombras por uma luminosidade ofuscante e cambiante. De um ponto a outro de nosso itinerário, atravessamos, com minucioso interesse às inúmeras variedades de figura, vestuário, jeito, andar, rosto e expressões fisionômicas, o conhecido/desconhecido com nosso corpo que o pisa e o torna significativo nessa passagem. Nossos sentidos sentem não vendo, nosso corpo vibra em atenção imaginativa informado e recriado pelos inúmeros signos em nós marcados pela cultura em movimento da cidade. Movimento da cidade que se move, movimento em mim da imaginação que me move, um corpo em estado de cidade de aguçadíssima apetência, quando se abre o véu que encobre a visão mental [...] e o intelecto, eletrizado, ultrapassa tanto a sua condição ordinária quanto a ardente, ainda que ingênua, razão de Leibniz ultrapassa a louca e flácida retórica de Górgias. A cidade solar se fragmentou em signos dispersos, aglomera-se agora em focos dispersos também. Porém, em signos da realidade comprimidos sob a luz-tempo de cada ponto luminoso que conduz para si, ideograficamente, todos os signos que permaneceram nos escuros entre eles. Cada foco é então um aglomerado dinâmico, mutante, das múltiplas significações que estão nele e entre ele/eles. Se há uma permanência de significado em seu ponto focal, um rosto que imediatamente [chama e absorve] toda a [...] atenção, por causa da absoluta idiosincrasia de sua expressão, outros permanecem em desfoque e virtuais. É necessário que nosso olho físico e nossas visões interiores alternem seus focos constantemente, em aproximações e recuos, entendimentos repentinos [que despontam em nós] confusa e paradoxalmente, as imagens de imensa capacidade mental, cautela, indigência, avareza, maldade, sede sanguinária, triunfo, alegria, terror excessivo, intenso - supremo desespero. Se o corpo anda lentamente, abrem-se à sua atenção inúmeros focos, que se abrem em outros e outros e outros, rapidez da imaginação temporal em lentidão espacial, rumo ao fundo da matéria de que é feita a cultura e sua imaginação. Se o corpo anda*

*rapidamente, fecham-se à sua atenção os inúmeros focos em uma grande sombra luminosa, embaçamento e lentidão da imaginação temporal em rapidez espacial, rumo à superfície de que é feita a cultura pronta e a imaginação refreada. A cidade se narra, narrando-nos, imersos, na tensa relação do tempo e do espaço, matéria e energia, rapidez e lentidão, nitidez e mancha.*<sup>10</sup>

Encontramos o rosto idiossincrático do conto de Poe ao assistirmos e pensarmos as expressões no cinema. E, ao olharmos as expressões nos filmes, imagens cinematográficas, lembramos *O homem da multidão*, ponto de partida de um desejo de compreender, no presente, o cinema e a sociedade de massa. Desejo que encontra, no presente, imagens das expressões faciais como expressões da alma da cultura cinematográfica, dando significado a *O homem da multidão* de Edgar A. Poe. Vemo-lo “pensando” o cinema com seus personagens em grandes cidades, em meio à formação das multidões no início do século XIX.

Entendemos o cinema porque há muito a cidade se faz como cenário em movimento. Então, as imagens urbanas de Poe ajudam-nos a compreender uma educação visual que estamos buscando – uma educação visual das expressões faciais como expressões das paixões e das emoções da alma.

O cinema, enquanto indústria, ciência e tecnologia, produto e produção cultural da cidade, traz na sua forma a visibilidade do homem e de sua história. O homem se faz imagem, num meio em que o corpo é signo de si mesmo. Pensar a codificação das expressões faciais como expressões da alma é pensar a visibilidade da alma no cinema, é pensar como o cinema educa a alma nas sociedades de massa e faz-se um programa de educação visual.

Desde os irmãos Lumière, a ambigüidade entretenimento/ciência se faz no cinema como metapensamento do real, ou seja, permite-nos pensar como pensamos o real. São várias as associações entre recursos cinematográficos e processos mentais. Tais relações não são ingênuas, nem naturais. A codificação das paixões da alma nas expressões faciais nos permite pensar, com Almeida, “o cinema como arte da memória”:

*Despertado, certa vez, pela menção ao Ad Herennium e à Arte da Memória por Jonathan D. Spence, quando da tradução para o português de seu livro O Palácio da Memória de Mateo Ricci, percebi certas relações históricas, não no sentido cronológico ou de*

*causalidade estrita certamente, que aquele manual de retórica, em sua parte referente à memória artificial para imagens e palavras, permitia que se estabelecessem entre a construção secular da memória e do olhar e a construção contemporânea da memória e do olhar pelas imagens e palavras em movimento no cinema: um maravilhoso e fantástico programa de educação visual. [...] ...sem ser um programa de intencionalidade objetiva, como, às vezes, parece, ele vem produzindo, anônimo e silencioso, em arte e simulação, as imagens da nossa memória e as formas da nossa imaginação do real.*<sup>11</sup>

Quanto a nós, num tempo em que tentávamos compreender nosso fascínio pelo conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe e imaginávamos relações entre Poe e o cinema, foram-nos apresentados, por Almeida, os afrescos pintados por Ambrogio Lorenzetti (?-1347-8, Siena) nas três paredes da “Sala dos Nove Governadores e Defensores do Povo e da Cidade” do *Palazzo Pubblico* que está na *Piazza del Campo* de Siena. Almeida ao mostrar-nos o afresco do “Bom Governo”, remete-nos às origens do mito democrático e econômico que produz, hoje, imagens cinematográficas como réplicas atualizadas e em movimento desse afresco republicano. Foi-nos apontado, então, um rosto, no canto inferior direito da imagem. Um rosto em meio a um grupo, todos atados uns aos outros, à espera da justiça do “Bom Governo”. Vimos, neste rosto, o homem da multidão. Passamos, então, a buscar outro mito dentro daquele democrático e econômico. Talvez mito da multidão, da massa, da fisiognomonia ou da universalização e naturalização das expressões faciais como expressões da alma.

Um tempo depois, vimos Descartes e seu texto “As Paixões da Alma” fazendo parte de um programa de educação visual no que se refere às expressões faciais como expressões das paixões da alma. Vamos agora acompanhar os escritos de Almeida em relação a alguns momentos de sua formulação do cinema como arte da memória, considerando esta idéia como um campo aberto de pesquisa para pensar o cinema e a educação do olhar.

Almeida remete-nos ao Ad Herennium e à transmigração da arte da memória para uma ética religiosa, feita por Alberto Magno e Tomás de Aquino no século XIII. Segundo ele:

*Essa migração de um universo pagão para o universo cristão foi conduzida pelo seguinte raciocínio: para que a memória, localizada na parte irracional, sensitiva, inata, da alma, portanto, não sendo um hábito moral, pudesse fazer parte da Prudência, esta sim um hábito moral, portanto, racional, justifica-se porque a memória participa também da reminiscência, localizada na parte racional da alma. Portanto, a memória (sensibilidade) pode ser um hábito moral quando utilizada para **recordar** as coisas passadas **tendo em vista** (racionalidade) uma conduta prudente no presente e para o futuro.*<sup>12</sup>

Cerca de quatro séculos depois, Descartes afirmará que qualquer divisão da alma em partes é falsa; não há, para ele, na alma, uma parte inferior (sensitiva, inata e dos apetites naturais) e outra superior (razão e vontade). Afirma ele:

*...pois não há em nós senão uma alma, e esta alma não tem em si nenhuma diversidade de partes: a mesma que é sensitiva é racional e todos os seus apetites são suas vontades. O erro que se cometeu em fazê-la desempenhar diversos personagens que são comumente contrários uns aos outros provém apenas de não se haver distinguido bem suas funções das do corpo, ao qual unicamente se deve atribuir tudo quanto pode ser advertido em nós que repugne a nossa razão; de modo que não há nisso outro combater exceto que, como a pequena glândula que fica no meio do cérebro pode ser impelida, de um lado, pela alma e, de outro, pelos espíritos animais, que são apenas corpos, como já disse acima, acontece às vezes que êsses dois impulsos sejam contrários e que o mais forte impeça o efeito do outro.*<sup>13</sup>

Desta forma, todos os equívocos sobre a alma e suas paixões, inclusive o da divisão da alma em partes, procedem da não distinção entre as funções desta e as funções do corpo. Para não cometer o mesmo erro, Descartes segue uma regra para a análise das paixões: *...tudo o que sentimos em nós, e que vemos existir também nos corpos inteiramente inanimados, só deve ser atribuído ao nosso corpo; e, ao contrário, que 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.*<sup>14</sup>

A distinção e a proposição cartesiana de alma, de corpo e das respectivas paixões serão objeto de análise neste texto para possamos pensar a expressão da face humana na cultura cinematográfica.

Iniciamos com o cinema, procurando em *M* (1931) de Fritz Lang vestígios de uma educação visual das expressões faciais como expressões da alma. Seguimos adiante, indo ao século XVII para perceber como uma educação visual, advinda das proposições cartesianas, será captada por Charles Le Brun durante o reinado de Louis XIV na França. E, finalmente, fomos ao encontro de Duchenne de Boulogne no século XIX, século do surgimento da reprodutibilidade técnica das imagens, da eletricidade, da fotografia e do cinema. Neste encontramos a formulação da idéia “científica” de uma linguagem universal das expressões faciais.

## NOTAS

<sup>1</sup> “A Arte da Prudência - um oráculo manual ou como sobreviver no mundo” é um livro de aforismos do jesuíta espanhol Baltazar Gracián publicado em 1647.

<sup>2</sup> POE, Edgar A. O Homem da multidão. Tradução de Dorothée de Bruchard. Porto Alegre: Paraula, 1993, pp. 29-31.

<sup>3</sup> **Fisiognomonía.** [Do gr. *physiognomonía*.] S. f. Arte de conhecer o caráter das pessoas pelos traços fisionômicos. [Cf. *fisionomia*]. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, Edit. Nova Fronteira, s/d. Segundo Courtine & Haroche, a fisiognomonía se inscreve numa tradição em que: *Civilidade e conversação são [portanto] artes, quer dizer habilidades. Com efeito, na idade clássica, as artes são disciplinas que pressupõe um saber, mas que não são verdadeiramente ciências; que reclamam de quem as pratica prudência e sabedoria, tacto e intuição, uma vez que o saber é inseparável da ética e da conduta pessoal na existência social: a arte supõe um cálculo do eu, uma medida do outro, o sentido da circunstância. Neste exercício, o uso da linguagem, o cuidado na expressão não fazem calar o corpo; a aparência, a boa presença e a postura devem harmonizar-se com a elegância e a exatidão do verbo. Um saber, uma ética e uma estética da linguagem e do corpo que assim liguem a civilidade à conversação.* In COURTINE, Jean-Jacques & HAROCHE, Claudine. História do Rosto. Tradução de Ana Moura. Lisboa: Teorema, 1988, pp. 20-1.

<sup>4</sup> Benjamin comenta a respeito da experiência do cinema: *A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.* In BENJAMIN, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica." (1935-6). In Walter Benjamin - Obras Escolhidas: Magia e Técnica. Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.192. (vol.1)

<sup>5</sup> ALMEIDA, M. Cinema. Arte da Cidade. Publicado nos Anais do Congresso de Ensino de História, São Paulo: USP, fev. /1996, p.1.

<sup>6</sup> Idem, p.1.

<sup>7</sup> POE, E.A. Obra citada, pp. 27-9.

<sup>8</sup> ALMEIDA, M. Obra citada, p.1.

<sup>9</sup> Idem, p.2

<sup>10</sup> Idem, p.2 – citação entremeada por trechos do conto de Poe, “O Homem da Multidão”, em negrito.

<sup>11</sup> ALMEIDA, M. Cinema. Arte da Memória. Campinas, SP : Autores Associados, 1999, pp. xi - xii.

<sup>12</sup> Idem, p. 48.

<sup>13</sup> DESCARTES, R. “As Paixões da Alma”, In Descartes - obras escolhidos, Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Junior. Introdução de Gilles-Gaston Granger. Prefácio e notas de Gérard Lebrun. São Paulo : Difel, 1973, p.323. (col. Clássicos Garnier da Difel – ed. original francesa: Éditions Garnier Frères, Paris, s/d).

Observação: Mantivemos a grafia original em todas as citações desta edição das obras de Descartes.

<sup>14</sup> Idem p.296



## AS FACES DE *M*

Cinema – Desejo e Admiração

### *JURAS*

*Jura a si mesmo à vezes*  
*que mudará de vida*  
*Mas quando a noite vem*  
*com as recorrentes sombras,*  
*e o seus sinais ocultos*  
*e os seus encantamentos;*  
*mas quando a noite vem*  
*com seu império rude,*  
*ao mesmo vão prazer*  
*que o corpo quer e clama*  
*regressa ansiosamente,*  
*para o buscar rendido.*  
*(Cavafy, 1915<sup>1</sup>)*

Becker, o assassino de meninas em “*M*, o Vampiro de Düsseldorf” (Alemanha, 1931) de Fritz Lang, interpretado por Peter Lorre, até o meio do filme é apenas uma sombra, um assobio, uma voz, um dorso e uma mão. Uma mão que escreve cartas anônimas à polícia e à imprensa, confessando seu crime, categorizando a si mesmo como infanticida. Becker é o nome do personagem *M* (a inicial para *Mörder*, assassino em alemão), o monstro solitário que assombra a cidade de Düsseldorf, colocando-a num clima de suspeição, favorecendo toda sorte de acusações e desconfianças de uns contra outros. *M* incomoda as autoridades oficiais e o poder paralelo do crime organizado. Perseguido por ambos os poderes, cada qual com seu método, *M* é capturado pelo crime organizado, “julgado” por estes e, ao final, salvo, pela polícia, de um linchamento.

Na primeira aparição de seu rosto, *M* perambula “inocentemente” pelas ruas da cidade. Demonstra segurança, não parece um suspeito. Compra maçãs numa barraca de frutas e olha vitrinas de lojas. Não sabe que a polícia está em sua casa, que suspeita dele, por ter sido liberado de um sanatório que o havia considerado inofensivo. Não sabe, também, que o crime organizado utiliza-se da “organização” dos mendigos para vigiar suas vítimas. Vamos

acompanhar seu passeio nesta passagem do filme. Sabemos como ele “age”<sup>2</sup>: mima as suas vítimas, ganha a confiança delas, antes de matá-las. Diz-se um infanticida, classificação psicológica provavelmente aprendida na instituição de saúde em que esteve internado. Segundo os especialistas oficiais, ele só se relaciona com suas vítimas por casualidade. Um impulso instantâneo é seu único motivo, sua única causa, sua única razão para assassinar. Nesta passagem, em que seu rosto é revelado, vamos acompanhá-lo, vendo realizar-se, em imagens, as teorias psicológicas dos especialistas.

Vemos *M* defronte de uma vitrina; vemos o que ele olha – a câmera são seus olhos; depois vemos *M* de frente, através da vitrina, como se estivéssemos dentro da loja. Neste último plano, *M* parece estar dentro da vitrina, dentro de um aquário, para ser observado. Isto é o que estamos fazendo, observando-o, tomando notas de seu comportamento, esperando que se realizem as previsões científicas sobre o seu distúrbio psicológico. A câmera, o plano convidam-nos a observar o “monstro” através do vidro (protetor) da vitrina.

Ele morde uma maçã, mastiga, seu olhar não se fixa em nada, percorre os objetos expostos diante de si, tranqüilo, sem pressa; parece seguro. A sensação de segurança está nos gestos, no comportamento, no rosto, no olhar. Mas como podemos entender o que é “segurança”? Para pensar as expressões dos sentimentos mostrados neste filme e no cinema, e para pensar a expressão dos sentimentos, mais particularmente, a expressão facial dos sentimentos, ou das emoções, como linguagem do cinema, vamos procurar as suas origens em pontos diversos na história e na história das imagens. Começaremos com Descartes (1596 - 1650), baseando-nos em seu texto *As Paixões da Alma*, escrito em 1649, um ano antes de sua morte.

Conta-nos Descartes que a Segurança<sup>3</sup> é uma das paixões particulares da alma. Uma espécie de paixão do gênero da paixão primitiva do Desejo, um estado particular da Esperança, quando esta é tão forte que expulsa inteiramente o Temor e muda de natureza, passando a chamar-se Segurança (ou Confiança). Se quisermos olhar *M* por Descartes e assumir o discurso cartesiano<sup>4</sup>, teremos que nos remeter às paixões primitivas das quais a Segurança (ou Confiança) é derivada. Façamos um pequeno desvio das imagens do filme.

Descartes descreve e classifica as paixões da alma a partir das relações, por ele estabelecidas, entre corpo e alma. Por esta razão, ao abordar essas paixões, ele não apenas as descreve e classifica, mas procura, também, a causa de cada uma delas no corpo, nos movimentos internos deste e nos seus sinais exteriores. É justamente por causa desta abordagem que nos interessa olhar *M* por Descartes. Não apenas *M*, mas também os filmes e o cinema. Podemos ver em Descartes uma das origens da codificação de uma linguagem visual das paixões da alma. Codificação que potencializa a universalidade do cinema, fundamental à sua face industrial. Mas voltemos a Descartes, para não muito alongar nosso desvio.

Abordaremos, mais adiante, a distinção entre corpo e alma, e suas implicações. Por enquanto, basta-nos entender o funcionamento do corpo em relação às paixões e seus sinais exteriores. As paixões da alma podem ter origem na própria alma ou no corpo. As que têm origem no corpo, por sua vez, podem ser causadas por disposições internas ou pelos estímulos advindos dos órgãos dos sentidos. Mas para entender o funcionamento do corpo em relação às paixões, segundo Descartes, é preciso entender suas funções. Se, por um lado, os pensamentos procedem da alma, por outro, os movimentos e o calor procedem do corpo, pois, para Descartes, não dependem do pensamento. O calor provém do coração: *há um contínuo calor em nosso coração, que é uma espécie de fogo aí mantido pelo sangue das veias, e que esse fogo é o princípio corporal de todos os movimentos de nossos membros.*<sup>5</sup> Quanto ao movimento, afirma Descartes: *Enfim, sabe-se que todos esses movimentos dos músculos, assim como todos os sentidos, dependem dos nervos, que são como pequenos fios ou como pequenos tubos que procedem, todos, do cérebro, e contêm, como êle, certo ar ou vento muito sutil que chamamos espíritos animais.*<sup>6</sup>

Estes espíritos animais<sup>7</sup> estimulam a glândula pineal, sede da alma, sendo, portanto, agentes e responsáveis diretos pelas paixões. Mas o que são os espíritos animais? Segundo Descartes, fazem parte do sangue, mas são tão sutis que se separam das partes menos sutis ao entrarem no cérebro. Afirma Descartes: *...o que denomino aqui espíritos não são mais do que corpos e não têm qualquer outra propriedade, exceto a de serem corpos muito pequenos e se moverem muito depressa, assim como as partes da chama que sai de uma tocha; de sorte que não se detêm em nenhum lugar e, à medida que entram alguns nas cavidades do*

*cérebro, também saem outros pelos poros existentes na sua substância, poros que os conduzem aos nervos e daí aos músculos, por meio dos quais movem o corpo em tôdas as diversas maneiras pelas quais êsse pode ser movido.*<sup>8</sup>

Dispostos estes conceitos cartesianos, cumpre-nos, antes de retornar a *M*, ver sucintamente como agem a alma e o corpo um contra o outro. A regra é a seguinte: uma causa excita na alma, através dos espíritos que movimentam a glândula (pineal), uma paixão que, por sua vez, comanda, em parte, a ação e/ou a reação do corpo. Descartes se pergunta: Por que a mesma causa pode excitar paixões diversas em homens diversos ? E, ele mesmo responde: *...nem todos os cérebros estão dispostos da mesma maneira, e o mesmo movimento da glândula que em alguns excita o medo faz com que, em outros, os espíritos entrem nos poros do cérebro que os conduzem, parte aos nervos que servem para mexer as mãos na defesa e parte nos que agitam e impelem o sangue ao coração, na maneira requerida a produzir espíritos próprios para continuar esta defesa e manter a vontade de prosseguir-la.*<sup>9</sup>

Passemos a olhar agora *M* por Descartes. Vimos, na primeira aparição de seu rosto, que *M* está tranqüilo, perambula despreocupadamente pelas ruas. Fiando-nos na classificação de Descartes vemos nesta tranqüilidade a Segurança (ou Confiança). Vimos que esta paixão é um estado particular da Esperança, quando o Temor, seu contrário, é totalmente expulso da alma. A Esperança, por sua vez, nos diz Descartes: *...é uma disposição da alma para se persuadir que admirará o que deseja, a qual é causada por um movimento particular dos espíritos, a saber, pelo da alegria e do desejo misturados em conjunto.*<sup>10</sup>

Descartes não descreve os movimentos internos do corpo e os sinais exteriores das paixões particulares, descreve-os apenas em relação às paixões primitivas: Admiração, Amor, Ódio, Desejo, Alegria e Tristeza. Vamos, portanto, ao olhar para *M*, remeter-nos a estas (no caso, Desejo e Alegria) para pensar as outras. Antes, porém, convém lembrar que Descartes faz descrições e classificações das paixões, para que possamos, justamente, identificá-las nos homens, ou, poderíamos dizer, diagnosticá-las.

O Desejo é, de todas as paixões, a que mais agita violentamente o coração, fornecendo ao cérebro mais espíritos que, passando daí aos músculos, tornam todos os sentidos

mais agudos e todas as partes do corpo mais móveis. Na Alegria, o pulso é normal ou mais acelerado, sente-se um calor agradável que não fica apenas no peito, mas que se espalha por todas as partes externas do corpo, através do sangue; às vezes perde-se o apetite, por que a digestão se faz pior do que de costume. Na Alegria, os nervos que mais atuam não são os do baço, do estômago, do fígado ou do intestino, mas sim os do resto do corpo, particularmente aqueles que ficam perto dos músculos do coração, produzindo espíritos homogêneos e sutis. Também na paixão do Desejo os nervos que mais atuam são os do coração, mas nesta, os espíritos voltam ao cérebro em abundância para fortalecer nele a idéia do que se deseja e, posteriormente, para passar aos órgãos dos sentidos e aos músculos que podem ser empregados para obter-se o que se deseja.

Voltemos à Segurança. Podemos vê-la como Alegria e Desejo misturados sem que haja o Temor. *M* perambula pela rua, seguro, pois ignora que seu passado está sendo investigado pela polícia. Não parece estar em busca de nada; as imagens confirmam a previsão dos especialistas para os quais o motor dos seus crimes seria um impulso instantâneo diante das vítimas. Neste instante, sua face está descontraída, os músculos das sobrancelhas estão relaxados ou em repouso, seu olhar também está distraído, percorrendo os objetos da vitrina, sem fixar-se em nada; seu corpo deixa-se estar nas ruas, sem preocupar-se em ser visto. Por causa desta Segurança, desta despreocupação, *M* parece-nos inofensivo. Sabemos que ele é o assassino, mas não vemos o assassino nele. As imagens não mostram um assassino, apenas nos preparam para que possamos, no momento seguinte, concordar com os especialistas. Vejamos o porquê disso.

Dissemos, no último plano descrito, que *M* pode ser visto através da vitrina, como se a câmera estivesse dentro da loja. No plano anterior, que mostra *M* em frente à loja, vemos que, no lado de dentro da vitrina, há um espelho que reflete a rua; o espelho está diante de *M*, entre ele e o espelho há a vitrina. Enquanto a câmera enquadra *M* pela vitrina, vemos uma transformação em seu rosto e em seu comportamento. Inicialmente sua cabeça está inclinada para baixo com o queixo levemente em direção ao peito; ele olha a vitrina de um lado para o outro. Num certo momento, sua cabeça ergue-se um pouco e sua face se

transforma. Seus olhos parecem estar à altura do espelho no interior da vitrina. O corpo perde a leveza, os lábios incham, o olhar torna-se parado, fixo em algo, enfeitiçado; as pálpebras caem as sobrancelhas erguem-se repentinamente. Corte. Vemos o espelho que reflete uma menina, vemos esta imagem como se estivéssemos ao lado de *M*, fora da loja. Reflexos dos transeuntes podem ser vistos como espectros na superfície lisa da vitrina. Outro corte. A câmera volta a enquadrar *M* de dentro da loja, através da vitrina. Este, sem desviar os olhos do espelho, ergue o braço esquerdo e limpa os lábios com as mãos, os cantos internos das sobrancelhas fecham-se. Mais do que limpar os lábios com as mãos, *M* aperta o lábio inferior, fazendo com a cabeça um movimento no sentido contrário ao das mãos, mas as íris dos olhos permanecem fixas. *M* chega mesmo a deformar seu rosto com a mão esquerda pressionando o lábio inferior, quase que enfiando a mão dentro da parte lateral da boca, inchando a bochecha. Fica parado por um instante, nesta postura que deforma seu rosto, seus olhos se fecham e logo voltam a abrir-se, fixos na direção do espelho. Outra transformação opera-se em seu rosto então. Ainda com a mão na boca, os olhos arregalam-se e tornam-se vítreos. O corpo balança ligeiramente. Outro corte. A menina no espelho. Corte. *M* na mesma posição anterior, cerra os olhos, seu corpo inclina-se para frente, seu braços caem e pendem soltos ao lado do corpo. *M* parece que vai cair sobre a vitrina, e então, subitamente, os olhos abrem e o corpo equilibra-se, com os braços ainda pendidos. A seqüência anterior repete-se mais uma vez - olhos que se fecham, corpo que se desequilibra para frente - olhos que se abrem, arregalados, corpo que retoma o equilíbrio, apesar de precário. Corte. O reflexo da menina no espelho sai do campo de visão da câmera e, portanto, de *M*. O “vazio” do espelho permanece por alguns segundos. Corte. Um novo plano, a câmera atrás de *M*. Vemos, na parte central esquerda do enquadramento, seu dorso, sua nuca e seu chapéu - uma massa escura que cobre de cima a baixo o enquadramento. Na parte central direita está o espelho, dentro da vitrina - um losango que agora reflete apenas uma roda de caminhão. *M* se move, voltando o rosto para o lado esquerdo do enquadramento. Permanece, por um instante, de costas para a câmera. Neste intervalo de tempo, vemos diante de *M* seu espectro, cujos olhos brilham denunciando a vitrina que está diante dele e esta, por sua vez,

devolve a denúncia, mostrando, em espectro, um “assassino” em *M*. Num movimento brusco, seu corpo volta-se para a esquerda, ainda num equilíbrio precário sobre os pés. Vemo-lo de perfil. Seu corpo torna-se novamente sólido, a cabeça abaixa, o queixo cai em direção ao peito, desta feita uma queda bem acentuada, a aba de seu chapéu cobre de sombras os olhos; e as mãos, que até então permaneciam pendidas ao lado do corpo, enfiam-se nos bolsos do casaco. Um assobio rompe o silêncio da seqüência e *M* sai caminhando pelo lado esquerdo do enquadramento, o corpo agora rígido. Becker agora é *M*, cuja idiossincrasia da expressão e da postura torna-o “modelo e gênio do crime profundo”.<sup>11</sup>

Nada foi dito. Nenhuma palavra foi pronunciada nesta seqüência. No entanto, sabemos perfeitamente o que aconteceu. A hipótese médica foi confirmada - o infanticida que age por um impulso instantâneo diante de suas vítimas. A transformação do “inocente”, seguro e confiante Becker no monstro assassino *M* pode ser lida nas expressões do rosto e nos movimentos do corpo. Por que sabemos que o assassino em Becker manifestou-se ? Por que sabemos que Becker foi tomado pelo impulso de matar ?

Esta seqüência, que vamos chamar de *seqüência da transformação*, dá sentido às seqüências anteriores. Vimos que a tranqüilidade de Becker nos prepara para que possamos sentir sua transformação, confirmando a análise dos especialistas e justificando os métodos de investigação: o da polícia, rastreando os destinos dos doentes psíquicos que foram liberados do internamento, por serem considerados inofensivos; o da “organização” dos mendigos a serviço do crime organizado, vigiando as vítimas. A idéia de um impulso instantâneo, prestes a manifestar-se, é a expectativa que nos prende à seqüência da transformação. Por isso torna-se possível compreender esta seqüência como o emergir desse impulso. Dito de outra forma, compreendemos nossa excitação anterior, quando estamos vendo pela primeira vez o rosto de Becker, pela transformação que veremos na seqüência seguinte. Mas não é apenas isto que nos dá a possibilidade de leitura da cena.

Junto ao desenvolvimento narrativo e com ele se fazendo, há na memória do espectador um conhecimento psico-histórico sobre as expressões da alma, que dá significado às transformações das expressões que estamos vendo. As significações das expressões faciais

como expressões da alma foram historicamente codificadas. Descartes, mesmo que indiretamente, faz parte deste movimento de codificação das expressões faciais. Em sua busca pela compreensão dos efeitos das paixões da alma no corpo e, principalmente, na face, Descartes aponta para uma regularidade desses efeitos, o que aponta para uma codificação das expressões faciais. Vemos no rosto de Becker sua alma transformar-se e compreendemos esta transformação, porque aprendemos a reconhecer um rosto seguro, confiante, tranqüilo e um rosto ansioso, luxurioso, agressivo, inquieto e obstinado. Voltemos então a Descartes para novamente olhar *M*.

Vamos fazer agora o caminho contrário. O que as expressões de *M*, na *seqüência da transformação*, evocam em nossa memória? Dizendo de outra maneira, o que elas nos fazem lembrar? Ou ainda, o que elas desejam que nós recordemos? Vamos “ler” novamente esta seqüência, vendo as paixões da alma que as transformações fisionômicas evocam:

Vemos no rosto de *M* um olhar malicioso, da Luxúria e do Desejo. Há uma leve languidez neste olhar, que parece possuir também uma agressividade latente. À idéia do Desejo, reforçada pela mão na boca, cola-se a de monstruosidade, pela deformação que este gesto causa ao rosto. Num certo momento os olhos de *M* arregalam-se, mostrando a Admiração ou o Espanto. Mas a seguir, suas pálpebras caem e seu corpo parece entregar-se a uma emoção estranha. *M* passa mal, quase desmaia, mas volta a abrir os olhos, recompondo-se. Novamente vemos o Espanto em seu rosto, mas é o Espanto misturado à Ansiedade e ao Medo. Esta expressão aparece no instante em que a menina sai do seu campo de visão. Quando seu rosto é visto de perfil, o olhar parece assustado, mas no espectro refletido na vitrina há algo sinistro - vemos um vampiro, uma alma penada, a maldade, o demônio, a perversidade. Ao virar o rosto, a sombra de seu chapéu cobre seus olhos, a boca fica entreaberta e dá-nos a sensação do Desejo. Ao final, a postura dos braços, o assobio e a forma como começa a caminhar alteram o que vemos em seu rosto; neste instante, *M* mostra determinação e a Ousadia.

As expressões vistas, o que foi dito, tudo isso foi aprendido do que lemos e vimos sobre expressões faciais e do que vivemos, vemos e aprendemos a ler nos rostos, nas faces que encontramos nas ruas, no cinema, na pintura, na literatura, nos desenhos, nas salas de aula, nas reuniões, nos amigos, nos amantes. Lembramos o que está se construindo em nossa memória desde que o homem começou a representar a si mesmo e, mais particularmente, também lembramos o que nossa sociedade vem produzindo como memória e como linguagem das expressões faciais.

Podemos dizer que diante de um objeto desejado por *M*, ou seja, diante da menina, a paixão do Desejo manifesta-se, transformando a paixão da Segurança, pois o que caracteriza, para Descartes, esta espécie de paixão é a supressão da paixão do Desejo. Assim, diante de algo que desperta a paixão do Desejo, a Segurança se desfaz, e é outra coisa que vemos em seu rosto. Para pensar estas transformações nas expressões de *M* vamos voltar a Descartes e fazer duas aproximações deste rosto.

Na primeira aproximação, podemos dizer que, diante de algo que faz aparecer a paixão do Desejo e que se percebe como difícil de ser alcançado, a Esperança se enfraquece e permite o aparecimento do Temor, ou seja, do seu contrário. Poderíamos dizer, então, que nesta primeira aproximação, o Desejo é a paixão que move a composição da *seqüência da transformação*. Vejamos um pouco mais sobre a paixão do Desejo em Descartes:

*A paixão do desejo é uma agitação da alma causada pelos espíritos que a dispõem a querer para o futuro as coisas que lhe representam como convenientes. Assim, não se deseja apenas a presença do bem ausente, mas também a conservação do presente, e demais a ausência do mal, tanto daquele que já se tem, como daquele que se julga poder ainda colher no futuro.*<sup>12</sup>

O Desejo, além de ser uma ação de busca e de conservação, é, para Descartes, uma paixão que não tem contrário, pois ele a considera apenas como uma inclinação para a ação. Tanto a fuga do mal como a busca do bem são considerados movimentos do Desejo. Quanto às suas espécies, há tantas quanto os objetos que se procuram; ou ainda, há tantas quanto as espécies de Amor e de Ódio, considerando o Amor como uma disposição da alma, causada pelos espíritos, para unir-se voluntariamente aos objetos que lhe parecem

convenientes e, o Ódio, uma emoção, também causada pelos espíritos, que incita a alma a querer estar separada dos objetos que se lhe apresentam como nocivos. Há, em Descartes, uma tentativa de compreender as paixões dentro de um sistema físico de atração e repulsão dos corpos. Como veremos mais adiante, é compreensível esse raciocínio já que, para Descartes, o corpo humano deve ser convenientemente descrito como uma máquina.

Descartes afirma, ainda, que o Amor e o Ódio, a Alegria e a Tristeza são paixões que não nos levam a ação alguma, a não ser que excitem em nós o Desejo. ... *o uso natural* [destas cinco paixões] *é incitar a alma a consentir e contribuir nas ações que podem servir para conservar o corpo ou para torná-lo de alguma forma mais perfeito*<sup>13</sup>. Porém, ressalva Descartes, o engano, ou o erro, é uma possibilidade da alma ligada ao corpo; por isso ele adverte da necessidade da moderação do conhecimento sobre o bem e sobre o mal para um uso útil das paixões. E esta necessidade de mediação do conhecimento é maior em relação ao Desejo, que deve ser regulado, pois é a paixão que nos leva à ação.

O primeiro cuidado em relação ao Desejo é distinguir as coisas que dependem inteiramente de nós, daquelas que não dependem de modo algum. Este é o primeiro fator de engano. Quanto às coisas que não dependem de modo algum de nós, afirma Descartes:

*... por boas que possam ser, jamais devemos desejá-las com paixão, não só porque podem não acontecer, e por isso nos afligir tanto mais quanto mais tivermos desejado, mas principalmente porque, ocupando nosso pensamento, elas nos deviam de dedicar nossa atenção a outras coisas cuja aquisição depende de nós. E há dois remédios gerais contra êsses desejos vãos: o primeiro é a generosidade, de que falarei abaixo; o segundo é que devemos amiúde refletir sobre a Providência divina, e nos representar que é impossível que alguma coisa aconteça de maneira diferente da determinada, desde toda a eternidade por esta Providência; de sorte que ela é, como uma fatalidade ou uma necessidade imutável que cumpre opor à fortuna, para destruí-la como uma quimera que provém apenas do erro de nosso entendimento.*<sup>14</sup>

E mais adiante:

*E é certo que, quando nos exercitamos em distinguir assim a fatalidade da fortuna, habituamo-nos facilmente a regradar de tal modo nossos desejos, na medida em que sua*

*realização não depende senão de nós, que eles podem sempre nos proporcionar inteira satisfação.*<sup>15</sup>

Voltemos às imagens do filme. Vemos insinuar-se a paixão do Desejo em *M* “assassino” não só por uma codificação, por nós aprendida, de que o infanticida age por instintos libidinosos. Vemos este gênero de paixão quando as sobrancelhas caem pressionadas e avançadas sobre os olhos; quando os olhos tornam-se mais abertos do que o habitual; quando a pupila encontra-se situada no meio do olho, cheia de ardor; quando as narinas apertam-se do lado dos olhos; quando a boca abre-se numa respiração ofegante e os cantos dos lábios afastam-se para trás.<sup>16</sup> Mas vemos o Desejo, também, pela sensação de que *M* vai desmaiar, por uma certa languidez, no momento em que coloca a mão na boca, e por uma fixação de *M* na imagem refletida da menina. Como Descartes nos explica, é no Desejo que os espíritos animais concentram-se no cérebro e o coração agita-se mais violentamente. A maior quantidade dos espíritos no cérebro serve para fortalecer neste a idéia do que se deseja, daí vemos fixação no olhar de *M*. Mas esta agitação do cérebro e do coração pode provocar, por um lapso de tempo, uma insuficiência de espíritos nos nervos e nos músculos, o que seria a causa da languidez em *M*, apesar de breve. Finalmente, seguindo Descartes, o Desejo misturado à Alegria<sup>17</sup>, por abrir extraordinariamente os orifícios do coração, preenche-o com uma demasiada quantidade de sangue, que não se rarefaz prontamente e pode abafar o fogo deste, provocando o desmaio<sup>18</sup>. Por isso a sensação de que *M* vai desmaiar. Mas a fixação, própria do Desejo, mantém-no acordado.

Vemos a paixão do Desejo ainda por outro motivo. No final da *seqüência da transformação*, *M* começa a agir, perseguindo a menina que havia visto. Conforme Descartes, o Desejo é a paixão que nos leva à ação. Em *M* a ação levada pela paixão do Desejo associa-se à morte, pois sabemos que a ação que se desencadeia em *M* é a ação de matar. A transformação causada pela paixão do Desejo, diante do objeto desejado, conduz *M* a uma ação assassina – conforme previsto pelos especialistas, em seqüências anteriores.

Na cena descrita, vemos a paixão do Desejo movimentando paixões contrárias: Segurança e Desespero, Esperança e Temor, Alegria e Tristeza. Como dissemos, estas emoções e sentimentos podem ser “lidas” nas expressões faciais e corporais de *M*. Podemos lê-las porque fomos educados numa “ortografia” facial e corporal codificada para compreender as expressões da alma. Na tradição cartesiana, com que estamos simulando a decifração destas expressões, podemos dizer que a paixão do Desejo é um mote narrativo desta seqüência. Mas o próprio cinema é o Desejo: tanto pela tecnologia da câmera, que replica os movimentos internos que esta paixão provoca no corpo, quanto pelo próprio produto desta tecnologia, imagens que se movimentam conforme a descrição de Descartes em relação a esta paixão.<sup>19</sup>

A idéia do corpo-máquina, fundamental para Descartes, é bem elucidada quando este distingue um corpo morto de um corpo vivo. O corpo vivo é comparado com um relógio em funcionamento e o corpo morto com um relógio que não funciona. Não funciona, por que o princípio de seu funcionamento pára de agir.<sup>20</sup> Se considerarmos que as paixões são emoções da alma, que diferem de seus outros pensamentos (vontade e entendimento, por exemplo), causadas, mantidas e fortalecidas por algum movimento dos espíritos, podemos dizer que as paixões, para Descartes, num corpo vivo, fazem parte do princípio de seu funcionamento. As paixões são da alma por que esta está unida a todas as partes do corpo, mas podemos dizer que as paixões são da alma por que esta está ligada inteiramente ao corpo. Se pudermos ver o princípio de funcionamento do corpo, em relação às paixões, como o princípio de funcionamento de uma máquina (como o próprio Descartes o faz, ao diferenciar o corpo vivo do corpo morto), poderemos falar em “paixões” das máquinas e, dentre estas, a paixão do Desejo.

Para Descartes, o princípio geral das ações recíprocas entre corpo e alma em relação às paixões pode ser assim descrito: uma causa qualquer excita uma paixão na alma através dos espíritos animais que excitam a glândula pineal; a alma, por sua vez, através desta glândula, comanda, em parte, a ação ou a reação do corpo.

Tentando exemplificar a maneira como as impressões dos objetos se unem na glândula pineal, Descartes afirma no artigo 35:

*Assim, por exemplo, se vemos algum animal vir em nossa direção, a luz refletida de seu corpo pinta duas imagens dêle, uma em cada um de nossos olhos, e essas duas imagens formam duas outras, por intermédio dos nervos ópticos, na superfície interior do cérebro defronte às suas concavidades; daí, em seguida, por intermédio dos espíritos que enchem suas cavidades, essas imagens irradiam de tal sorte para a pequena glândula envolvida por êsses espíritos, que o movimento componente de cada ponto de uma das imagens tende para o mesmo ponto da glândula para o qual tende o movimento que forma o ponto da outra imagem, a qual representa a mesma parte dêsse animal, por meio do quê as duas imagens existentes no cérebro compõem apenas uma única na glândula, que, agindo imediatamente contra a alma, lhe faz ver a figura dêsse animal.<sup>21</sup>*

Esta é uma das maneiras como as paixões se iniciam na alma. Quando a alma vê (e não os olhos), no caso, o animal, ela é excitada a agir, reagir ou sentir algo. Este algo é uma paixão da alma.

Podemos ver o movimento corporal interno de impressão da imagem de um objeto na alma como o movimento de impressão da imagem de um objeto numa película ou numa fita magnética. Por um lado, isso é mais claro no caso da película, onde podemos ver as reações da pineal e da alma como reações químicas provocadas pela luz; por outro, na fita magnética, por causa da idéia de que os espíritos animais provocam registros na glândula e no cérebro, lembrando a forma como as imagens são gravadas nessas fitas.

Assim, podemos ver o movimento da paixão cartesiana na tecnologia do cinema. E porque vimos a paixão do Desejo ? Voltemos a Descartes.

Vimos que o Desejo é uma paixão que não tem contrário, pois se refere a dispor-nos a querer e a conservar coisas que nos parecem convenientes (buscando e conservando o que nos parece bom, fugindo e mantendo afastado o que nos parece mau). Por isso, Descartes afirma ser esta a paixão que nos leva a agir. Quanto aos movimentos internos do corpo em relação a esta paixão ele afirma:

*Enfim, todos os primeiros desejos que a alma pode ter nutrido, quando recém-juntada ao corpo, consistiam em receber as coisas que lhe eram convenientes e repelir as que lhe eram nocivas; e foi para êstes mesmos efeitos que os espíritos começaram desde então a*

*mover todos os músculos e todos os órgãos dos sentidos em tôdas as formas que êles podem movê-los; esta é a causa de que agora, quando a alma deseja alguma coisa, todo corpo se torna mais ágil e mais disposto a mover-se do que costuma ser sem isso. E quando acontece, além do mais, estar o corpo assim disposto, isso torna os desejos da alma mais fortes e mais ardentes.*<sup>22</sup>

Todas as outras paixões, portanto, têm sua causa nos desejos dos primeiros anos de vida, quando a alma está recém-juntada ao corpo. O Desejo é também a causa do movimento dos espíritos animais, que por sua vez movimentam os músculos e os órgãos dos sentidos. O Desejo, portanto, faz parte dos princípios de funcionamento do corpo. Isto torna-se mais claro quando lembramos que o Desejo, em Descartes, não pode ser confundido com a Vontade, ação exclusiva da alma. Como paixão e emoção da alma, ao contrário da Vontade, o Desejo é forjado e condicionado desde o momento em que a alma se junta ao corpo, pois ele se liga aos movimentos deste. Como toda paixão, ele é causado, mantido e fortalecido pelos movimentos dos espíritos. Mas, especificamente, no caso da paixão do Desejo, ela é causa e consequência desses movimentos.

Podemos dizer então que o Desejo é o querer no corpo (“almado”), suscetível a erros e enganos, enquanto a Vontade é o querer na alma.

O movimento corporal interno do Desejo consiste em agitar violentamente o coração, para enviar ao cérebro uma quantidade abundante de espíritos, a fim de fortalecer neste a idéia do que se deseja, e passá-los aos órgãos dos sentidos e a todos os músculos que podem ser empregados para se obter o que se deseja.

Se lembrarmos como os objetos atuam na alma através da glândula pineal, veremos que o Desejo é um movimento corporal que intensifica esta atuação e a reação da alma. Quanto mais espíritos animais no cérebro, podemos dizer, mais forte será a ação da imagem, criada na glândula, sobre a alma, e mais prontamente e intensamente esta reagirá, estimulando os músculos e os órgãos dos sentidos.

Podemos pensar que a tecnologia de produção e reprodução de imagens do cinema replica o movimento corporal cartesiano de formação de imagens na alma. O Desejo cartesiano pode ser visto como um movimento “mecânico” para intensificar o registro de

imagens no cérebro. O close, o zoom, a teleobjetiva e outros recursos tecnológicos do cinema encontram no corpo desejanste, cartesiano, origens dispersas de sua realização.

Feita esta primeira aproximação, vamos, então, à outra aproximação do rosto de *M* na seqüência da transformação. Continuaremos com Descartes, agora para pensar na paixão da Admiração em *M*. A Admiração, tal como o Desejo, não possui contrário e, como este, tem um caráter causal em relação às outras paixões, tanto no que se refere aos movimentos do corpo, quanto aos movimentos da alma.

Recordemos que a transformação de *M* dá-se por um olhar. A causa desta transformação é a imagem de uma menina, refletida num espelho, no fundo de uma vitrina. Sabemos que *M* é um assassino de meninas, sabemos também que seu impulso de matar emerge do encontro com suas vítimas. O que são as meninas para *M*? Voltemos a Descartes para pensar nesta pergunta.

Podemos ver a Admiração em *M* nas cenas acima descritas? A resposta a esta pergunta depende tanto da observação das imagens do filme, quanto do que imaginarmos como resposta à pergunta anterior - O que são as meninas para *M*? Começemos com Descartes:

*A admiração é uma súbita surpresa da alma, que a leva a considerar com atenção os objetos que lhe parecem raros e extraordinários. Assim, é causada primeiramente pela impressão que se tem no cérebro, que representa o objeto como raro e por conseguinte digno de ser muito considerado; em seguida, pelo movimento dos espíritos, que são dispostos por essa impressão a tender com grande força ao lugar do cérebro onde ela se encontra, a fim de fortalecê-la e conservá-la aí, como também são dispostas por ela a passar daí aos músculos destinados a reter os órgãos dos sentidos na mesma situação em que se encontram, a fim de que seja ainda mantida por êles, se por êles foi formada.*<sup>23</sup>

Apesar de ser considerada uma paixão primordial para Descartes, a Admiração não provoca mudanças significativas nem no coração nem no sangue, como acontece com as outras paixões. A razão disso é que esta não tem por objeto nem o bem nem o mal, mas apenas

o conhecimento da coisa que se admira, mobilizando tão somente o cérebro e os órgãos dos sentidos que servem a este conhecimento.

Fisionomicamente, a Admiração, portanto, causa poucas modificações na face e no corpo. Descartes não chega a descrever estas modificações; no entanto, Charles Le Brun (citado na nota 17), apesar de também considerar que a Admiração causa poucas modificações fisionômicas, destaca uma elevação uniforme das sobrancelhas, ou seja, os dois lados iguais; os olhos um pouco mais abertos do que o habitual; as pupilas, entre as duas pálpebras, sem movimento, fixadas sobre o objeto que causou Admiração; e a boca levemente entreaberta. Completa Charles Le Brun a sua descrição: *Esta paixão produz apenas uma suspensão de movimento para dar tempo à alma 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 engendra-se a estima.*<sup>24</sup>

Voltemos às imagens do filme. E, a cada retorno, as imagens se modificam. Não que os primeiros olhares sejam falsos e que o movimento de retorno sirva para corrigi-los. Retornar, olhar de novo, é respeitar, *respectare*<sup>25</sup>, tentar compreender os desejos da coisa vista e os desejos do olhar.

Na fixação da pupila de *M*, na prostração de seu corpo, e na elevação uniforme de suas sobrancelhas, podemos ver a Admiração, pois são movimentos que procuram manter os órgãos dos sentidos, no caso a visão, na mesma situação em que se encontram, para fortalecer a causa desta paixão. Deste modo, podemos dizer que *M* não é apenas movido pelo Desejo, mas que é tomado pela Admiração, uma paixão cuja força está no movimento inicial que a causa; daí só admirarmos o que nos parece raro e extraordinário. E, se podemos ver a Admiração em *M*, podemos dizer que as meninas, para ele, são algo extraordinário.

Façamos outro pequeno desvio na direção do pensamento de Descartes, para compreender *M* e o filme de Fritz Lang enquanto cinema.

Todas as paixões, para Descartes, nos servem e nos são prejudiciais: há uma certa plasticidade nas paixões cartesianas. Elas são úteis ao fortalecer e fazer durar na alma pensamentos que sejam bons e que sem elas seriam obliterados. Mas elas podem fortalecer e

conservar esses pensamentos mais do que necessário, ou fortalecer e conservar pensamentos em que não vale a pena deter-se.

Quanto à Admiração, em particular, Descartes afirma:

*E pode-se dizer particularmente da admiração que ela é útil porque nos leva a aprender e a reter em nossa memória coisas que dantes ignorávamos; pois só admiramos o que nos parece raro e extraordinário; [...]. Ora, ainda que uma coisa que nos era desconhecida se apresente de novo ao nosso entendimento ou aos nossos sentidos, não a retemos por isso em nossa memória, se a idéia que dela temos não for fortalecida em nosso cérebro por uma paixão, ou pela aplicação de nosso entendimento, que a nossa vontade determina a uma atenção e reflexão particulares.*

[...]

*Mas acontece muito mais admirarmos em demasia e nos espantarmos ao perceber coisas que merecem pouca ou nenhuma consideração, do que admirarmos demasiado pouco. E isso pode subtrair inteiramente ou perverter o uso da razão. Daí por que, embora seja bom ter nascido com alguma inclinação para esta paixão, porque isso nos dispõe para a aquisição das ciências, devemos todavia esforçar-nos em seguida para nos libertar dela o mais possível.<sup>26</sup>*

Se voltarmos um pouco para pensar a relação entre corpo e alma em Descartes, veremos que a Admiração é a paixão responsável pela memória no corpo. Pelo que foi dito acima, retemos algo em nossa memória ou pelo entendimento, ou pela vontade (ações exclusiva da alma), ou, ainda, por uma paixão; daí termos nascido com esta inclinação, o que significa dizer, termos, no corpo, a possibilidade da memória.

Para Descartes, a memória são traços em nosso cérebro deixados pela presença de objetos diante de nossos sentidos. Segundo ele, estes traços são poros no cérebro, formados a partir do curso tomado anteriormente pelos espíritos animais, diante do objeto admirado. Estes poros, uma vez preenchidos pelos espíritos animais, adquirem maior facilidade do que os outros (poros) para serem novamente abertos, pelos espíritos que para ele se dirijam. Lembrar significa, portanto, em relação à alma, uma vontade que impele os espíritos a todos os lugares

do cérebro até que estes encontrem os traços que correspondem aos objetos que queremos lembrar.

A Admiração e memória, virtuosas ou viciosas, estão, enquanto ações corporais, intimamente ligadas. Podemos voltar agora às imagens através de uma das características da admiração, ou seja, como imagens raras ou extraordinárias.<sup>27</sup>

Na primeira cena, a câmera mostra *M* diante da vitrina de uma loja. Atrás dele, no meio fio, há um caminhão estacionado. Um pouco atrás deste, vemos a parte dianteira de um outro automóvel. É no “espaço” entre estes dois veículos que a câmera mostra as costas de *M*, a vitrina, a calçada e alguns transeuntes. Do lado de dentro da vitrina pode-se ver o espelho em forma de losango refletindo um balcão de vidro e a calçada. Na imagem refletida no espelho aparecerá a menina.

Um truque cinematográfico carrega de mistério esta cena. Feita em plano aberto, ela nos permite visualizar o local onde se dará a transformação de *M*. No entanto, não é possível imaginar a posição do balcão de vidro refletido no espelho, balcão em que a menina, em sua aparição, apoiará as mãos. Esta cena, portanto, não é apenas uma cena de “ambientação”; ela apresenta, em detalhe, um local fantástico e extraordinário, local que aparece como um losango especular, emoldurado por filetes de espelho retângulos. É neste local, imaginário para nós, imaginado pelo diretor, que veremos/vimos as imagens fantásticas da *seqüência da transformação*.

Na cena seguinte, a câmera está dentro da loja. *M* é enquadrado numa espécie de plano americano. Entre ele e a câmera, estão a vitrina e um balcão escuro. Diante dele, a vitrina reflete os objetos de metal expostos no balcão – estojos de barbeiro e manicuro – e a moldura especular do espelho. Este último reflexo produz um segundo enquadramento de *M*, onde aparecem seu colo e sua cabeça. A transformação de *M* dar-se-á neste duplo enquadramento acima descrito.

Na seqüência, veremos seis cenas com duplo enquadramento: três de *M* e três da menina, refletida no espelho. Na sétima cena, a câmera muda de posição; está do lado de fora

da loja, enquadrando *M*. Vemos, então, seus olhos refletidos na vitrina. Estes brilham e nos fazem lembrar o “assassino”, o “vampiro”, em *M*.

No perfeito equilíbrio de aparições de *M* e da menina, o local/espelho, antes difuso nas várias imagens da primeira tomada de cena da seqüência, torna-se fantástico e extraordinário, ou poderíamos dizer, a câmera enquadra um local extraordinário, tornando-se admiradora de uma cena extraordinária, e tornando-se ela mesma extraordinária, mostrando e replicando em nós a Admiração de *M* e a sua própria Admiração por este.

O espelho é o ponto de fuga de todas as linhas que enlaçam *M* e a menina. Podemos dizer: “atrás” do assassino está a vítima que se projeta à sua frente como imagem. O local do reflexo da vítima circunscreve, em reflexo, o assassino, revelando-o, no corpo de Becker. A menina e Becker/*M* tornam-se imagens fantásticas de um duplo e mesmo local. Um local fantástico que reúne de forma inesquecível vítima e assassino, na Admiração deste por esta e, a ambos, na Admiração da câmera que é, neste momento, nossa Admiração.

O espelho é um objeto de inúmeras especulações. Sua superfície lisa, dura e fria oferece-nos nossa própria face à admiração. As superfícies especulares representam e replicam nosso olhar na duração do próprio olhar. Criam representações do nosso próprio rosto, sem o olhar de um outro, como na pintura, e sem o olhar de uma máquina, como na fotografia e nas cinematografias.

Objeto carregado de símbolos e alegorias, o espelho recorda o duplo em nós, muitas vezes tido como “o outro lado de nossa personalidade”, ou como “um *daimon*” ou como “uma consciência que nos acompanha”; como no conto “William Wilson” de Edgar Allan Poe. Neste conto, o narrador é perseguido, desde sua infância, por um sócia e homônimo. Este intervém em vários momentos da vida do outro, prevenindo-o ou impedindo-o de realizar iniquidades contra os outros e contra ele mesmo. Mas o narrador o considera como um inimigo. Na cena final, durante um combate mortal entre os dois, Poe escreve, na voz do narrador:

*Nesse momento, alguém tentou abrir a porta. Apressei-me em evitar uma intromissão inoportuna e voltei-me imediatamente para meu adversário que expirava. Porém,*

*que ser humano poderá traduzir suficientemente o espanto, o horror que se apoderaram de mim, ante o espetáculo que se apresentou aos meus olhos ? O curto instante, durante o qual me desviara, fora suficiente para produzir, aparentemente, uma mudança material nas disposições do outro extremo da sala. Um vasto espelho – em minha perturbação pareceu-me assim, a princípio – erguia-se no ponto onde antes nada vira; e, enquanto me dirigia tomado de horror, para esse espelho, minha própria imagem, mas com o rosto pálido e manchado de sangue, adiantou-se ao meu encontro, com um passo fraco e vacilante.*

*Foi o que me pareceu, repito, mas não era. Era meu adversário, Wilson, que diante de mim se contorcia em agonia. Sua máscara e capa jaziam sobre o soalho, no ponto onde ele as lançara. Não havia um fio de sua roupa – nem uma linha em toda a sua figura tão característica e tão singular – que não fossem meus: era o absoluto na identidade !*

*Era Wilson, mas Wilson sem mais sussurrar agora as palavras, tanto que teria sido possível acreditar que eu próprio falava, quando ele me disse:*

*— Venceste e eu me rendo. Mas, de agora em diante, também estás morto... morto para o Mundo, para o Céu e para a esperança ! Em mim tu existias... e vê em minha morte. Vê por esta imagem, que é a tua, como assassinaste absolutamente a ti mesmo.*<sup>28</sup>

Voltaremos mais adiante a este duplo, ou gênio, ou *daimon*. Aqui nos basta vê-lo revelado através de um espelho.

Cola-se a esta imagem, criada por Poe, a idéia do espelho como passagem do consciente para o inconsciente, ou do mundo dos vivos para o mundo dos mortos, ou ainda, do visível para o invisível. O sócia morre na imagem da própria morte do narrador, revelando-se, em espelho, como o duplo deste. O espelho é um objeto de revelação.

Em certas alegorias da Prudência<sup>29</sup>, uma das quatro virtudes cardeais da Antigüidade e da Idade Média<sup>30</sup>, a idéia do espelho como revelação volta-se para o futuro, aparecendo como previdência . Segundo Aristóteles a Prudência é uma virtude intelectual, pelo fato de haver-se com o verdadeiro, com o conhecimento, com a razão. O espelho compõe a Alegoria da Prudência da Cappella degli Scrovegni em Padova na Itália, pintada por Giotto entre 1303 e 1305. Almeida comenta esta pintura:

*Já vimos que Cícero afirma ter a virtude quatro partes: Prudência, Fortaleza (ou a Coragem, ou a Força da Alma), Temperança e Justiça. A Prudência, as seguintes partes: memória e inteligência, previdência. Lembremos como está pintada a figura da Prudência:*

*1. Atrás, na cabeça da mulher, o cabelo tem a forma do rosto de um velho: a memória, a faculdade pela qual a mente recorda o que aconteceu, o passado. 2. A mulher, na sua maturidade, sentada na escrivaninha, ou na cátedra: a inteligência, a faculdade pela qual se investiga o que é, o presente. 3. O rosto da mulher olhando no espelho: a previdência, a faculdade pela qual se vê algo que está para acontecer, antes que aconteça.*<sup>31</sup>

O espelho não apenas simboliza revelação, colado às idéias de previsão, conhecimento e verdade, o espelho enquanto revela, também oculta; pois a revelação se dá em relação a algo que está oculto. O espelho pode, portanto, ser tanto objeto de revelação quanto de ocultação. Recordemos a imagem da Prudência: o espelho está aí vinculado à previdência, à faculdade de ver algo que está para acontecer. O futuro, o que está para acontecer, está oculto no presente; o espelho faz parte da faculdade de desvendar o que está velado, tanto em relação ao passado quanto em relação ao futuro. Lembremos que as imagens no espelho duram enquanto seus referentes estão diante dele. As representações no espelho e as projeções de filmes estão sempre no presente. Mas é um presente que contém o futuro e, por isso, liga-se à faculdade de vê-lo. Voltaremos a esta semelhança. Antes, porém vejamos um pouco mais sobre o espelho, revelação e ocultação.

Segundo Burckhardt, um dogma do budismo T'chan do Norte afirma: *Todos os seres possuem na origem a iluminação espiritual, do mesmo modo pelo qual é da natureza do espelho resplandecer. Se, ao contrário, as paixões ocultam o espelho, este fica então invisível, como se fosse recoberto de poeira. Se os pensamentos perversos são dominados e destruídos, segundo as indicações do Mestre, eles cessam de manifestar-se. Então o espírito será iluminado, segundo a sua própria natureza, e nada permanecerá oculto. É como o polimento de um espelho... (Tsung-mi)*<sup>32</sup>.

Burckhardt estabelece um confronto deste dogma budista com as palavras do profeta Maomé: *Eis um meio para polir e limpar tudo da ferrugem. E o que serve para polir o coração, é a recordação de Deus.*<sup>33</sup>

Comenta Burckhardt a respeito destas duas citações:

*O coração, o verdadeiro centro do ser humano é, portanto, como um espelho que deve ser puro para poder receber a luz do espírito divino.*

[...]

*Quando o coração torna-se um espelho puro, então o mundo pode aí refletir-se como realmente é, ou seja, sem as deformações derivadas dos pensamentos passionais. De outra parte, o coração reflete a verdade divina de um modo mais ou menos direto, ou seja, primeiro sob a forma de símbolos (*ishârât*), depois sob a forma de qualidades espirituais (*çifât*) ou de entidade (*a'yân*), que são a base dos símbolos, e finalmente como verdade divina (*haqîqah*).<sup>34</sup>*

O espelho aqui está relacionado ao coração, ao pensamento e à Pureza. O polimento e a limpeza da ferrugem associam-se ao domínio e à destruição dos pensamentos perversos, associados, por sua vez, às paixões<sup>35</sup>. É da natureza do espelho resplandecer ou refletir a luz. O ato de polir o espelho simboliza, no caso do profeta Maomé, o ato de polir o coração e, no caso do dogma budista, o ato de polir o pensamento. A reflexão da luz no espelho associa-se assim à iluminação espiritual, ao conhecimento verdadeiro e “divino” de si e do mundo. Podemos dizer que o espelho revela porque reflete a luz, e, quando ocultado pelo ódio ou pelos pensamentos perversos, torna-se invisível.

Vemos como o sentido de revelação em relação ao espelho exige um ato de limpeza e polimento – que envolve em última instância conhecimento e/ou sabedoria. O espelho só pode revelar, ou refletir a luz, se estiver preparado para isso, ou seja, limpo e polido; o que nos remete à idéia de que há necessidade de uma preparação prévia para que o espelho se torne revelador da luz.

Ainda segundo Burckhardt:

*Tudo quanto concerne à lei da reflexão pode igualmente ser utilizado para descrever o processo espiritual correspondente. Segundo estes termos, a imagem reflexa se comporta de maneira inversa a respeito da imagem originária. Assim, a Realidade divina, que abraça tudo, aparece na sua imagem especular como um centro reduzido a um ponto*

*inatingível. A felicidade do ser puro aparece no seu reflexo como um rigor que aniquila, a eternidade como um momento fugidio, assim por diante.*<sup>36</sup>

Para pensar um pouco sobre esta idéia do espelho como revelação de uma imagem contrária à imagem originária, podemos nos remeter à tradição ocidental da simbologia do espelho. Nesta, o espelho pode ser pensado pelos seus significados contrários. Vejamos:

*Na iconografia ocidental o significado do espelho é contraditório: por um lado está na mão das sereias que conduzem os homens à perdição, e é, portanto, o atributo da personificação da luxúria (volúpia e vaidade); por outro, ele é o atributo das virtudes que conduzem ao conhecimento de si mesmo, vale dizer, da veritas (verdade) e da prudencia (prudência). O espelho é, além disso, um símbolo mariano, porque, através de Jesus que dele era sua imagem, Deus quis espelhar-se e refletir-se na Virgem Maria, sem porém violar ou alterar o mesmo espelho. Uma interpretação análoga transforma a Lua também em símbolo mariano, enquanto esta reflete a luz do Sol. A criação inteira pode ser vista como uma imagem especular do ser divino; para Jacob Böhme (1575-1624), a criação é na realidade um olho e, ao mesmo tempo, um espelho em situação de ver a si mesmo. Segundo a tradição popular, os olhos são “o espelho da alma”; um espelho luminoso simboliza a felicidade conjugal, um espelho quebrado, ao contrário, a separação ou uma calamidade que dura sete anos. Constituíram ainda um sinal de desventura e de morte os espelhos escuros (negros) que não refletem a imagem (por exemplo no sonho).*<sup>37</sup>

O espelho, enquanto símbolo da virtude, está ligado à idéia de revelação, tanto da luz, da pureza, do divino, como do vício, do pecado, da perversão. Pelas leis da reflexão ele tem o poder de revelar o simétrico de uma paixão; por isso sua presença no filme de Fritz Lang reverbera o movimento de paixões contrárias presentes, principalmente nas aparições de *M*.

Voltemos à *seqüência da transformação*. Nela a primeira idéia que nos vem à mente é a do espelho como local fantástico da transformação fantástica de *M* para a revelação deste como assassino. No entanto, o espelho, no filme, reflete uma menina, e é o reflexo da moldura deste que enquadra *M* refletido na câmera.

Podemos pensar que a imagem especular desta menina, que aparece no filme apenas como menina, é ao mesmo tempo o reflexo da pureza e da perversão – ambivalência que produz uma tensão que transmigra para as cenas seguintes. O local da imagem especular da menina reflete-se sobre a imagem de *M*, por isso podemos ver na transformação de *M*, mais do que uma reação em relação ao que ele está vendo. O que ele está vendo está refletido nele como local. Podemos dizer que estas imagens especulares revelam o assassino oculto em *M* e que suas expressões, principalmente seus olhos, revelam sua alma – “olhos como espelho da alma” – porque vimos toda esta seqüência através de uma câmera – o “olho” – que reflete a alma cartesiana. O olhar da câmera produz uma imagem refletida (depois projetada – pois as imagens do cinema também são reflexos da luz), imagem que, em seqüência, na forma como um filme conta uma história, funde, em Admiração e memória (pois estamos olhando locais e imagens fantásticas), pureza e perversão.

Espelho e câmera nos recordam a Prudência e, mais particularmente, a previdência. Nesta seqüência, as imagens especulares nos trazem, em memória, o passado do filme e nos previnem a sua seqüência - o futuro do filme está nesta imagem: o assassino, uma vez revelado, terá de ser perseguido, capturado e julgado. E, para sua salvação, terá de confessar.

Vemos, portanto, em *M* a paixão da Admiração, gênero de paixão da alma que nos dispõe a adquirir ciência e é causa da memória corporal. Na *seqüência da transformação* a câmera replica em nós, espectadores, o movimento da paixão da admiração de *M*. A face de *M*, em transformação, é uma imagem fantástica, inesquecível, reveladora de um assassino que coloca Düsseldorf em clima de suspeição. Esta imagem está num local também fantástico e inesquecível – no jogo de reflexos e duplos enquadramentos criados pelo espelho e pela vitrina.

Toda imagem cinematográfica é colocada numa série; vemos uma imagem após a outra construindo significações por contigüidade. A memória artificial também é uma construção de imagens em série, como nos diz o Ad Herennium a respeito dos locais das imagens:

*Penso, igualmente, ser obrigatório ter esses locais em uma série, de maneira que nós não sejamos, perturbados em confusão em sua ordem, impedidos de seguir a seqüência das imagens – e possamos, a partir de qualquer local, qualquer que seja seu lugar na série, ir em qualquer direção, para frente ou para trás –, nem de dizer aquilo que foi atribuído ao local...<sup>38</sup>*

A *seqüência da transformação* de *M*, inesquecível, num local fantástico, compõe uma série de seqüências, através da qual podemos nos deslocar para frente e para trás. Para trás, vemos a construção de imagens de suspense, por exemplo, a menina Elsie Beckmann sendo abordada e assassinada por *M*, e de suspeição, quando dois homens se acusam num café, ou, quando um senhor, ao dar atenção a uma criança na rua, é abordado como suspeito, pela polícia e pela população. Suspense e suspeição movimentam a polícia e os bandidos, como na seqüência em que a polícia promove uma batida em local suspeito, ou, em outra que mostra alternadamente as reuniões do crime organizado e das autoridades da cidade. Para frente, vemos a perseguição a *M*, sua captura e seu julgamento. Perseguição e justiça serão as idéias que movimentarão a série de imagens que virão na *seqüência da transformação* de *M*. O método de perseguição da polícia, construído cientificamente, baseia-se nas supostas características psíquicas do assassino; o método do crime organizado é construído a partir do que eles mais conhecem, as vítimas. O crime organizado é auxiliado pelos mendigos e, entre os mendigos, há um cego, vendedor de balões – aquele que irá reconhecer por duas vezes o assassino: na rua, pelo assobio deste e no julgamento dos bandidos, ao ouvir sua voz e tocá-lo os ombros.

Nas seqüências anteriores o rosto de *M* ainda não havia aparecido. Ele era apenas uma sombra projetada num poste, um assobio, uma mão que escreve à imprensa e um dorso. A partir da *seqüência da transformação*, o espectador conhece o assassino *M* no rosto de Becker. O espectador é, então, levado a rememorar a fisionomia – ler as paixões de Becker em seu rosto.

Aqui podemos voltar à idéia do cinema como Admiração. Vimos que a Admiração vincula-se em Descartes à memória e ao conhecimento.

Vimos a Admiração em *M* e a câmara replicando a Admiração em nós, espectadores. Vejamos agora como Descartes descreve os movimentos corporais da admiração. Sabemos que a causa da Admiração é a atenção que a alma dispensa aos objetos que lhe parecem raros e extraordinários. Comenta Descartes então:

*E esta paixão tem a particularidade de não notarmos de modo algum que seja acompanhada de qualquer mudança no coração e no sangue, como acontece com as outras paixões. A razão é que, não tendo nem o bem nem o mal por objeto, mas só o conhecimento da coisa que se admira, ela não se relaciona ao coração e ao sangue, dos quais depende todo o bem do corpo, mas apenas ao cérebro, onde ficam os órgãos dos sentidos que servem a êsse conhecimento.*<sup>39</sup>

Desejo e Admiração são paixões que se relacionam principalmente com o cérebro, mas, na Admiração, o movimento dos espíritos animais no cérebro cumpre outras funções. Vejamos um pouco mais sobre a Admiração em Descartes. Se a Admiração não se relaciona com o coração e com o sangue, em que consiste a sua força? Descartes explica:

*O que não a impede de ter muita força por causa da surpresa, isto é, da súbita e inopinada ocorrência da impressão que modifica o movimento dos espíritos, surpresa que é própria e particular a esta paixão; [...] E a sua força depende de duas coisas, a saber, da novidade e do fato de o movimento que a causa possuir, desde o começo, toda a sua força. Pois é certo que tal movimento produz mais efeito do que aqueles que, sendo de início fracos e só crescendo pouco a pouco, podem ser facilmente desviados. É certo também que os objetos dos sentidos que são novos afetam o cérebro em certas partes que não costumam ser afetadas; e, sendo estas partes mais tenras ou menos firmes que as endurecidas por uma agitação freqüente, isso aumenta os efeitos que êsses objetos aí provocam.*<sup>40</sup>

A Admiração, enquanto paixão, faz parte do corpo, ou seja, está suscetível a erros e enganos. Podemos dizer, também, que faz parte dos princípios de funcionamento do corpo, ou seja, da máquina corporal cartesiana. Se, mais uma vez, lembrarmos como os objetos externos impressionam a glândula pineal, sede da alma, podemos ver as máquinas produtoras e reprodutoras da imagem, cinema e vídeo, replicando a máquina corporal cartesiana. Por isso dissemos que o cinema é Admiração.

A Admiração e o Desejo, em Descartes, são paixões da alma de caráter genético, ou seja, delas advêm todas as outras paixões: as primárias, Alegria e Tristeza, Amor e Ódio, e as secundárias, Esperança, Veneração, Desdém, Pavor, Medo, Remorso, etc. São também as duas paixões mais relacionadas ao cérebro, e, portanto, à pineal. São as paixões que iniciam os movimentos dos espíritos. São paixões que imprimem no corpo e no rosto traços muito parecidos. E ainda, são as paixões que mais se relacionam diretamente com a visão e com as imagens, tanto que uma das suas características é manter os órgãos dos sentidos, em particular a visão, em estado de atenção.

Mas voltemos ao filme de Fritz Lang e ao inesquecível *M*.

Dentre as imagens e seqüências do filme de Lang, imaginamos a *seqüência da transformação* como o local, a imagem e o momento em que o filme se mostra como memória, uma história (que estamos tentando pensar) da face como expressão das paixões da alma. Esta história é também do cinema e é feita por ele.

Mas *M* não é apenas uma face, um assobio, um dorso, uma mão. *M* fala, pois já estamos na época do filme sonoro. Na seqüência final do filme, ele discursa, fala de si mesmo, do que ele sente. O discurso de *M* faz-nos lembrar o comentário de Fritz Lang sobre o seu próprio filme:

*Retratar a luta do indivíduo contra forças aparentemente superiores e invencíveis tem sido, para mim, mais que um tema recorrente, uma obsessão. Por isso, meus personagens não costumam ser nitidamente bons ou maus; eles ou são fortes ou fracos diante das forças que nos arrastam para determinada ação. O personagem 'positivo' é aquele que consegue combater o seus impulsos negativos. O Dr. Mabuse, por exemplo, não consegue.*<sup>41</sup>

Becker também não consegue; “fraco”, ele cede aos seus impulsos negativos, não controla a si próprio. Mas independente de considerarmos Becker forte ou fraco, bom ou mal, apesar de ser um assassino, o que nos interessa são estas forças que nos arrastam para determinada ação, forças superiores e invencíveis com as quais o indivíduo deve travar lutas sem tréguas. Que forças são estas ? De onde elas vêm ? Do inconsciente ? Do nosso duplo demoníaco ? Serão almas penadas ? Obsessores ? O que Lang chama de forças ou impulsos negativos permanecerá neste texto e fará sua aparições em outras denominações como “gênio

maligno” ou “demônio da perversidade”. Mas, por ora importa-nos ver como as paixões da alma tomam forma, como elas são, enquanto imagens, no discurso de *M*.

*M* é perseguido por um dos mendigos após ter sido descoberto pelo cego vendedor de balões. O mendigo, com sua mão, carimba, em giz, as costas de *M* com a letra “M”. O crime organizado pode assim reconhecê-lo (lembrem que eles não podem reconhecer o assassino pelo rosto) e persegui-lo. *M* foge e consegue esconder-se no ático de um prédio comercial. Os bandidos sabem do esconderijo de *M*. Esperam anoitecer, invadem o prédio, procuram-no e capturam-no.

Capturado, *M* é levado a uma velha destilaria falida e abandonada. Lá, o crime organizado está constituído em assembléia para julgá-lo. Após ser reconhecido novamente pelo cego vendedor de balões, fotografias de suas vítimas lhe são apresentadas. *M* tenta fugir mas é subjogado e atirado num canto do salão. Ele exige seus direitos, quer ser entregue à polícia, quer um julgamento justo, conforme as leis. E, enquanto vemos as faces agressivas dos bandidos, o chefe do crime organizado, que preside a assembléia, nega a solicitação de *M*, oferecendo-lhe um julgamento ali mesmo onde estão. O discurso do chefe manifesta descrença em relação às instituições oficiais. Segundo ele, *M* poderia alegar doença, não ser preso, ser apenas internado<sup>42</sup> e, alguns anos depois, liberado, por ser considerado curado e inofensivo. *M* interrompe, aos berros, esse discurso:

— *Mas... eu não posso evitar de fazer o que faço !*

Faz-se silêncio, ele começa a agachar-se, coloca as mãos no rosto e repete:

— *Eu não posso evitar... eu não posso evitar...eu não posso evitar...*

É interrompido por uma voz que demonstra enfado:

— *A velha história !*

Ninguém ri. A massa de bandidos, que antes estava em plena algazarra, feroz, surda, prestes ao linchamento, depois do grito de *M*, permanece em silêncio, não dá importância à interrupção desdenhosa.

Vemos *M* quase de frente para a câmera, agachado, com as mãos no rosto. Começa seu discurso num tom interrogativo:

— *O que vocês sabem disso ? O que vocês sabem disso ? Quem são ? Que direito têm de falar ? Pequenos criminosos, trapaceiros, arrebatadores de caixa forte, ladrões. Não têm que voltar ao crime para viver. Podem aprender um ofício e começar a trabalhar. Vocês são criminosos porque querem. Mas eu...que escolha tenho? Que escolha tenho eu ?*

Enquanto fala, *M* contrai-se, agachando-se, os olhos tornam-se esbugalhados. A mente de *M* parece arrastá-lo pelas lembranças de seu mundo interno, tortuoso, atormentado, incompreensível para si mesmo. Continua:

— *Não posso me controlar. O fogo, as vozes, o tormento...*

Corte. Vemos o chefe do crime organizado interrompê-lo, perguntando: *Quer dizer que você tem que assassinar ?* Enquanto o chefe fala, seus olhos voltam-se para baixo e, depois, para cima novamente. Corte.

A câmera agora enquadra *M* mais de perto, os traços de seu rosto tornam-se mais “legíveis”. Ele continua:

— *Sempre esta terrível força dentro de mim... que me empurra. Sempre tenho medo de mim mesmo. Das pessoas, dos fantasmas... Sempre tenho que andar só pela rua. E sempre me seguem, em silêncio, até que eu os ouço... Sou eu, perseguindo-me a mim mesmo. Quero escapar de mim, mas não posso. Não posso escapar, devo obedecer. Forçado a fugir pelas ruas sem fim. Perseguido por fantasmas. Fantasmas das mães dessas crianças. Sempre estão aí, sempre... Exceto quando eu...*

*M*, em suas últimas palavras, chega ao auge do desespero, grita e, depois, deixa os braços penderem sobre as pernas. Reinicia sua fala, após alguns segundos. Começa num tom de desolação, mas cresce novamente em direção ao desespero:

— *Depois não posso lembrar-me de nada. E mais tarde, quando vejo estes cartazes, penso: Fui eu quem fez isso ? Mas não me lembro. Quem vai crer em mim ? Quem sabe o que é ser como eu ? Como sou obrigado a agir ? Como devo... devo... não quero... mas*

*devo fazê-lo e logo uma voz grita ! Não posso ouvi-la. Não posso seguir, não posso seguir, não posso seguir...*

As últimas palavras são ditas com as mãos cobrindo o rosto, a cabeça voltada para o lado.

Após este discurso, o chefe do crime organizado condena-o por ter confessado que não pode controlar os seus atos. O “advogado” de defesa usa esta mesma confissão para livrá-lo da morte e pedir que ele seja entregue à polícia. A tensão na assembléia dos bandidos aumenta durante a defesa do “advogado”. O chefe perde o controle da massa que parte para o linchamento de *M*. Neste momento, a polícia chega ao local, salvando-o. O filme termina com um policial colocando as mãos sobre o ombro de *M* e dizendo:

*– Em nome da lei...*

A seqüência final, que acabamos de descrever, é montada como um espetáculo. A assembléia do crime organizado forma uma platéia colocada em semicírculo. Abaixo, sentados atrás de uma mesa, estão seus líderes; no centro, o chefe. É um tribunal às avessas, no qual a platéia senta-se atrás dos juizes e os juizes são criminosos. Nesta seqüência, *M* entra por uma porta em frente à platéia, desce uma escada e coloca-se no centro de uma arena. Após tentar fugir, é atirado a um canto, mas ainda permanece como se estivesse numa arena.

A assembléia não tem apenas a disposição semicircular de uma platéia, age como entendemos as platéias nas sociedade de massa que, dominadas pelas paixões, estão no reino da “doxa”, da opinião. A platéia, no início da cena, achincalha, escarnece e zomba de *M*. Durante o seu discurso, ela se sensibiliza, porém torna-se enfurecida na disputa verbal entre o “advogado” de defesa e o chefe do crime organizado, a ponto de explodir e tornar-se incontrolável, detida apenas pela chegada da polícia. As tomadas dos rostos da platéia são um “show” de fisionomias expressando emoções – a Raiva, o Ódio, a Agressividade, o Escárnio, a Compaixão, a Admiração, etc.

Estas fisionomias expressam reações aos discursos dos personagens principais da cena: *M*, o chefe do crime organizado e o “advogado” de *M*. Vamos nos concentrar em *M*, em seu discurso e em suas expressões. O rosto de *M* é, para nós, uma imagem extraordinária

desde a *seqüência da transformação*. Nesta seqüência, que vamos chamar de *seqüência da confissão*, à imagem extraordinária de seu rosto, juntam-se palavras<sup>43</sup> que, como vimos, também são extraordinárias, pois falam de uma força que impele *M* ao crime.

Para nós, ver a seqüência de imagens como arte da memória, torna-se agora mais complexo, pela própria dificuldade da construção da memória artificial das palavras faladas e pela articulação de três imagens: a cinematográfica – que tem como signo o próprio real<sup>44</sup> (*M* é o rosto e o corpo de Peter Lorre); a palavra falada – que é a voz de Peter Lorre<sup>45</sup> representando *M* na cena (o local do discurso), modulada na representação do personagem; e a palavra escrita, em português – imagens visuais colocadas na parte inferior das imagens cinematográficas, provável tradução do inglês, uma outra imagem visual que tenta, aqui, representar a fala de *M*.

Imagens e sons mostram-se ao mesmo tempo, no tempo da exibição. É a simultaneidade e contigüidade da seqüência de imagens e sons por nós percebida no espaço bidimensional da tela do monitor. A Admiração leva-nos a ver e ouvir dois momentos da confissão de *M*: o primeiro, da interrupção do discurso do chefe do crime organizado até *M* ser interrompido pelo mesmo; o segundo, da retomada da fala de *M* até o instante em que ele se cala. Vejamos:

Inicialmente, *M* interrompe o chefe dos bandidos, no momento em que este argumenta sobre o porquê dele não ser entregue à polícia. *M* havia pedido um julgamento justo, conforme as leis. O chefe do crime organizado estava mencionando a possibilidade de *M* não ser preso, a possibilidade de ser considerado um doente. A frase dita aos berros por *M* soa como uma justificativa:

*– Mas eu não posso evitar de fazer o que faço!*

Este é o primeiro filme sonoro de Fritz Lang. Com exceção da apresentação, não há música no filme. No entanto, Fritz Lang utiliza muito a imagem sonora: para antecipar a entrada de um personagem em cena; uma frase dita no final de uma cena é prolongada no começo da cena seguinte; a contraposição de discursos é uma sintaxe utilizada em algumas

seqüências no filme. Na *seqüência da confissão*, a que estamos nos referindo, é a câmera que primeiro corta o discurso do chefe do crime organizado; sua fala vem da cena em que ele é enquadrado e passa para a cena em que vemos *M*. Além de um recurso técnico para acelerar o ritmo da narrativa, este uso do som permite-nos ver *M* antes de ouvi-lo, e mais, permite-nos vê-lo ouvindo. Esta passagem de câmera reforça a idéia de que *M* reage ao discurso do chefe, justificando-se: não pode evitar de fazer o que faz. Ou seja, ele não pode evitar de matar. No entanto, o termo matar, assim como assassinar, jamais é mencionado por *M*. Podemos pensar que, na montagem de Fritz Lang, corte, imagem e som formam uma sintaxe adversativa, na qual, usar ou não os termos matar e assassinar tem um significado. Matar e impulso de matar aparecem aqui contrapostos.

Mas vamos olhar para *M* como um fisiognomista, mantendo o discurso das paixões cartesianas.

*M* grita, contraindo fortemente os músculos em torno da boca, dos olhos e do nariz. Seus olhos esbugalhados parecem querer saltar para fora de suas órbitas. Devido ao esforço da forma como ele berra, sua boca abre em demasia, salientando as dobras nasolabiais. A parte interna das sobrancelhas caem, contraídas, formando rugas no espaço entre os olhos, a parte externa é alçada para cima, puxada pela contração dos músculos da testa.<sup>46</sup>

Podemos ver nestas expressões faciais de *M* o Desespero e a Agressividade. *M* mostra-se assustado desde que viu a assembléia do crime organizado. O Espanto mistura-se com o Medo, quando descobre que está ali por causa dos seus crimes. Seu medo é o de ser assassinado, teme pela própria vida. Medo torna-se, então, Desespero, ao saber que será julgado ali mesmo pelos bandidos. E, em meio ao Desespero, *M* tem uma reação agressiva, grita, justificando, que não pode evitar fazer o que faz. Neste momento a platéia se aquieta, *M* conseguiu seu objetivo: ser ouvido. Diante do silêncio da assembléia sua expressão se modifica.

Os lados externos de suas sobrancelhas caem, suas pálpebras relaxam um pouco e os cantos internos das sobrancelhas também. As bochechas tornam-se menos tensas e *M*

chega a esboçar um leve sorriso misturado com angústia. Com o silêncio da assembléia, após seu grito, os músculos em torno de seus olhos e boca tornam-se ainda mais relaxados, diminuindo as rugas nasolabiais. A expressão do Desespero transforma-se em expressão de Dor e Sofrimento. *M* cai de joelhos, leva as mãos ao rosto, que parece ainda passar por outra transformação: da expressão de Sofrimento para a expressão de Choro.

Ajoelhado, *M* repete: *Não posso evitar, não posso evitar, não posso... não posso evitar...*<sup>47</sup> Enquanto fala, com o rosto entre as mãos, os olhos tornam-se novamente esbugalhados e uma expressão de Espanto volta a tomar conta de sua face. *M* é, então, interrompido por alguém da platéia, este é o primeiro corte da *seqüência da confissão*. Quando a câmera volta a *M*, ele está ajoelhado, o corpo inclinado para baixo, as mãos no rosto. Seus braços pendem pesados sobre o joelho e ele começa a levantar lentamente a cabeça, inclinando-a levemente para a esquerda. Seu olhar expressa Desânimo e Tristeza. Uma luz ataca o lado direito do seu rosto, deixando mais da metade da face na penumbra. A iluminação e a inclinação, levemente para baixo, do rosto reforçam a queda das pálpebras e das sobrancelhas, fazendo com que as expressões de Desânimo e Tristeza apareçam em grande Desalento.

Ele diz: *O que vocês sabem disso?*<sup>48</sup> *Quem são?*<sup>49</sup> Após fazer estas questões, na mesma posição acima descrita, a próxima frase é acompanhada por um movimento do corpo. Enquanto diz: *Que direito têm de falar ?*<sup>50</sup>, seu tronco e sua cabeça erguem-se, num movimento da esquerda para direita, mas ele permanece ajoelhado.<sup>51</sup> Ouvimos então outra unidade sonora proferida por *M*. Lemos em português: *Pequenos criminosos....*<sup>52</sup> Enquanto fala, *M* apóia seu braço esquerdo numa saliência da mureta que está a seu lado. Neste momento, *M* discursa: *Trapaceiros, arrebatadores de caixa forte, ladrões. Não têm que voltar ao crime para viver. Podem aprender um ofício e começar a trabalhar. Vocês são criminosos porque querem.*<sup>53</sup> Ele fala olhando para a platéia, movimentando o tronco e a cabeça para olhá-la em toda a sua extensão. O braço direito se ergue e abaixa várias vezes, o braço esquerdo faz movimentos semelhantes. *M* está falando dos criminosos e para eles. O movimento dos braços

é uma forma de apontá-los; o tronco acompanha esse movimento, voltando-se e inclinando-se levemente, ora para a direita, ora para a esquerda. Seu rosto, neste momento, torna-se menos tenso, as pálpebras e as sobrancelhas estão relaxadas, um pouco caídas; a dobra nasolabial é menos pronunciada, apesar dos movimentos da boca. A impressão de distensão facial é reforçada pela luminosidade mais intensa que diminui as sombras do rosto e desvanece os traços, tornado-os mais suaves. Não houve apenas um aumento de luminosidade na cena; o fato de *M* estar com o tronco e a cabeça erguidos, fez com que seu corpo penetrasse numa zona do enquadramento mais iluminada. Além disso, quando seu rosto se volta para a direita, a luz incide diretamente sobre sua face.

*M* está falando dos bandidos e para eles, num leve tom acusatório, mais parecendo uma constatação. As unidades sonoras, em alemão, são bem marcadas, começam cada uma num tom mais alto que o anterior, chamando atenção ao que está sendo dito. O objetivo do discurso tornar-se-á claro em sua seqüência, quando, numa sintaxe adversativa, *M* contrapõe a sua situação à dos bandidos, anteriormente descrita. A fala de *M* volta-se sobre ele mesmo e suas expressões e gestos se modificam. Vejamos como *M* continua: *Mas eu... Que escolha tenho ? Que escolha tenho eu ? Não posso controlar-me. O fogo, as vozes, a tortura....*<sup>54</sup> Neste momento, a câmera “interrompe” a seqüência e o discurso de *M*. Vemos o chefe do crime organizado questioná-lo: *Quer dizer que você tem que assassinar?*<sup>55</sup>

Mas, façamos uma pausa e voltemos a *M* na seqüência anterior. Na legenda em inglês (conforme nota 55), há uma frase que não aparece em português. Nesta frase, *M* fala sobre uma coisa má, nociva, miserável, demoníaca, que está dentro dele. A diferença entre ele e os outros criminosos é que ele não escolheu ser criminoso, ele não pode mudar seu destino, como os outros, pois ele não tem escolha, não pode controlar este algo mau que está dentro dele. Um mal que o queima, que fala com ele, que o tortura. Algo mau, como uma parte de sua alma, ou como um outro dele mesmo, ou como um demônio que, por estar nele, o possui. Um vampiro talvez !

Neste último trecho da fala de *M*, ocorre também uma mudança em suas expressões faciais e corporais. Quando ele começa a referir-se a si mesmo, suas mãos reforçam

esta mudança, voltando-se contra seu próprio peito. Seu corpo, que se movimentava enquanto falava dos bandidos, permanece, agora, curvado para frente; os gestos, antes soltos, tornam-se bruscos, a musculatura dá a impressão de tornar-se tensa. Os movimentos dos braços são, agora, sempre em direção ao peito, com as mãos em forma de garras. Não vemos o seu tronco nem a musculatura dos braços, mas o paletó apertado mostra-se enrugado nas dobras dos cotovelos e dos ombros. A tensão do corpo de *M* é vista principalmente na cabeça e no rosto. Sua cabeça cola-se ao corpo, coloca-se entre os ombros, fazendo o pescoço desaparecer. O único movimento da cabeça é o de voltar-se uma vez em direção ao peito, num gesto rápido e nervoso. A partir do momento em que ele diz: *Mas eu...*, a musculatura da face se contrai; os cantos internos das sobrancelhas caem, formando rugas na testa; toda a sobrancelha se contrai fortemente neste movimento; as dobras nasolabiais tornam-se fortemente vincadas e a musculatura da boca, tensa. As pálpebras superiores parecem sumir e as inferiores incham-se, dando aos olhos um aspecto vítreo e ensimesmado, figurando um Pavor interno. Uma expressão de Pavor que não vem da Admiração de algo, mas provocado pelas suas próprias palavras – expressões que lembram a ele mesmo que é um assassino. Podemos dizer: *M* lembra e sente a sensação do fogo, das vozes e da tortura provocadas pelo mal que o habita. O Medo e o Pavor, neste momento, estão em seu corpo como memória; ao lembrar o corpo sente e se transforma.

Mas voltemos ao filme. Vemos que não é apenas a fala de *M* que marca a diferença entre a sua situação e a dos outros criminosos. A diferença não é retórica, não está apenas na argumentação de *M*; o que o diferencia dos outros criminosos é sua própria “natureza”, seu “destino”. Ao falar de si mesmo *M* se transforma, não pode evitar. Portanto, a imagem de *M* também o diferencia dos outros criminosos.

No filme esta transformação é apenas um prenúncio. O corte, o enquadramento do chefe do crime organizado, sua pergunta, pedindo uma confirmação do que *M* acaba de dizer, tudo isso prepara um novo enquadramento de *M* e a continuação de sua fala. Ao voltar-se para *M*, a câmera enquadra-o num plano bem mais fechado. Vemos seu colo e sua cabeça ocupando quase todo o quadro. Estamos penetrando em *M*; o que nos permite dizer isso é o seu

olhar direto para a câmera que rompe o distanciamento anterior entre espectador e personagem. O olhar de *M* nos surpreende, penetra em nossa alma, desejando-a, e nós, inversamente, o penetramos, ouvindo/vendo/sentindo a sua alma.

*M* falará, a partir de agora, sem ser interrompido e será a última vez que ouviremos sua voz. Durante este tempo, por duas vezes, a câmera deixará de enquadrá-lo, mostrando reações de indivíduos da platéia que, por sua vez, permanecerá em silêncio até que ele se cale. Podemos ver em sua fala três momentos expressivos distintos: Tensão, Desânimo e Desespero. Lembramos que, ao ser interrompido pelo chefe dos ladrões, sua expressão era de Medo e Pavor. Prossigamos.

Quando *M* é novamente enquadrado, olha diretamente para a câmera. Vemos suas mãos que permanecem em forma de garras e seu dorso inclinado para frente; sua face está perfeitamente visível, apesar do foco de luz continuar vindo da direita do enquadramento, criando uma leve penumbra no lado esquerdo de seu rosto. *M* irá falar: *Sempre esta terrível força dentro de mim... que me empurra. Sempre tenho medo de mim mesmo. Das pessoas, dos fantasmas... Sempre tenho que andar só pela rua. E sempre me seguem, em silêncio, até que eu os ouço... Sou eu, perseguindo-me a mim mesmo. Quero escapar de mim, mas não posso. Não posso escapar, devo obedecer. Forçado a fugir pelas ruas sem fim. Perseguido por fantasmas. Fantasmas das mães dessas crianças. Sempre estão aí, sempre... Exceto quando eu...*<sup>56</sup>

Vimos que esta terrível força dentro de *M* é por ele chamada de coisa má, nociva, miserável, demoníaca. É uma força que o faz agir, uma paixão, no sentido cartesiano<sup>57</sup>. Ser hospedeiro desta coisa má faz com que ele tenha medo de si mesmo, das pessoas, dos fantasmas; faz com que ele fique sozinho. Para estar em fuga e sozinho, ele anda pelas ruas, mas continua sendo perseguido, pois ele foge de algo mau que está dentro dele, que fala com ele, que o domina, que faz com que ele obedeça. Ele foge de si mesmo, pois sabe que o que está dentro dele faz parte de si. Esta fuga mistura-se à culpa. Culpa na forma dos fantasmas das mães. Mas que mães ? Por que fantasmas ? As imagens das mães, criadas por ele mesmo,

perseguem-no. Mas as mães não morreram e ele sequer as conhecia, não podem ser fantasmas. Serão as Erínias em busca de vingança? O que está dentro de *M*?

*M* começa a falar, ainda olhando para nós, para a câmera. Toda a musculatura em torno dos olhos está contraída, estes estão arregalados, vemos rugas em sua testa, sua face é ainda de Pavor. Enquanto fala, mantendo as mãos na forma de garras, dirigidas agora ao próprio rosto, *M* começa a mexer a face e a cabeça, mas são seus olhos esbugalhados que se movem com mais intensidade. Sua íris volta-se, ora totalmente para o canto esquerdo dos olhos e as sobrancelhas se abaixam, ora para o canto direito dos olhos e as sobrancelhas se elevam, mantendo, no entanto, suas extremidades internas na direção da parte superior do nariz. Enquanto as sobrancelhas estão elevadas, a expressão assemelha-se a uma excitação provocada pela Admiração ou pelo Medo. Esta excitação pode ser vista também no inchaço das bochechas, que diminui a dobra nasolabial, e que faz contrair os lábios. Os olhos continuam em movimento sob as sobrancelhas arqueadas, cujas partes externas estão puxadas para cima. Os olhos parecem soltos dentro do globo ocular. Além de ir de um canto para o outro dos olhos, a íris faz também alguns movimentos circulares. Quando as sobrancelhas se contraem novamente e abaixam por completo, voltam a mostrar uma expressão de Medo e Pavor.

Neste momento, enquanto *M* fala de andar só, pela rua, e de estar sempre sendo perseguido, há um corte. Vemos o perfil do rosto de um senhor na platéia. Este balança levemente a cabeça para cima e para baixo, num gesto afirmativo. Seu semblante também está contraído, com as sobrancelhas franzidas, porém a musculatura em volta da boca, não tão contraída, dá à expressão uma aparência de Preocupação e não de Medo ou Pavor. Outro corte, e vemos em câmera plongée, num mesmo enquadramento, dois outros rostos masculinos da platéia; também estão de perfil. O homem à esquerda do enquadramento permanece imóvel, mas sua expressão também é de Preocupação e Seriedade. O homem à direita do enquadramento é mais velho que o anterior, a sombra de seu chapéu projetada sobre o rosto não nos permite ver sua face, mas ele faz o mesmo movimento para cima e para baixo com a cabeça, outro gesto afirmativo. Mais um corte e voltamos a *M*.

A composição do enquadramento é a mesma que a anterior, mas *M* está agora quase gritando, o que aumenta a contração dos músculos em torno da boca. À medida que aumentam o volume e o tom da voz (que se torna estridente), a musculatura do rosto todo torna-se mais contraída, aumentando as rugas e as saliências da face. Isso faz com que as sombras das próprias rugas e saliências tornem-se mais pronunciadas, marcando no rosto o contraste de luzes e sombras. Enquanto enfatiza que não pode escapar de sua perseguição<sup>58</sup>, seus movimentos tornam-se rápidos e agressivos; suas mãos, que ainda permanecem em forma de garras, fecham-se em direção a ele mesmo, na altura do peito. Neste movimento a cabeça também abaixa, demonstrando uma contração da musculatura do dorso e do colo. As sobrancelhas, elevadas nas partes externas, formam agora, ao invés de um arco, um ângulo agudo na direção dos olhos e as partes internas contraem-se tanto que formam uma protuberância entre os olhos. Como *M* inclina-se para frente, aumenta o contraste claro-escuro do rosto, predominando as regiões escuras. E, neste momento, vemos os olhos de *M* brilharem com o reflexo das luzes do estúdio. Esta imagem faz-nos lembrar o reflexo de *M* na vitrina, na *seqüência da transformação*. Podemos dizer que não apenas as palavras de *M* falam daquela força malévola que toma conta dele e que o persegue. Seu corpo também diz algo a respeito dessa força, e por isso, mais uma vez, não vemos no discurso de *M* apenas uma argumentação para se livrar de uma condenação. Sua expressão verbal, corporal e facial; as imagens sonoras, gráficas e cinematográficas; tudo o que vemos/ouvimos e sentimos nele diz algo sobre essa força malévola. Podemos dizer que não estamos vendo apenas as expressões da alma de *M*, mas sim sua alma tentando expressar-se<sup>59</sup>.

Quando *M* começa a falar dos fantasmas das mães, outro corte. A câmera plongée enquadra duas mulheres da platéia. A respiração delas é ofegante e a expressão, de Medo. A mulher à esquerda do enquadramento tem as sobrancelhas um pouco mais contraídas para baixo e a boca entreaberta. Ela segura o braço da outra e seus corpos, enquanto ouvem *M*, aproximam-se, um do outro, cada vez mais. Corte.

Voltamos a *M*. A câmera enquadra o corpo dobrado sobre si mesmo, ajoelhado. Ouvimos, ao longo de toda a *seqüência da confissão*, a voz de *M* que se torna ainda mais alta. *M* grita. Suas mãos, ou suas garras, erguem-se à altura do rosto. O dorso permanece inclinado para frente, mas cabeça e face voltam-se para o alto, juntamente com os olhos. A face, toda contraída, está mais iluminada; por isso, apesar das saliências do rosto estarem mais pronunciadas, as sombras diminuem. Assim, as sobrancelhas e as dobras nasolabiais formam, no rosto, um X que tem, no vão superior, uma acentuada ruga, nos vãos laterais, os olhos arregalados e as bochechas inchadas e, no vão inferior, a boca aberta. Ele então grita, repetindo a mesma imagem sonora; o rosto mantém este formato por alguns instantes, mas quando *M* começa a falar *Exceto quando eu...*, seu rosto se suaviza, as sobrancelhas se abaixam e a face passa da expressão do Desespero para uma expressão da Veneração. Esta logo se desvanece abrindo um sorriso de alívio, relaxando as bochechas, tornando-as inchadas na altura da boca. Suas pálpebras superiores caem, quase fechando os olhos. A musculatura do corpo se distende, relaxa, a respiração, até então presa, solta-se e *M* respira profundamente, relaxando mais ainda o corpo. Seu olhar torna-se parado, com as pálpebras caídas, sua boca alterna-se entre contrações e distensões labiais que ora tornam os lábios finos, ora carnudos. À medida que o corpo e a face de *M* relaxam, revela-se uma expressão luxuriosa, apesar de alguns movimentos de contração nas mãos, no corpo e no rosto. Então, os braços de *M* pendem sobre os joelhos, os ombros caem, e toda a expressão do rosto também cai. Toda a parte inferior da face sofre uma queda acentuada, a boca entreaberta não é mais puxada para os lados, fazendo com que a expressão de Luxúria desapareça. Sua boca entreaberta, com os lábios entumecidos, está relaxada e forma, com as sobrancelhas caídas, apesar de contraídas, uma expressão de Desânimo. Vemos, por alguns segundos esta imagem da Desolação, mas logo a seguir *M* inicia a última parte do seu discurso:

*Depois não posso lembrar-me de nada. E mais tarde, quando vejo estes cartazes, penso: Fui eu quem fez isso? Mas não me lembro. Quem vai crer em mim? Quem sabe o que é ser como eu? Como sou obrigado a agir. Como devo... devo... não quero... mas*

*devo fazê-lo e logo uma voz grita ! Não posso ouvi-la. Não posso seguir, não posso seguir, não posso seguir...*<sup>60</sup>

*M* começa falando baixo, balança a cabeça para a esquerda e para a direita. Sua sobrancelhas são novamente puxadas para cima, aliviando a tensão da musculatura em torno dos olhos. Estes parecem estar fixados no vazio. As pálpebras superiores levemente caídas e as inferiores inchadas, marcam um ar de Desolação na face de *M*. Ele dá uma respirada, franze novamente as sobrancelhas, mas desta feita de forma regular, dando à sua expressão uma aparência de Tristeza. Mas à medida que vai falando, lembrando os cartazes que vê pela rua, sua face volta a contrair-se, e a expressão de desespero toma conta dele novamente. As mãos voltam a assumir a forma de garras direcionadas para o peito, o olhos tornam-se esbugalhados, as sobrancelhas arqueadas na parte externa e franzidas na parte interna, as pálpebras somem. *M* volta também a falar alto, os olhos arregalados, vítreos, fixos num ponto “distante” e, aparentemente, invisível. Todos os movimentos do Pavor, da expressão da Agressividade, do Desespero, se repetem, como vimos antes. Mas nesta seqüência *M* encaminha-se ao clímax do Desespero (o Extremo Desespero); dorso, braços, mãos e rosto contraem-se violentamente em movimentos espasmódicos e os olhos permanecem fixos, poderíamos dizer, olhando suas lembranças. Cada vez mais tenso e desesperado, *M* tem um espasmo; com o corpo contraído ele solta um grito, toda musculatura “explode”, impulsionando-o para cima, mas logo a seguir ele cai, voltando a contrair-se violentamente com as mãos na cabeça e com o corpo voltado para a esquerda. Esconde o rosto contra a parede que está a seu lado. Ele ainda grita três vezes com as mãos nas orelhas. Corte. Termina assim o discurso de *M*.

A seguir, o chefe do crime organizado declara que *M*, ao dizer que não pode se controlar, afirmou que tem que matar, pronunciando, assim, a sua própria sentença de morte. O homem designado para a sua defesa usa da mesma afirmação para não condená-lo, argumentando que ele não poderia ser responsabilizado pelos seus atos. Solicita que *M* seja entregue à polícia. A platéia reage e o filme encaminha-se para o seu final, já citado.

A confissão de *M*, tanto pode condená-lo como absolvê-lo. Um paradoxo da justiça: um homem que não pode controlar a si mesmo, tanto pode ser culpado quanto

inocente. As duas sentenças são verdadeiras. Culpado porque mata, comete o ato; inocente, porque não pode se controlar, porque não é o sujeito da ação, mas um objeto, um instrumento, pelo qual a força maligna age. Uma marionete do mal ou seu comparsa ?

## NOTAS

<sup>1</sup> In CAVAFY, Constantin. 90 e mais quatro poemas. Tradução, prefácio, comentários e notas de Jorge de Sena. Coimbra : Centelha, 1986, p.67. (col. Poesia / Autores Universais)

<sup>2</sup> As seqüências anteriores permitiram-nos inferir seu modo de agir.

<sup>3</sup> Passaremos a grafar as paixões ou emoções da alma com iniciais maiúsculas.

<sup>4</sup> Interessa-nos assumir este discurso para compreender e fazer emergir o movimento do pensamento cartesiano expresso em seu texto.

<sup>5</sup> DESCARTES, R. “As Paixões da Alma”(1649), Obra citada, 1973, p.299.

<sup>6</sup> Idem, p.299 (grifo nosso).

<sup>7</sup> Gérard Lebrun, (Nota 13, In DESCARTES, R., “As paixões da Alma”(1649), Obra citada, 1973 pp.300-1) diz que, em Galeno (De Usu Partium), os espíritos vitais chegam pela carótida aos ventrículos do cérebro onde são transformados em espíritos animais e disponíveis para a função sensório-motora. Ainda segundo Lebrun, na mesma nota, em Descartes a distinção clássica entre espíritos animais (elaborados no cérebro), espíritos vitais (saídos do coração) e espíritos naturais (produzidos no fígado) é abolida.

<sup>8</sup> DESCARTES, R. “As Paixões da Alma”(1649), Obra citada, 1973, p. 301.

<sup>9</sup> Idem, p. 318-9.

<sup>10</sup> Idem, p. 384.

<sup>11</sup> Referência ao conto de Edgar Allan Poe “O Homem da Multidão”. POE, Obra citada, 1993, p.49.

<sup>12</sup> DESCARTES, R. “As Paixões da Alma” (1649), Obra citada, 1973, p.341.

<sup>13</sup> Idem, p.364

<sup>14</sup> Idem, p.370

<sup>15</sup> Idem, p.372

<sup>16</sup> Estas descrições faciais, que foram coladas às imagens vistas no filme, são as descrições do Desejo feitas por Charles Le Brun, influente pintor da corte francesa de Luís XIV, em sua conferência “L’Expression Générale et Particulière” proferida em 1668 na Academia Real de Pintura e Escultura, da qual foi Chanceler e Diretor durante vinte anos. Voltaremos a Charles Le Brun em momento oportuno. Referimo-nos a ele, indiretamente, aqui, pela influência que Descartes tem sobre o seu trabalho. Em particular, nesta conferência, Charles Le Brun parte dos princípios cartesianos sobre as paixões para descrevê-las fisionomicamente. Descartes descreve apenas de maneira geral o movimento da face e dos olhos nas paixões. Le Brun o faz em relação a cada uma delas; por isso recorremos a ele neste momento do texto. In LE BRUN, Charles. L’Expression des Passions & Autres Conférences. Correspondance. Présentation par Julien Philippe. Paris : Dédale Maisonneuve et Larose, 1994, 281p. (Col. “L’Art Écrit”).

<sup>17</sup> Referimo-nos aqui à Alegria, tanto por ser uma das paixões presentes na Segurança (sentimento anteriormente visto em *M*) quanto pela relação existente entre desejar algo e encontrá-lo, o que evidentemente, para Descartes, é causa da Alegria.

<sup>18</sup> Para Descartes o desmaio ocorre quando o fogo que há no coração não se extingue por completo, como na morte, mas permanece com alguns restos de calor que pode reacendê-lo. Cf. DESCARTES, R. “As Paixões da Alma” (1649), Obra citada, 1973, p.357.

<sup>19</sup> Se pensarmos na forma como a alma, segundo Descartes, recebe as imagens do mundo exterior através dos órgãos dos sentidos e como ela age para lembrar destas imagens, e se aplicarmos estes movimentos da percepção na formação da paixão do Desejo, podemos, por homologia, ver claramente a câmera cinematográfica. Esta associação será melhor desenvolvida mais adiante neste trabalho.

<sup>20</sup> DESCARTES, R. “As Paixões da Alma” (1649) Obra citada, 1973, p.297.

<sup>21</sup> Idem, p.316.

<sup>22</sup> Idem, p.353.

<sup>23</sup> Idem, p.333-4.

<sup>24</sup> LE BRUN, Charles, Obra citada, 1994, p.66.

No original em francês:

*Cette passion ne produit qu'une suspension de mouvement pour donner le temps à l'âme de délibérer sur ce qu'elle a à faire, et pour considérer avec attention l'objet qui se présente à elle; car s'il est rare et extraordinaire, du premier et simple mouvement d'admiration s'engendre l'estime.*

<sup>25</sup> Cf. o que nos diz Hillman: *Romper os vasos é o retorno, o voltar novamente para o mundo, devolver-lhe o que tomamos dele ao guardar no nosso interior a sua alma. Através deste retorno, olhamos o mundo de outra forma, tendo consideração por ele à medida que ele mostra sua consideração por nós e para nós no seu rosto. Respeitar é simplesmente olhar de novo, respectare, esse segundo olhar com o olho do coração.* HILLMAN, J. "Anima mundi - o retorno da alma ao mundo" In HILLMAN, J. Cidade e Alma. São Paulo : Studio Nobel, 1993, p.28

<sup>26</sup> DESCARTES, R. "As Paixões da Alma"(1649), Obra citada, 1973, p.335-6.

<sup>27</sup> Neste novo caminho estaremos vendo as imagens acompanhados do Ad Herennium (séc. I a. C.) pensado por Almeida em seu livro "Cinema - A Arte da Memória". Estas referências serão melhor trabalhadas, junto com as de Charles Le Brun, mais adiante. Por enquanto, basta-nos saber que o autor do Ad Herennium, em sua obra, dedica-se a escrever sobre a arte da memória, ou memória artificial, uma espécie de memória (a outra seria a memória inata) que faz parte da Retórica e que transmigra para uma ética religiosa e elevada, no século XIII, através de Alberto Magno e Tomás de Aquino, segundo Almeida. Interessa-nos também o que esse autor se propõe ao pensar o Ad Herennium: *Posso imaginar o Ad Herennium e suas sucessivas interpretações, subtrações e acréscimos, não só como uma alegoria das tentativas de explicar a memória e a inteligência, manipular e induzir comportamentos e crenças, elaborar processos mnemônicos e divinatórios, mas também como uma porta de entrada para entender a inteligência e a história do olhar.* ALMEIDA, M. Obra citada, 1999, p. 48-9.

<sup>28</sup> POE, Edgar A. "Willim Wilson". POE, Edgar A. Contos de terror, de mistério e de morte. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1981, pp. 118-9. (grifo nosso)

<sup>29</sup> SPECCHIO. In Enciclopédia dei Símboli. Milano, Itália : Gazanti, 1991, p. 506-508.

<sup>30</sup> Cf. ALMEIDA, M. Obra citada, 1999 p.43. O que vamos dizer sobre a prudência tem como referência este trabalho de Almeida já comentado na nota 21

<sup>31</sup> ALMEIDA, M. Obra citada, 1999, p.49

<sup>32</sup> In BURCKHARDT, Titus. *La simbologia dello specchio nella mistica Islamica*. In BURCKHARDT, Titus. Considerazioni sulla Conoscenza Sacra. Milano : SE Srl., 1997, pp. 66-7.

No original em italiano:

*Tutti gli esseri possiedono all'origine l'illuminazione spirituale, nello stesso modo in cui è nella natura dello specchio splendere. Se al contrario le passioni velano lo specchio, esso è allora invisibile, come se fosse ricoperto di polvere. Se i pensieri malvagi sono dominati e distrutti secondo le indicazioni del Maestro, essi cesseranno di manifestarsi. Allora lo spirito sarà rischiarato, secondo la sua estessa natura, e nulla vi resterà nascosto. È come la politura di uno specchio...*

<sup>33</sup> Idem, p.66.

No original em italiano:

*Vi è per ogni cosa un mezzo per levigarla e ripulirla dalla ruggine. E ciò que serve a levigare il cuore, è il ricordo (dhikr) di Dio.*

<sup>34</sup> Idem, p.66-7.

No original em italiano:

*Il cuore, il vero centro dell'essere umano, è dunque como uno specchio che deve essere puro per poter ricevere la luce dello spirito divino. [...] Quando il cuore è divenuto un puro specchio, allora il mundo vi si riflette como realmente è, ossia senza le deformazioni derivanti dal pensiero passionale. D'altro canto, il cuore riflette la*

---

verità divina in modo più o meno diretto, ossia dapprima sotto forma di simboli (*ishârât*), poi sotto forma di qualità spirituali (*çifât*) o di entità (*a'vân*), che sono la base dei simboli, e infine come verità divine (*haqiqah*).

<sup>35</sup> Não pretendemos aproximar o significado do termo “paixões” das citações acima ao significado do termo “paixões” do pensamento cartesiano. Nosso interesse pela citação é outro, refere-se ao espelho e ao movimento que estes pensamentos nos levam.

<sup>36</sup> BURCKHARDT, T. Obra citada, 1997 p. 67.

No original em italiano:

*Tutto quanto concerne la legge della riflessione può essere ugualmente utilizzato per descrivere il processo spirituale corrispondente. Secondo questi termini, l'immagine riflessa si comporta in maniera inversa rispetto all'immagine originaria. Così la Realtà divina, che abbraccia ogni cosa appare nella sua immagine speculare come un centro ridotto a un punto inafferrabile. La felicità dell'Essere puro appare nel suo riflesso come un rigore che annienta, l'eternità come un momento fuggevole, e così via.*

<sup>37</sup> SPECCHIO. In Enciclopédia dei Simboli. Milano, Itália : Gazanti, 1991, pp. 507-9.

No original em italiano:

*Nell'iconografia occidentale il significato dello specchio è contraddittorio: da un lato è tenuto in mano dalle sirene che conducono gli uomini alla perdizione, ed è, quindi, l'attributo della personificazione della luxuria (voluttà e vanità); dall'altro, esso è però l'attributo delle virtù che presidono alla conoscenza di se stessi, vale a dire della veritas (verità) e della prudencia (prudenza). Lo specchio è inoltre un simbolo mariano, perché, attraverso Gesù che ne era l'immagine, Dio ha voluto rispecchiarsi riflettersi nella vergine Maria, senza però violare e alterare lo specchio stesso. Un'interpretazione analoga trasforma in simbolo mariano anche la Luna, in quanto questa riflette la luce del Sole. L'intera creazione può essere vista come un'immagine speculare dell'essere divino; per Jacob Böhme (1575-1624) la creazione è infatti un occhio, e al tempo stesso uno specchio in grado di vedere se stesso. Secondo la tradizione popolare gli occhi sono 'specchio dell'anima'; uno specchio luminoso simboleggia la felicità coniugale, uno specchio rotto, invece, la separazione o una calamità che dura sette anni. Costituiscono un segno di sventura o di morte anche gli specchi scuri, che non riflettono l'immagine (per esempio in sogno).*

<sup>38</sup> “Memorando II - Ad Herennium”. In ALMEIDA, M. Obra citada, 1999, p.68 (Segmento do Ad Herennium [Cícero] traduzido para o português por Milton José de Almeida).

<sup>39</sup> DESCARTES, R. “As Paixões da Alma” (1649), Obra citada, 1973, p.334.

<sup>40</sup> Idem, p.334.

<sup>41</sup> In “Fritz Lang: entrevista” (concedida a Sérgio Augusto) In LABAKI, Almir (org.) Folha conta 100 anos de cinema. Rio de Janeiro : Imago, 1995, pp. 45-55.

<sup>42</sup> **M** já fora internado antes, e é por isso que a polícia está em sua casa, um quarto de pensão, esperando-o, enquanto ele é capturado pelos bandidos. Lembremos que o método da polícia consiste em investigar o paradeiro de ex-internos de hospitais, hospícios e asilos.

<sup>43</sup> Os diálogos no filme são em alemão. Há uma legenda em inglês e sobre esta uma legenda em português.

<sup>44</sup> Conforme afirma Pasolini: *Nada como fazer um filme obriga a olhar as coisas. O olhar de um literato sobre uma paisagem, campestre ou urbana, pode excluir uma infinidade de coisas, recortando do conjunto só as que o emocionam ou lhe servem. O olhar de um cineasta – sobre a mesma paisagem – não pode deixar, pelo contrário, de tomar consciência de todas as coisas que ali se encontram, quase enumerando-as. De fato, enquanto para o literato as coisas estão destinadas a se tornar palavras, isto é, símbolos, na expressão de um cineasta as coisas continuam sendo coisas: os “signos” do sistema verbal são portanto simbólicos e convencionais, ao passo que os “signos” do sistema cinematográfico são efetivamente as próprias coisas, na sua materialidade e realidade.* In PASOLINI, Pier Paolo. Os Jovens infelizes. Tradução de Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo : Brasiliense, 1990, p. 128.

<sup>45</sup> Estamos considerando que a voz que ouvimos é de Peter Lorre, tendo sido ela dublada ou não. Sabemos que a voz que ouvimos pode ser de outra pessoa, mas acreditamos que, no nosso caso, isso não altera o que estamos tentando pensar.

<sup>46</sup> Estamos, nesta descrição, acompanhados não apenas por Charles Le Brun, conforme nota 12, mas também por G.-B. Duchenne de Boulogne (1806-1875), neurologista francês, autodidata em anatomia e fisiologia e que se dedicou ao estudo das expressões faciais das emoções. Baseamo-nos no seu trabalho sobre o mecanismo da expressão facial humana, o primeiro trabalho deste tema que incorporou em sua metodologia de pesquisa a estimulação elétrica localizada dos músculos e a fotografia. In DUCHENNE, G.-B. (Guillaume-Benjamin), *The Mechanism of Human Facial Expression*. Edited and Translated by R. Andrew Cuthbertson. Paris : Cambridge University Press, Cambridge & Editions de la Maison des Sciences de L'Homme, 1990. A pesquisa de Duchenne será contemplada mais adiante neste trabalho.

<sup>47</sup> O texto apresenta a legenda em português. Na legenda em inglês a frase gritada inicialmente por *M* é : *But — I can't help what I do*. E depois: *I can't help it — I can't — I can't help it !*

<sup>48</sup> Pela repetição da unidade sonora traduzida por esta frase, sabemos que *M* repete a frase uma vez antes de continuar. Nem a legenda em português, nem a legenda em inglês marcam esta repetição.

<sup>49</sup> Em inglês: *What do you know about it ? Who are you ?*

<sup>50</sup> Em inglês: *What right have you to speak ?*

<sup>51</sup> Este movimento da esquerda para a direita, explica-se porque *M* está no canto esquerdo do salão em frente, e de frente para a platéia. Para olhar a platéia, *M* tem que se voltar à sua direita.

<sup>52</sup> Trecho não traduzido em inglês, ou ocultado totalmente pela legenda em português.

<sup>53</sup> Em inglês: *Card cheats ! Safe crackers ! Burglars ! You didn't have to turn to crime to live — You could have learned a trade and gone to work. You all are criminals because you want to be !*

<sup>54</sup> Em inglês: *But me — What choice do I have ? I can't help myself ! This evil thing inside me — the fire, the voices, the torment !* Na legenda em português a frase “This evil thing inside me” não aparece.

<sup>55</sup> Em inglês: *You mean you've got to murder ?*

<sup>56</sup> Em inglês: *Always — there's this terrible force inside me — I'm always afraid. Of people — [aparece algo completamente encoberto pela legenda em português, pode ser a palavra ghosts, pois na legenda em português está escrito fantasmas] Always I must walk the streets alone. And always I am followed — soundlessly. It's me pursuing myself. I want to run — to escape [outro trecho encoberto] I can't escape. I must obey ! Forced to run endless streets — pursued by ghosts. Ghosts of mothers — They are always there — Always — Except when I —*

<sup>57</sup> Pelo que vimos anteriormente, podemos dizer mais precisamente que esta paixão é a paixão do desejo, a única, para Descartes, que nos leva à ação. Outras paixões podem estar presentes; no entanto, a presença do Desejo, no sentido cartesiano, revela-se nessa força que o impele a agir.

<sup>58</sup> Há uma unidade sonora proferida em alemão repetidas vezes, que parece não ter sido traduzida nas legendas. Não sabemos sua tradução exata, mas parece ser algo como: ... *não posso escapar*.

<sup>59</sup> Uma alma que carrega na memória talvez o medo de Orestes e de Caim.

<sup>60</sup> Em inglês: *Then I can't remember anything. And afterwards when I see those posters, I think — Did I do that ? But I don't remember it !* [há uma frase na legenda em inglês totalmente encoberta pela legenda em português, pode estar escrito a versão em inglês da frase *Quem vai acreditar em mim ?* ] *Who knows what it's like to be me ? How I'm forced to act — How I must — MUST — Don't want to — but must ! And then — a voice screams — I can't bear to hear it — I can't go on —* [na legenda em português esta última frase é dita três vezes, na voz de *M* também podemos ouvir a mesma unidade sonora por três vezes, talvez a legenda em português encubra a repetição em inglês].



## A FACE DAS PAIXÕES

A alma governante

*Não ceder a paixões: a qualidade espiritual mais elevada. Que sua superioridade o redima de impressões comuns, passageiras. Não há maestria maior que o domínio sobre si próprio e das paixões: é o triunfo do livre arbítrio. A paixão pode afetá-lo, mas não permita que afete sua posição, muito menos se esta for importante. Trata-se de uma maneira sensata de evitar problemas e um caminho mais curto para se obter a estima dos outros. (In Gracián B. A Arte da Prudência<sup>1</sup>, SP, Martin Claret, 1998, aforismo 8, p. 27)*

*Foi muito bem dito, a respeito de um certo livro alemão, que 'er lasst sich nicht lesen' – ele não se deixa ler. Há certos segredos que não se deixam contar. Homens morrem toda noite em suas camas, torcendo as mãos de fantasmagóricos confessores e fitando-os lamentosamente nos olhos – morrem com desespero no coração e convulsões na garganta, por causa do horror de mistérios que não aceitam ser revelados. Infelizmente, a consciência humana às vezes carrega tão pesado fardo de pavor que só no túbulo consegue desembaraçar-se dele. E assim a essência de todo crime permanece irrevelada.*

*(In POE, Edgar A. O Homem da multidão. Porto Alegre, RS, Ed. Paraula, 1993, p. 9)*

Inspirados pelo narrador do conto “O homem da multidão”, o rosto de *M*, em movimento, na tela do monitor, fez-nos recordar a fisiognomonía enquanto arte de conhecer o caráter através da face. No final do conto o narrador conclui: *‘Este velho’, eu disse afinal, ‘é o modelo e o gênio do crime profundo. Ele se nega a ficar sozinho. Ele é o homem da multidão. Vai ser inútil segui-lo; pois não vou aprender mais nada, nem com ele, nem com seu atos. O pior coração do mundo é um livro mais repulsivo do que o Hortulus Animae, e talvez seja apenas uma das grandes misericórdias de Deus que er lasst sich nicht lesen’.*

Poe cria, em seu conto, um estado de espírito fisiognomônico, que envolve, narrador e leitor, ambos, em um ato de perseguição quase insano atrás do andarilho, que se desfaz devido à repetição constante dos comportamentos deste. Apesar do rosto fantástico anunciado no início da perseguição, o andarilho transforma-se no homem da multidão. Ele

possui todos os rostos e nenhum deles, expressa todas as paixões e nenhuma delas, uma criatura “Frankensteiniana”<sup>2</sup>, criada pelo homem e por ele temida. A criatura/andarilho aos poucos, no conto, torna-se a silhueta de uma sombra, o indício de alguém que está lá, mas não pode ser visto – como as “aparições” de *M* na primeira metade do filme de Fritz Lang.

No filme, assim como no conto, movemo-nos fisiognomonicamente pelas imagens raras e extraordinárias de faces que nos enredam num estado de suspense e suspeição. Como podemos compreender este enredar de nossas emoções e pensamentos?

Escreve Bachelard a respeito de “As aventuras de Gordon Pym”, o único romance escrito por Edgar Allan Poe: *O pavor em Poe está todo em preâmbulos. A dúvida sobre o objeto assustador tonaliza o susto. A dúvida confere ao susto ondulações que fazem soçobrar a alma mais corajosa. Diante de uma realidade terrível, o espírito de luta e de defesa poderia devolver a coragem ao ser em perigo. Mas, precisamente diante da aparição, o vidente que conserva a lucidez da dúvida sobre a realidade da aparição não realiza mais nenhuma forma do perigo. Está em estado de alucinação consciente de si, de alucinação inteligente. Não entendemos bem a psicologia do medo sugerido se não instauramos esse ritmo da dúvida intelectual e do temor irracional. Às alucinações descritas em psiquiatria falta esta ondulação cruel onde o ser sucessivamente destrói e renova o seu medo. A noção de pavor incerto na qual intervém a dúvida sobre a realidade do objeto do pavor é finalmente de uma essência ontológica mais pungente do que a consciência de um perigo evidentemente presente e real. A página das aventuras de Pym fornece a chave de numerosas Histórias extraordinárias de Edgar Poe.<sup>3</sup> (grifos do autor)*

Bachelard nos faz recordar “A queda da casa de Usher”, “O gato preto”, “Berenice”, “Manuscrito encontrado numa garrafa” e outros contos de Poe. Contos em que o ritmo da dúvida intelectual e do temor irracional, em relação a aparições, insuflam o medo sugerido. Mas é em “William Wilson” (já citado) que a noção de *medo sugerido* de Bachelard ganha, para nós, um significado singular, pois sugere-se, neste conto, o medo de si mesmo. O medo do Dr. Frankenstein e do Dr. Jekyll<sup>4</sup>. Um medo que pode ser apenas, e tão somente, sugerido, um pavor incerto no qual intervém a dúvida sobre a realidade do eu. O medo do lado escuro da alma, do duplo que em nós existe.

Neste conto, Poe inverte nossa expectativa com relação ao duplo que nos habita. Ele não é perverso e ignóbil como Hyde, o ser que habita o Dr. Jekyll, nem a criatura revoltante e revoltada criada pelo Dr. Frankenstein. O duplo de William Wilson, ao contrário, é um ser virtuoso, e sua virtude é a Prudência enquanto controle de si mesmo. A inversão promovida por Poe, perceptível na revelação do duplo como imagem simétrica de William Wilson no espelho, faz-nos lembrar Comte-Sponville<sup>5</sup> quando diz que a Prudência não reina, mas governa. Ao negar o governo de seu duplo, William Wilson nega a Prudência, não controla a si mesmo e arruina-se, não tanto em consequência de seus atos, mas pelo próprio fato de ter desafiado seu virtuoso duplo. Sem a Prudência não há governo de si mesmo; e isto nos permite voltar ao possesso *M*, o Vampiro de Düsseldorf. Distante da virtude da Prudência, *M* é possuído pelo vício da Estultícia<sup>6</sup>. Vejamos.

Como havíamos dito, e visto, Becker é um homem que não controla a si e, ao transformar-se em *M*, é impulsionado a agir por uma força maligna. *M* tem alucinações e ouve vozes, sente o medo sugerido, o pavor incerto de que nos fala Bachelard. Medo e Pavor que nos enredam e nos movem a buscar, em sua face, sinais de sua alma, sinais que nos permitam explicá-la. Necessitamos deste entendimento, mesmo que nos seja sempre inconcluso.

Poe leva-nos, mais uma vez, ao cinema. O medo sugerido, produzido pelo ritmo da dúvida intelectual e do temor irracional, coloca o pavor incerto no preâmbulo. O ritmo da leitura metonímica do cinema, com a mesma cruel ondulação em que, sucessivamente, o ser destrói e renova seu medo, ou qualquer outra emoção ou paixão, produz-se também num estado de alucinação inteligente, como nos diz Bachelard a respeito da sintaxe dos contos de Poe. Este estado de alucinação inteligente, de alucinação consciente de si mesmo, é um estado em que as paixões (Medo, Pavor e outras), incertas e sugeridas pela seqüência e edição do filme, colocam o espectador de cinema num movimento de perseguição e suspense em relação aos significados que estão sendo produzidos. Escreve Almeida: *o filme circunscreve um espaço de tempo e ilusão em que as categorias mentais que utilizamos em nossa interação com a realidade lá estarão confinadas e transformadas pelos códigos da realidade cinematográfica (ou televisiva). É dessa co-fusão que nasce a verossimilhança e sua conseqüente absorção como realidade, verdade, pré-formando o que chamamos de nova oralidade. O tempo verbal*

*de uma projeção de cinema (ou na TV) é sempre um tempo, como já dissemos, futuro do pretérito, um 'isto teria acontecido' que se transforma no presente do espectador, na fusão do presente da projeção, uma construção metonímica do significado, da continuidade ininterrupta das cenas/seqüências.*<sup>7</sup>

Podemos pensar que a causa do medo sugerido não está em algo ameaçador que os sentidos percebem, no presente ou no passado (enquanto lembrança); a causa está no futuro, numa perversão do pensamento mecânico e linear da relação entre causa e efeito. Corresponde a um sentimento e a uma percepção de mundo em que a dúvida intelectual e o temor irracional convivem, a um só tempo, no mesmo ser. Tal como no estado entre o sono e a vigília, o entendimento se dá por aquilo que é visto e percebido como real. No cinema, o real faz-se aparição, em intervalos e cortes cinematográficos que formam uma série de imagens inesquecíveis. No cinema o real torna-se signo de si mesmo, como aparição.

Mas recordemos que o Medo é uma das paixões cartesianas. Medo, Temor e Pavor, para Descartes, são paixões particulares que têm, como gênese, a paixão primitiva do Desejo. Descartes também se depara com um gênio maligno e com os limites entre o sono e a vigília, que são, para ele, ameaças ao conhecimento da verdade. Nas “Meditações”, Descartes tentará desvencilhar-se das incertezas da percepção, colocando causa e efeito numa relação linear. Desvencilhando-se, a partir da dúvida intelectual, do que possa ser fruto do sono, ou seja, os sentidos, o corpo, a figura, a extensão, o movimento e o lugar<sup>8</sup>, ou obra de um gênio maligno, ardiloso e enganador, Descartes descobre-se como ser existente enquanto pensa, e assim se define, encontrando uma certeza a respeito de si próprio e do mundo, como ele mesmo diz, o ponto fixo e seguro que Arquimedes pedia para mover o mundo<sup>9</sup>.

A dúvida intelectual, em Descartes, deve estar separada dos sentidos e dos sentimentos; só assim, segundo ele, podemos nos assegurar do conhecimento verdadeiro. Em seu trabalho, Descartes promove a purificação do pensar, para com isso encontrar a causa primeira de sua existência – ser algo pensante – protegendo-se, assim, do gênio maligno, do Deus enganador, e dos perigos e da incerteza dos limites entre sono e vigília. Afirma ele: *Engane-me quem puder, ainda assim jamais poderá fazer que eu nada seja enquanto eu*

*pensar que sou algo; ou que algum dia seja verdade que eu não tenha jamais existido, sendo verdade agora que eu existo...* <sup>10</sup>

A precaução de Descartes contra o engano tem o objetivo de instrumentalizar os homens no uso de suas paixões. O erro ou a falta de conhecimento, incluindo-se aqui autoconhecimento, desvia o homem do caminho virtuoso. O engano, além de imprimir no homem paixões viciosas, impede que este venha a ser senhor de suas paixões. A virtuosidade é o destino do pensamento cartesiano e o cultivo desta se dá pelo controle das paixões, ou poderíamos dizer governo das paixões, pois é justamente isto que um homem, cuja alma é forte, deve saber fazer com suas paixões, governá-las. A virtude da Prudência está presente na educação cartesiana das paixões, como procuraremos demonstrar adiante.

Será no trabalho de Charles Le Brun (1619-1690), e na apropriação e uso que este faz de Descartes, que iremos encontrar uma fisiognomonia a serviço da Prudência. Mas antes de nos aventurarmos pelas idéias de Le Brun, influente pintor da corte do rei Louis XIV, façamos um pequeno desvio.

O narrador do conto “O homem da multidão”, em estado de busca fisiognomônica, que conduzimos ao cinema, faz parte deste programa de educação visual. O movimento de tradução da literatura ao cinema abre-nos a possibilidade de encontrarmos origens dispersas desta linguagem das expressões faciais como expressões da alma. O desejo de compreender a construção estético-política desta linguagem, no cinema, no presente, faz-nos voltar ao passado, encontrando em Le Brun e em Descartes formas de explicar o que estamos vendo hoje. Partindo da idéia de que este programa faz parte da criação de um mito cristão e de um mito de democracia e economia, vamos em busca da criação destes mitos imaginados e pensados por Almeida.

Como já dissemos na apresentação deste trabalho, Almeida, no início de seu livro “Cinema Arte da Memória”, afirma:

*Despertado, certa vez, pela menção ao Ad Herennium e à Arte da Memória por Jonathan D. Spence, quando da tradução para o português de seu livro O Palácio da Memória de Mateo Ricci, percebi certas relações históricas, não no sentido cronológico ou de causalidade estrita certamente, que aquele manual de retórica, em sua parte referente à*

*memória artificial para imagens e palavras, permitia que se estabelecessem entre a construção secular da memória e do olhar e a construção contemporânea da memória e do olhar pelas imagens e palavras em movimento no cinema: um maravilhoso e fantástico programa de educação visual. [...] ... sem ser um programa de intencionalidade objetiva, como, às vezes, parece, ele vem produzindo, anônimo e silencioso, em arte e simulação, as imagens da nossa memória e as formas da nossa imaginação do real.*<sup>11</sup>

Estas relações históricas, apresentadas em forma escrita, em forma de livro, foram, em certo momento, construídas pelo olhar de Almeida à Cappella degli Scrovegni, em Pádua, pintada por Giotto no século XIV.

Olhando a Cappella e pensando em quem foi Giotto, Almeida nos diz: *Tendo sido pioneiro na representação racional e naturalista de um espaço em perspectiva na pintura, suas obras deixaram uma indagação intelectual e poética que me guia ao imaginar uma origem do cinema. Uma arte transnacional, católica (não necessariamente cristã), braço catequético da indústria cultural moderna em missão planetária de conversão dos povos ao ideário do capitalismo contemporâneo. As imagens em movimento da complexa tensão estética da arte e da indústria cinematográfica transitam por salas de exibição, salas de culto, espalhadas pelo mundo, como uma linguagem universal. Ligam tudo a todos, convertendo todos a essa espécie de religião cultural ao mesmo tempo que subverte a religião dos nacionalismos e dos regionalismos. Ou uma ideologia visual complexa do capitalismo contemporâneo. Ou o estágio atual do catolicismo cristão em sua expressão laica, burguesa, capitalista.*<sup>12</sup>

Em outras palavras, do mesmo autor, a Cappella pode ser vista como ... *uma alegoria do tempo presente, vestígio de um passado, que faz pensar no cinema.*<sup>13</sup>

Para compreender o porquê da importância da arte da memória na compreensão das alegorias e das narrativas alegóricas da Cappella, é preciso pensar em seus dois planos narrativos. No alto, uma composição espiralada, ordenada segundo uma cronologia da História Sagrada, que se encerra no futuro, com a imagem do Juízo Universal. Abaixo, uma seqüência de figuras que se autonarram, as Virtudes e os Vícios, postas em oposição. Dentre elas a Prudência e a Estultícia.

A memória participa da leitura destes dois planos. Na narrativa da História Sagrada, vai compondo e sendo composta pelas imagens ordenadas cronologicamente (dimensão temporal naturalística, mais fácil de ser entendida) e pelos intervalos significativos (tal como no cinema). E na seqüência das Virtudes e Vícios, conceitos visuais que dependem de seus nomes, a composição segue as regras da transmigração religiosa da arte da memória do Ad Herennium.

A memória participa da compreensão da narrativa da História Sagrada:

*Como se entende que estes dois quadros [da Anunciação] – dois fotogramas – são uma mesma seqüência espaço-temporal? Em cada quadro é representada arquitetonicamente a mesma capela onde se encontram O Anjo Anunciador e a Virgem Anunciada, figuras essas envolvidas pelo mesmo clima cromático da pintura. Arte e técnica em busca de um realismo de que falaremos mais adiante. Mas essas características da arte da pintura não são suficientes para explicar o entendimento da cena. É o conhecimento anterior, não só do tema da Anunciação, não só da história sagrada escrita e falada, mas também o conhecimento visual de inúmeras outras representações já vistas que participam da educação religiosa e política e da educação da memória, que permite que o fiel da época, o espectador de hoje, perceba os dois quadros como pertencentes à mesma seqüência e os integre mentalmente num mesmo momento espaço-temporal.*

*Estamos frente a uma educação visual cuja configuração estética é uma configuração política e religiosa. Uma forma complexa e ao mesmo tempo simples de um viver cultural e social permeado de representações visuais em que a percepção – ver a pintura, identificar com anteriores e imaginação – ligar uma cena à outra e ao assunto e, ao mesmo tempo, imaginar os elementos arquitetônicos entendendo as proporções (e as desproporções) e as pessoas e coisas pintadas (o anjo, a virgem, a auréola, a atmosfera espiritual) para poder percebê-los como uma história sagrada. Estamos dentro de um processo de educação cultural da inteligência visual. Uma arte que, em forma plástica, dá visibilidade estética a um momento social, político, religioso.*<sup>14</sup>

Almeida refere-se ainda à importância dos intervalos entre as cenas. Para ele, intervalos significativos que dão sentido ao que está sendo narrado.

Nas seqüência das Virtudes e dos Vícios, as aproximações da Prudência remetem Almeida ao Ad Herennium – uma porta de entrada para entender a inteligência e a história do olhar.

Nesta seqüência, espera-se do espectador que ele faça um movimento que replique, visual e mentalmente, a oposição entre o bem e o mal, Deus e Satanás. Neste movimento:

*As virtudes são, como vimos, auto-narrações visuais em antropomorfia, descrições visuais vazias de narração. Porém, como são conceitos visuais, dependem dos nomes que as designam. Pelo som, pela leitura, pelo entendimento desses nomes, trazem à lembrança pensamentos, atos, gestos, costumes, histórias pessoais, histórias exemplares, um aglomerado de ações e moralidades que uma pessoa tem em sua memória e experimenta em seu corpo, ao deparar-se com duas figuras opostas, o fiel faz um exame em sua consciência, e verifica se é-foi-será, por exemplo, prudente ou imprudente. Num simples detalhe gramatical, podemos perceber que, na pessoa do fiel, as Virtudes e os Vícios se realizam em adjetivação (prudente, imprudente), ou em atribuição (aquele que tem prudência, imprudência). Porém, nome e imagem, junto ao poder que a utiliza, elas são substantivos, conceitos ideais. Substantivos políticos da instituição Igreja, elas desejam ser o sujeito da história de cada homem e de cada mulher. Revelado pela gramática, esse caráter substancial, abstrato, eterno, das Virtudes e dos Vícios, dá à Igreja o poder de dominar e reconstruir a transitoriedade adjetiva humana e conferir, aos fiéis, qualificações ou desqualificações, classificações. Interessante aparição aristotélica, trazida por Tomás de Aquino (1225-1274), na Cappella degli Scrovegni! Mais interessante ainda é essa aparição também surgir nas ciências modernas, tão laicas e tão cristãs! Uma escolha gramatical é também uma escolha política.<sup>15</sup>*

Almeida toma a transmigração religiosa da arte da memória do Ad Herennium como uma chave para compreender as narrativas da Cappella degli Scrovegni. Faz uma aproximação da virtude Prudência para demonstrar como o Ad Herennium é transladado para a ética religiosa, permitindo que a memória faça parte da reminiscência e, assim, da parte racional da alma. Interessa-nos, particularmente, o raciocínio de Tomás de Aquino quanto à memória, às partes da alma e sua utilidade. Sobre isto Almeida afirma:

*Nesse raciocínio dialético, evidencia-se a elaboração gramatical e verbal de razões para justificar o controle do conflito dos sentidos (corpo) e do intelecto (alma). A imaginação, como um parceiro intermediário entre a desrazão dos sentidos e a razão abstrata, participa, ao mesmo tempo, do lugar, pecaminoso, enganoso, dos sentidos, onde a humanidade está mergulhada e do lugar espiritual, puro, de um Deus único, universal. O sentido da visão conduz as imagens que devem levar ao contato com aquilo que a alma só pode conhecer intelectualmente, com o que não está presente no mundo material de aparências enganosas. A criação celeste, modelar e universal, não pode ser conhecida pela percepção sensorial humana. Porém, didaticamente, ou seja, para que a construção do mito cristão e sua sociedade realize-se, as formas puras do mundo cristão devem apresentar-se em reminiscência visual nas formas degradadas do mundo humano e imperfeito. Desta forma, a memória visual, tendo à sua frente, as imagens, viaja em reminiscência, de volta, às imagens puras, invisíveis, do **outro mundo**. Um outro mundo, teológico, intelectual, filosófico, de posse dos sacerdotes para julgar os fiéis e converter os infiéis.*<sup>16</sup>

Ao lermos “Cinema Arte da Memória”, percebemos a importância das imagens como meio e instrumento de construção do mito cristão. Com o mesmo meio e instrumento, e também com diferenças, o cinema, segundo Almeida, constrói os mitos da sociedade em que vivemos. Vejamos a relação feita por ele entre a arte da memória e o cinema:

*Quando sugiro que se pense no cinema, ao lermos esses textos sobre a memória artificial, estou querendo dizer que o cinema participa da sua história, não só como técnica, mas como arte e ideologia. O cinema é uma invenção moderna, no sentido material-técnico, porém, a forma como suas imagens são produzidas é homóloga à produção da memória artificial. Assistir a um filme é estar envolvido num processo de recriação de memória como o que estamos vendo dentro da Cappella degli Scrovegni. O cinema, ao mesmo tempo, cria ficção e realidades históricas, em imagens agentes e potentes, e produz memória. Uma arte (no sentido atual) ao mesmo tempo um artifício. Artifício que produz conhecimento real e práticas de vida.*<sup>17</sup>

Antes de nos voltarmos para o século XVII de Louis XIV, de Charles Le Brun e de Descartes, vamos nos aproximar um pouco mais da virtude da Prudência. Para isso,

recorreremos a Comte-Sponville. Conta-nos ele que, para Tomás de Aquino, das quatro virtudes cardeais a Prudência deve reger as outras três, a saber, a Temperança, a Coragem e a Justiça, pois, sem ela, não saberiam o que se deve fazer, nem como fazer; seriam virtudes cegas ou indeterminadas. Comenta Comte-Sponville: *A prudência tem algo de modesto ou de instrumental; ela se põe a serviço de fins que não são os seus e só se ocupa com a escolha dos meios. Mas é isso que a torna insubstituível: nenhuma ação, nenhuma virtude – em todo caso, nenhuma virtude em ato – poderia prescindir dela. A prudência não reina (mais vale a justiça, mais vale o amor), mas governa.*<sup>18</sup>

Podemos, ainda acompanhados de Comte-Sponville, ver um pouco mais desta imagem instrumental da Prudência. Comenta ele a respeito dos Epicuristas:

*Epicuro talvez diga o essencial: a prudência, que escolhe (pela ‘comparação e pelo exame das vantagens e desvantagens’) os desejos que convém satisfazer e os meios para satisfazê-los, é ‘mais preciosa até que a filosofia’ e é dela que ‘provém todas as outras virtudes’. (...) Ocorre-nos recusar numerosos prazeres, explica Epicuro, quando devem acarretar maior desprazer, ou buscar determinada dor, se ela permitir evitar dores piores, ou obter um prazer mais vivo, ou mais duradouro.*<sup>19</sup> Continua Comte-Sponville: *Virtude temporal, sempre, temporalizada, às vezes. É que a prudência leva em conta o futuro na medida em que depende de nós encará-lo (nisso ela pertence não à esperança, mas à vontade). Virtude presente, pois, como toda virtude, mas previsora e antecipadora. O homem prudente é atento, não apenas ao que acontece, mas ao que pode acontecer; é atento e presta atenção. Prudentia, observava Cícero, vem de providere, que significa tanto prever como prover. Virtude da duração, do futuro incerto, do momento favorável (o kairós dos Gregos), virtude de paciência e de antecipação. Não se pode viver no instante. Não se pode chegar sempre ao prazer pelo caminho mais curto. O real impõe sua lei, seus obstáculos, seus desvios. A prudência é a arte de levar tudo isso em conta, é o desejo lúcido e razoável.*<sup>20</sup>

Comte-Sponville conclui com este raciocínio: *A prudência é o que separa a ação do impulso, o herói do desmiolado. (...) Assim, no homem, a prudência faz as vezes do que é nos animais, o instinto – e, dizia Cícero, do que é, nos deuses, a providência. (...) A prudência dos antigos (phronésis, prudentia) vai, portanto, bem além da simples evitação dos*

*perigos, a que a nossa praticamente se reduz. (...) A prudência determina o que é necessário escolher e o que é necessário evitar. (...) A prudência não é nem o medo, nem a covardia. Sem a coragem, ela seria apenas pusilânime; assim como a coragem, sem ela, seria apenas temeridade ou loucura.*<sup>21</sup>

Neste ponto, recordemos Descartes. Ao que parece, o filósofo francês não está tão desvinculado da tradição como ele próprio anuncia no art. 1 da 1ª parte do texto “As paixões da Alma”. Suas considerações sobre como a alma deve dispor de suas paixões e sua concepção das principais paixões da alma, ou seja, Desejo e Admiração, aproximam-no da Prudência tal como descrita acima.

Mas vamos agora olhar e pensar o programa artístico de Charles Le Brun e tentar ver, ou demonstrar, como a sua fisiognomia, apoiada nas paixões cartesianas da alma, participa da Prudência na forma de educação visual, laica e cristã, do programa visual de Louis XIV.

Mas quem é, afinal, Charles Le Brun?

Começemos pelas imagens. Para pensar a fisiognomia de Le Brun, resgataremos quatro imagens do filme de Fritz Lang: as imagens das expressões das paixões primordiais, Admiração e Desejo, e as imagens das expressões das paixões particulares, Pavor e Desespero.

As imagens serão pensadas a partir das ilustrações da Conferência de Le Brun proferida em 1668 na Academia Real de Pintura e Escultura.<sup>22</sup>

Le Brun chama de paixões simples as seis paixões primitivas de Descartes: Admiração, Amor e Ódio (IMAGEM 7), Desejo, Alegria e Tristeza (IMAGEM 8), e as outras, ou seja, as paixões particulares, de paixões compostas. começa assim a descrição de Le Brun quanto às paixões simples:

*Os antigos filósofos tendo dado dois apetites à parte sensitiva da alma, no apetite concupiscível localizam as paixões simples, e no apetite irascível as mais selvagens, e aquelas que são compostas; pois querem que o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza fiquem isolados no primeiro, e que o temor, a coragem, a esperança, o desespero, a cólera e o medo residam no outro. Outros acrescentam a admiração, que colocam como a primeira,*

*depois o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza, e destas são derivadas as outras, que são compostas, como o temor, a coragem, a esperança.*

*Não será, pois, fora de propósito dizer algumas coisas sobre a natureza destas paixões para conhecê-las melhor, antes de falar de seus movimentos exteriores. Começaremos pela admiração.*

*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 torne-se 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.<sup>23</sup>*

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 (IMEGAM 3), 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.*<sup>24</sup>

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. À exceção da boca, a região dos olhos destaca-se como local privilegiado para a caracterização da expressão de uma paixão. Vejamos o que ele nos diz sobre a paixão do Desejo. Primeiro, algumas considerações quanto à natureza desta paixão:

*O desejo é uma agitação da alma causada pelos espíritos que a predis põem a querer coisas que lhe parecem ser-lhe convenientes, portanto, não se deseja somente a presença do bem ausente, mas também a conservação do presente.*<sup>25</sup>

Descartes, mais uma vez, é a inspiração de Le Brun. Vamos à descrição fisionômica deste (IMAGEM 4):

*Se há o desejo, pode-se representá-lo pelas sobrancelhas pressionadas e avançadas sobre os olhos que estarão mais abertos que o habitual, a pupila se encontrará situada no meio do olho, cheia de ardor, as narinas mais apertadas do lado dos olhos, a boca está também mais aberta que na ação precedente (o Amor), os cantos afastados para trás, a língua pode aparecer sobre o bordo dos lábios, a cor mais afogueada que no amor; todos estes movimentos revelando a agitação da alma pelos espíritos que a predis põem a querer um bem que se afigura ser-lhe conveniente.*<sup>26</sup>

Sobrancelhas, olhos e boca são, mais uma vez, destaques na composição da expressão. A boca nesta expressão é mais bem detalhada – língua e cantos da boca. 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, percebemos uma tentativa de dar movimento ao desenho das paixões, uma tentativa de fazer o rosto expressar os movimentos corporais internos destas paixões. Este é um traço da fisiognomonia de Le Brun que gostaríamos de destacar – a noção de tempo e de movimento fazem parte de suas preocupações. Sobre isto Courtine & Haroche observam algumas diferenças em relação à fisiognomonia anterior a Le Brun, 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<sup>27</sup>. (grifo dos autores).*

Vamos às outras duas imagens escolhidas, as das paixões particulares do Pavor e do Desespero.

No início da Conferência, Le Brun nada nos diz a respeito do Pavor ou da paixão do Pavor. Em sua descrição fisionômica (IMAGEM 5) ele afirma:

*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 abaixada 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 da 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.*<sup>28</sup>

Atentemos para alguns detalhes. Nesta descrição Le Brun se utiliza 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. Cada movimento dos elementos do rosto que compõem a expressão possui 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, boca aberta indica 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.

Nesta descrição percebemos com maior clareza o que Courtine & Haroche destacam em relação à conferência de 1668 de Le Brun:

*Na exposição e nos esboços de Le Brun, a antiga concepção, que faz do rosto a linguagem da alma, perde o sentido que tinha: o rosto vai deixar de ser o espelho da alma para ser a expressão física das suas paixões. Nele, a figura humana desfaz-se e recompõe-se, em todas as suas dimensões: na sua relação com o mundo, no sinal, no movimento, no tempo; e, finalmente, na sociedade dos homens.*

*A figura humana afastou-se do mundo das assinaturas. Nas Conférences, o homem só é referido a si próprio, ao mecanismo do corpo e às paixões da alma. E esta*

*encontra-se localizada na organicidade, no lugar hipotético da glândula pineal.*<sup>29</sup> (grifo dos autores)

Comentam ainda Courtine & Haroche:

*O lugar é, de fato, de pouca importância. Como pouco importa que Descartes se tenha enganado e Le Brun depois dele. O essencial é antes o efeito de tal concepção, uma vez esta admitida no campo da fisiognomonia; o homem espiritual deve ser localizado no corpo humano. O homem interior é também um homem orgânico e já não simplesmente a imagem no espelho do corpo visível. (...) um novo personagem entrou em cena: o organismo. E com o seu aparecimento o homem-máquina sucede o homem-zodiaco. A representação da relação entre a interioridade e aparência, tal como se pode ler no rosto, ganha então sentido num outro universo de referência: o da medicina, da anatomia, da geometria e do cálculo.*<sup>30</sup>  
(grifo do autor)

Apesar de concordarmos com os autores supracitados, vejamos, mais atentamente, como Descartes e Le Brun compreendem a paixão do Pavor.

Não há um artigo específico para esta paixão em Descartes. Na tradução que estamos utilizando<sup>31</sup> o termo aparece no artigo sobre o Medo (art. 176), como sinônimo deste. Outra aproximação possível seria com o Temor, mas este aparece junto com a Esperança no artigo 165, e se refere a uma disposição da alma quando se persuade de que o que deseja não pode alcançado, sendo o Desespero (art. 166) um Temor sem Esperança. Parece-nos, portanto, que o Pavor em Descartes tem o mesmo significado que o Medo e, como vimos, não há para este nenhuma utilidade ou benefício.

Quanto a Le Brun, o Pavor também é um excesso do Espanto, pois em sua descrição percebe-se que é causado pela Admiração de algo ruim à alma. Além disto, podemos observar semelhanças na descrição dos movimentos internos dos espíritos animais nos dois autores. Porém, se em Descartes Espanto e Pavor não têm utilidade ao homem, em Le Brun, ao menos o Pavor parece manifestar-se como uma expressão de defesa da alma contra algum mal externo. Por que esta diferença da utilidade ou não da paixão do Pavor entre Descartes e Le Brun? Será que é possível manter a idéia de semelhança entre estes dois autores, como fazem Courtine & Haroche, diante desta diferença?

Vejam a última imagem escolhida, a expressão da paixão do Desespero. Quanto a sua natureza, Le Brun nos diz que o desespero ocorre quando não podemos obter o que nós desejamos e ainda faz com que percamos o que possuímos. Não há descrição fisionômica nem desenho para o Desespero, apenas para o Extremo Desespero (IMAGEM 6). Vejamos, então, a descrição deste:

*Pode-se exprimi-lo por um homem que range os dentes, baba, e que 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, a pupila extraviada, escondida 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.*<sup>32</sup>

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 ao desenho, há uma diferença enorme entre um e outro, apesar da semelhança dos 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 musculatura na expressão do Extremo Desespero faz

praticamente o mesmo movimento que na expressão do Pavor, porém a intensidade da representação 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? No que a descrição do Extremo Desespero pode nos ajudar a compreender a relação do trabalho de Le Brun e com o de Descartes ?

Para Descartes o Desespero é o contrário da Segurança. Vimos que para Le Brun o contrário da Segurança é o Medo, duas paixões que oscilam na paixão da Esperança. Em Descartes a paixão da Esperança não oscila; como espécie de paixão do gênero do Desejo, ela possui o seu contrário que é o Temor. O uso do sistema de classificação em gênero e espécie permite a Descartes uma ordenação lógico-formal mais precisa das paixões do que o sistema de classificação de Le Brun baseado na alma bipartida e que divide as paixões em simples e compostas. É inevitável a pergunta: por que Le Brun não se utilizou do mesmo sistema de classificação das paixões? Voltaremos a esta pergunta. Por enquanto, continuemos a explorar o que os textos e as imagens nos dizem.

Em Descartes, portanto, a Esperança não oscila, é a paixão do gênero do Desejo que pode despertar duas espécies de paixões contrárias – Esperança de se alcançar o que se deseja e Temor de não se alcançar. No caso do Desespero e da Segurança, outra estratégia lógica sustenta a classificação de Descartes. Estas duas paixões, apesar de terem origem na Esperança e no Temor, não são do gênero do Desejo, pois justamente o que as caracteriza em relação às anteriores é a extinção do Desejo. A Segurança (ou Confiança) advém quando não há nenhum Temor de se conseguir o que se quer, portanto, extingue-se a agitação da paixão do Desejo e a inquietação que lhe é própria; o Desespero, ao contrário, representa a coisa que se quer como impossível, e advém quando se extingue a Esperança, extinguindo também inteiramente o Desejo, e quanto a esta última Descartes acrescenta: ... *a qual só se dirige às coisas possíveis.*<sup>33</sup>

Apesar de bem estruturada logicamente, a classificação das paixões acima termina numa afirmação isolada. Poderíamos perguntar: qual a causa do Desespero quando há mais Desejo? O que sustenta o querer? Seguindo o raciocínio cartesiano, a única saída é considerar o que Descartes chama de querer na paixão da Segurança e, por extensão, na paixão do Desespero, ou seja, a vontade, que não é uma paixão da alma, mas uma ação da alma. Voltemos um pouco mais atrás nas definições de alma e corpo de Descartes para esclarecer este ponto. No artigo 17, depois de distinguir quais são as funções do corpo e da alma, Descartes afirma que as funções da alma se reduzem aos nossos pensamentos. E aqui mais uma vez Descartes lança mão do sistema de classificação por gêneros e espécies. Os pensamentos são de dois gêneros: as ações da alma e as paixões da alma. Afirma ele:

*Aquelas que chamo suas ações são tôdas as nossas vontades, porque sentimos que vêm diretamente da alma e parecem depender apenas dela; do mesmo modo, ao contrário, pode-se em geral chamar-se suas paixões tôda espécie de percepções ou conhecimentos existentes em nós, porque muitas vêzes não é a nossa alma que os faz tais como são, e porque sempre os recebe das coisas por elas representadas.*<sup>34</sup>

No artigo seguinte, Descartes classificará a vontade em duas espécies: as que são da alma e que terminam na própria alma, como amar a Deus ou aplicar nosso pensamento a qualquer objeto que não seja material, e as que terminam no corpo, como querer passear e as pernas se mexerem.

Podemos, então, inferir que o Extremo Desespero teria como causa vontades impossíveis (uma vez que os desejos só se dirigem as coisas possíveis). Pelos exemplos citados, seriam vontades relacionadas a Deus, ao conhecimento abstrato (do qual não participam as percepções) e às possibilidades do corpo. Começamos a compreender o aspecto animalesco e demoníaco da expressão do Extremo Desespero em Le Brun, pois a vontade cartesiana é uma medida para determinar almas fracas e fortes em relação ao domínio das paixões. A representação para si mesmo da impossibilidade de realização da vontade é uma fraqueza da alma, e as almas fracas são escravas e infelizes. Le Brun parece ter captado muito bem o significado do Desespero dentro do sistema cartesiano das paixões, apesar do próprio Descartes dar pouca importância ao que ele mesmo afirma a respeito desta paixão.

Ao que parece, não é por causa de uma leitura leviana dos escritos do filósofo, que Le Brun não se utiliza do sistema de classificação em gêneros e espécies. Nem seria este o motivo da divergência entre ele e Descartes quanto à paixão do Pavor. Os motivos são outros e aqui podemos começar a pensar a fisionomia de Le Brun como um projeto próprio que se utiliza de Descartes apenas em relação àquilo que lhe serve. E uma das idéias de Descartes que parece mais interessar a Le Brun refere-se à educação das paixões. Veremos por quê.

Começemos a responder a algumas perguntas deixadas ao longo do texto. Primeiro: Quem é Charles Le Brun e qual sua relação com o governo de Louis XIV?

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, recebe suas primeiras encomendas. Fouquet, então superintendente de Finanças do reinado da França, entrega a decoração de seu palácio no Vaux-le-Vicomte a Le Brun, que se torna responsável pelos afrescos, pela fontes, pelos parques e pela exposição de fogos de artifício nas ocasiões festivas. Durante este período, em 1648, apenas três anos após o seu retorno à França, Le Brun participa da fundação da Academia de Pintura em Paris. Louis XIV tem apenas 9 anos.

Treze anos depois, em 1661, após a morte do Cardeal Mazarin, Louis XIV inicia a construção de uma nova forma de organização e de legitimação do seu 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 receia 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 Lavissee, “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<sup>35</sup>.*

As Academias também são alvo de controle do governo de Louis XIV, no entanto, ainda segundo Julien Philippe, elas terão por finalidade representar a realeza na pessoa do rei, ou seja, os artistas das academias devem trabalhar para a realeza que encarna o

personagem do rei-Sol. A função política, fixada para estas academias, é regulamentar e ensinar:

*Em outros termos, a arte acadêmica, de um lado, deve glorificar o Estado e a grandeza do soberano e, de outro, receber suas regras deste mesmo Estado. O Estado é aquele que dita o que deve 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 de academias dos dez primeiros anos do reinado do rei-sol.<sup>36</sup>*

Em 1663, a Academia de Pintura, que fora fundada em 1648, passa a chamar-se “Academia Real de Pintura e Escultura” sob controle do rei, que nomeia, imediatamente, Charles Le Brun como Chanceler.

Para Julien Philipe, o contexto mencionado acima é crucial para entender a “Conferência sobre as Expressões em Geral e Particulares”, proferida por Charles Le Brun em 1668. Como vimos, nesta conferência encontramos Le Brun leitor de Descartes. Algumas passagens do texto publicado são “cópias” de passagens do trabalho “As paixões da Alma”, apesar do filósofo não ter sido citado. Para Philipe, Le Brun faz parte de um projeto geral de controle do governo de Louis XIV, controle que não é somente material (como vimos), mas também espiritual.

Porém, se por um lado, Le Brun mostra-se leitor de Descartes, na famosa Conferência de 1668, por outro, há diferenças entre as idéias do pintor francês e do filósofo. Apesar disso, tendemos a concordar que Le Brun em muito se fundamentou na filosofia cartesiana das paixões, como tenta argumentar Azúa em seu texto “Las Pasiones al Servicio de la Corona”. Félix de Azúa destaca a conferência de Le Brun como um exemplo bem documentado e conservado de aplicação sistemática de um tratado filosófico à pintura. Comenta Azúa:

*Embora a influência que exerceu o tratado de Descartes sobre Le Brun em relação às paixões da alma esteja fartamente documentada, creio que não se tenha destacado o eficaz instrumento que pôs nas mãos de Louis XIV para controlar a simbologia do absolutismo. Tampouco se tem insistido o suficiente na teoria das expressões de Le Brun, que*

*além de copiar ao pé da letra as descrições fisiológicas do tratado de Descartes, segue a direção de uma possível 'política' cartesiana. A influência de Le Brun, enorme ao longo dos séculos XVII e XVIII, contribuiu para a sujeição do súdito, mas também para a construção do sujeito. Graças a Le Brun (e indiretamente a Descartes), a representação convencional dos personagens na pintura "histórica" carregou-se dessa potente energia que, para nós, é a essência do estilo barroco.*

*A Le Brun, pintor totalmente esquecido na atualidade, não se pode negar o talento: foi o primeiro a perceber as vantagens que o "cartesianismo" podia oferecer ao processo de controle e racionalização do poder absoluto, posto em marcha por Louis XIV e, com este propósito, revolucionou a fisiognomonía.<sup>37</sup>*

A presença de Descartes e de "As Paixões da Alma" na conferência de 1688 de Charles Le Brun é notória. O que estamos tentando compreender são os significados que esta presença adquire perante um projeto estético-político que extrapola o contexto absolutista de Louis XIV, apesar de nele encontrar uma formulação explícita. Por isso, não nos basta, apenas, confirmar que Charles Le Brun usa Descartes em sua conferência. Le Brun não usa apenas Descartes, que na época tinha suas obras proibidas na França, há outras influências presentes na conferência, inclusive contraditórias com os princípios cartesianos. Le Brun não faz apenas uma tradução pictórica das paixões da alma cartesiana.

Começemos por destacar as apropriações de Le Brun em relação a Descartes. Para isso, voltemos à conferência.

Ainda na apresentação, Le Brun dá uma 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.<sup>38</sup>*

A definição de paixão de Le Brun assemelha-se à de Descartes, no entanto, outra tradição está presente no discurso de Le Brun. Tradição que divide a alma em partes. Mais adiante, voltaremos à presença desta outra tradição; por enquanto, isto nos serve para confirmar que Le Brun não se apóia unicamente em Descartes, ao formular seu projeto de

pintura. Seguindo adiante, vejamos um trecho da conferência de Le Brun que é notoriamente cartesiano:

*Como é, portanto, verdade que a maior parte das paixões da alma produzem ações corporais, é necessário que nós saibamos 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 tem 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 onde 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.<sup>39</sup>*

Nesta passagem, a fidelidade de Le Brun ao pensamento de Descartes chega a ponto de repetir a estranha afirmação deste de que todos os nossos órgãos dos sentidos são duplos. Le Brun encontra, 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 a 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.<sup>40</sup>

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.<sup>41</sup>*

Se pensarmos nas imagens mecânicas dos espíritos animais de Descartes, a afirmação de Le Brun não está fora de propósito. As sobrancelhas estão à altura da pineal, portanto, os músculos que provocam o movimento delas estão muito próximos desta glândula. Lembremos do exemplo dado por Descartes no artigo 35: enquanto os olhos recebem as imagens do animal, os espíritos animais agitam-se e formam a representação deste na pineal. Quase que imediatamente, esta envia, através dos nervos, espíritos animais aos músculos responsáveis pela reação do corpo frente à paixão correspondente, fugir, no caso de Medo, enfrentar, no caso de Coragem. Não é difícil pensar que parte destes espíritos vão se dirigir

para a face, que está perto do cérebro. Também não é difícil pensar que, de todas as partes da face, as sobrancelhas são a que está mais próxima da pineal, de onde emanam os espíritos animais responsáveis pela reação do corpo. Mas, ao olharmos os seus desenhos (IMAGEM 2) e lermos suas descrições, vimos que este modelo não é utilizado na construção de todas as expressões das paixões por ele abordadas.

A tarefa a que se propõe Le Brun não é fácil. Descartes, a partir do artigo 112, destaca alguns 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 reconhece 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.*<sup>42</sup>

E, ao abordar as ações dos olhos e do rosto, Descartes afirma:

*Não há nenhuma paixão que alguma ação particular dos olhos não declare: e isso é tão manifesto em alguns, que mesmo os criados mais estúpidos podem notar nos olhos do amo se este está zangado com eles ou não está. Mas, ainda que percebamos facilmente tais ações dos olhos e saibamos o que significam, nem por isso é fácil descrevê-las, porque cada uma se compõe de muitas mudanças que ocorrem no movimento e na figura do olho, as quais são tão particulares e tão pequenas, que cada uma delas é imperceptível separadamente, embora o que resulta da sua conjunção seja bastante fácil de reparar. Pode-se dizer quase o mesmo das ações do rosto que também acompanham as paixões; pois, embora sejam maiores que as dos olhos, é, todavia incômodo distingui-las, e são tão pouco diferentes que há homens que fazem quase a mesma expressão quando choram, que outros quando riem. É verdade que existem algumas que são assaz notáveis, como as rugas da fronte, na cólera, e certos movimentos do nariz e dos lábios na indignação e na zombaria, mas não parecem ser tão naturais quanto voluntárias. E em geral tôdas as ações do rosto como dos olhos, podem ser modificadas pela alma, quando querendo esconder sua paixão, ela imagina fortemente outra*

*contrária; de sorte que podemos utilizá-las tanto para dissimular nossas paixões como para declará-las.*<sup>43</sup>

Le Brun, como pintor e, mais ainda, como responsável pela normatização da pintura no reinado de Louis XIV, desafia este limite colocado por Descartes, pois justamente o que lhe interessa é a expressividade corporal das paixões. Na seqüência, em sua conferência, percebe-se, claramente, que Le Brun recorre à tradição platônica da divisão da alma. No entanto, o raciocínio de causalidade permanece. Podemos dizer que apesar do uso desta tradição, Le Brun não se afasta da concepção de corpo-máquina cartesiana. Vejamos:

*E como foi dito que a alma tem dois apetites na parte sensitiva, e que desses dois apetites nascem todas as paixões, há também dois movimentos nas sobrancelhas que exprimem todos os movimentos das paixões.*

*Esses dois movimentos que eu observei têm perfeita relação com esses dois apetites, pois aquele que se eleva ao alto em direção ao cérebro, exprime todas as paixões mais indóceis e mais cruéis<sup>44</sup>. Mas eu vos direi ainda que há alguma coisa mais particular nesses movimentos, e que, à proporção que as paixões mudam de natureza, o movimento das sobrancelhas muda de forma; pois para exprimir uma paixão simples, o movimento é simples, e se ela é composta, o movimento é composto; se a paixão é doce, o movimento é doce, se ela é amarga, o movimento também o é.*

*Mas é preciso observar que há duas espécies de elevação das sobrancelhas.*

*Que há uma onde as sobrancelhas elevam-se pelo meio, e esta elevação exprime movimentos agradáveis.*

*Há de se observar que, quando as sobrancelhas elevam-se pelo meio, a boca eleva-se pelos cantos, e na tristeza, ela se eleva pelo meio.*

*Mas quando as sobrancelhas abaixam-se pelo meio, esse movimento assinala uma dor corporal, e então (a boca) apresenta um efeito contrário, pois ela se abaixa pelo lados.*

*No riso, todas as partes se acompanham, pois as sobrancelhas que se abaixam na direção do meio da fronte fazem com que o nariz, a boca e os olhos sigam o mesmo movimento.*

*No choro, os movimentos são compostos e contrários, pois as sobrancelhas abaixar-se-ão do lado do nariz e dos olhos, e a boca elevar-se-á desse lado. Há ainda uma observação a fazer: quando o coração está abatido, todas as partes do rosto também estão.*

*Mas ao contrário, se o coração sente alguma paixão, ou se ele se aquece e se enrijece, todas as partes da face acompanham esse movimento, e particularmente a boca; o que prova, como eu já disse, que essa é, de toda a face, a parte que assinala mais particularmente os movimentos do coração. Pois é de se observar que, quando ele se lamenta, a boca abaixa-se pelos lados; e quando está contente, os cantos da boca elevam-se; e quando tem uma aversão, a boca lança-se à frente e eleva-se pelo meio. É isso, Senhores, o que nós observamos sobre esses simples traços que eu organizei, para vos fazer conceber o que eu digo.<sup>45</sup>*

Apesar do termo “parte sensitiva da alma” e da afirmação de que todas as paixões nascem de dois apetites da alma, Le Brun não abandona o que Azúa chama de *modelo mecânico de entendimento e leitura dos signos do corpo*.<sup>46</sup> Modelo no qual, segundo Azúa:

*... os signos físicos que informam sobre a alma já não obedecem a uma lei cósmica (e mágica) à que estão submetidos todos os seres da Criação, mas são consequência 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 fisiognomonía 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.<sup>47</sup>*

Se, por um lado, é correto afirmar que Le Brun não se baseia apenas em Descartes, por outro, a apropriação que ele faz deste último não se reduz às informações fisiológicas sobre as paixões. É o “olhar” cartesiano que parece interessar a Le Brun, 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, a “Academia Real de Pintura e Escultura”, de caráter pedagógico e educativo, responsável pela produção de imagens exemplares em relação às paixões. A fisionomia de Le Brun não é apenas indicativa, é também normativa e educacional.

A circunstância acima descrita, talvez nos ajude a explicar o trabalho de Le Brun em relação a Descartes. O porquê de algumas paixões terem funções diferentes, como no caso do Pavor. A inconstância de Le Brun ao aplicar o método cartesiano na descrição das paixões, como no caso das paixões do Pavor e do Extremo Desespero. E a opção de Le Brun em não classificar as paixões em gênero e espécie. Paradoxalmente, a necessidade e interesse que Le Brun tem do “olhar” cartesiano o faz com que se distancie do próprio Descartes.

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 o que sentimos existir em nós, e que vemos existir também nos corpos inteiramente inanimados, só deve ser atribuído ao nosso corpo; e, o contrário, que 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.*<sup>48</sup> 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 corromperam-se. Sua comparação é exemplar, de acordo com uma concepção mecânica de mundo:

*... e 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.* <sup>49</sup>

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.

O que são as paixões da alma a partir dessa distinção? Como Descartes define o assunto do seu texto “As Paixões da Alma”? Inicialmente a paixão “cartesiana” é assim definida:

*... considero que tudo quanto se faz e acontece de nôvo é geralmente chamado pelos filósofos uma paixão em relação ao sujeito a quem acontece, e uma ação com respeito àquele que faz com que aconteça; de sorte que, embora o agente e o paciente sejam amiúde muito diferentes, a ação e a paixão não deixam de ser sempre uma mesma coisa com dois nomes, devido aos dois sujeitos diversos aos quais podemos relacioná-la.*

[...]

*Depois, também considero que não notamos que haja algum sujeito que atue mais imediatamente contra a nossa alma do que o corpo ao qual está unida, e que, por conseguinte, devemos pensar que aquilo que nela é uma paixão é comumente nêle uma ação; de modo que não existe melhor caminho para chegar ao conhecimento de nossas paixões do que examinar a diferença que há entre a alma e o corpo, a fim de saber a qual dos dois se deve atribuir cada uma das funções existentes em nós.* <sup>50</sup>

Compreende-se aqui, porque a distinção entre corpo e alma para Descartes é tão importante, pois, apesar de serem partes do mesmo processo, as paixões são da alma e as ações são do corpo. Mais adiante, após ter elucidado as funções do corpo, ou seja, movimento e calor, Descartes dá uma definição genérica de paixão:

*Depois de ter assim considerado tôdas as funções que pertencem sòmente ao corpo, é fácil reconhecer que nada resta em nós que devamos atribuir à nossa alma, exceto nossos pensamentos, que são principalmente de dois gêneros, a saber: uns são as ações da alma, outros são as suas paixões. Aquelas que chamo suas ações são tôdas as nossas vontades, porque sentimos que vêm diretamente da alma e parecem depender apenas dela; do mesmo modo, ao contrário, pode-se em geral chamar suas paixões tôda espécie de percepções ou*

*conhecimento existentes em nós, porque muitas vezes não é nossa alma que os faz tais como são, e porque sempre os recebe das coisas por elas representadas.* <sup>51</sup>

Depois de diferenciar as paixões, de todos os outros atributos da alma, Descartes finalmente nos apresenta uma definição das paixões:

*... parece-me que podemos em geral defini-las por percepções, ou sentimentos, ou emoções da alma, que referimos particularmente a ela, e que são causadas, mantidas e fortalecidas por algum movimento dos espíritos.* <sup>52</sup>

Podemos chamar as paixões de percepção, quando este termo não significa ação da alma ou vontade, e ainda, quando não significa conhecimentos evidentes. As paixões, portanto, pertencem ao rol das percepções confusas e obscuras da aliança entre corpo e alma. Podemos também chamar as paixões de sentimentos, porque elas são recebidas e conhecidas na alma do mesmo modo que os objetos dos sentidos exteriores. E, por último, podemos chamá-las de emoções da alma, porque a este nome podem ser atribuídas todas as mudanças (agitação e abalo) que nela sobrevêm.

As paixões ficam sendo assim os sentimentos ou emoções da alma, distintos dos sentimentos do corpo produzidos por objetos exteriores, como odor, sons, cores e, também, distintos daqueles produzidos pelo próprio corpo, como a fome, a sede, a dor. Apesar de serem próprias da alma, as paixões também se distinguem da vontade que deve e pode controlar as paixões. Não estaria Descartes reproduzindo a divisão da alma, superior e inferior, nos termos paixões e vontade da alma? A princípio podemos dizer que não, pois, para Descartes, as paixões, em tese, seriam sempre boas porque impelem os homens a agir. Mesmo que Descartes admita mais adiante, como veremos, que as paixões podem trazer prejuízos, sua divisão não se refere à constituição da alma, mas a seus atributos. Mesmo que isso seja irrelevante, o significado desta divisão não é o mesmo da divisão utilizada por Tomás de Aquino. Descartes não pressupõe uma hierarquia na alma que deve ser harmonizada. O seu problema é o controle de um corpo, ao mesmo tempo, autômato e autônomo.

A vontade, em Descartes, como já dissemos, é uma ação da alma e possui duas espécies – ações que terminam na própria alma, como amar a Deus, e ações que terminam no corpo, como a vontade de passear que movimentava as pernas. Nossas percepções e imaginações

também possuem duas espécies, mas o critério de classificação é diferente da vontade, sua gênese pode se dar na alma ou no corpo. Assim, somente a vontade e o pensamento são atributos exclusivos da alma, mesmo quando estes são dirigidos ao corpo. Vejamos, então, quais são, para Descartes, as relações entre o corpo e a alma.

A alma, apesar de estar unida ao corpo em todas as suas partes, não se relaciona com a extensão e com as propriedades da matéria. Suas funções são exercidas no corpo por meio de uma glândula do cérebro, muito sensível às modificações dos espíritos animais. Esta glândula, a pineal, é a principal sede da alma e, portanto, sede de suas paixões. Para Descartes, portanto, a sede das paixões está no cérebro e não no coração, que apenas as sente através de um nervo. Além de sua mobilidade, justifica-se a pineal como sede da alma e das paixões, por um motivo muito particular em Descartes que nos lembra a perspectiva renascentista e, portanto, a máquina fotográfica e a máquina cinematográfica:

*A razão que me persuade de que a alma não pode ter, em todo corpo, nenhum outro lugar, exceto essa glândula, onde exerce imediatamente suas funções, é que considero que as outras partes de nosso cérebro são tôdas duplas, assim como temos dois olhos, duas mãos, duas orelhas, e enfim todos os órgãos de nossos sentidos externos são duplos; e que, dado que não temos senão um único e simples pensamento de uma mesma coisa ao mesmo tempo, cumpre necessariamente que haja algum lugar onde as duas imagens que nos vêm pelos dois olhos, onde as duas impressões que recebemos de um só objeto pelos duplos órgãos dos outros sentidos, se possam reunir em uma antes que cheguem à nossa alma, a fim de que não lhe representem dois objetos em vez de um só. E pode-se conceber facilmente que essas imagens ou outras impressões se reúnem nessa glândula, por intermédio dos espíritos que preenchem as cavidades do cérebro, mas não há qualquer outro local no corpo onde possam assim unir-se, senão depois de reunidas nessa glândula.*<sup>53</sup>

O movimento do pensamento cartesiano a respeito da unidade da alma, leva-o a “escolher” a pineal como sede da alma e das paixões, reafirmando esta posição. O princípio de que temos um único e simples pensamento de uma mesma coisa ao mesmo tempo, reforça a idéia de unicidade da alma e estabelece um princípio de distinção e clareza pelo qual o pensamento deve se conduzir diante da realidade confusa e caótica. A percepção dual, e por

isso confusa, deve ser unificada, para ser clara e distinta. A dúvida racional, afastada de qualquer paixão ou emoção, ou sentimento, ou sensação, será o instrumento deste proceder.

O corpo-mecânico cartesiano, no entanto, apesar de todos os enganos a que está sujeito, devido à dualidade dos sentidos, fornece à alma uma possibilidade de distinção e clareza - a pineal. Voltemos a Almeida, para pensar, com ele, a perspectiva matemática renascentista de Leonardo da Vinci e esta afirmação de Descartes.

Almeida, a respeito dos inúmeros trabalhos conhecidos de Leonardo da Vinci, afirma:

*... interessam-nos apenas alguns pontos nucleares sobre a Perspectiva que, teoria resultante de estudos sobre a visão humana nessa época, passa a dominar como estrutura básica de representação visual vista como natural. Uma estrutura política e estética também presente, hoje, na ideologia-técnica dos aparelhos de captação de imagens do 'real', como a câmara cinematográfica ou de vídeo. Poderíamos dizer que a perspectiva participa de um vasto programa visual cristão-laico-burguês que vem se configurando, imaginemos, desde a Cappella encomendada, em Pádua, pelo rico e poderoso Enrico de Scrovegni, até hoje, com o cinema e a televisão, acompanhado pela sempre presente arte da memória artificial do Ad Herennium.<sup>54</sup>*

O que estamos tentando mostrar é que esta história ganha dois personagens no século XVII, um é Descartes, hoje pouco vinculado às artes visuais, o outro é Charles Le Brun, esquecido, apesar de inúmeras vezes aplicado. Posso vê-los como origens esparsas no tempo deste programa a que Almeida se refere.

Vejamos o que diz Leonardo da Vinci, citado por Almeida em seu estudo sobre a perspectiva e a arte da memória:

*A primeira parte da pintura é que os corpos figurados por ela mostram-se em relevo, e que os campos que o circundam, com suas próprias distâncias, mostram-se adentrar o plano onde tal pintura é feita segundo as três perspectivas, isto é, a diminuição da figura dos corpos, a diminuição de sua magnitude e a diminuição de suas cores: e destas três perspectivas, a primeira tem origem no olho, as outras duas derivam da atmosfera interposta*

*entre o olho e os objetos por ele vistos. (The notebooks of Leonardo da Vinci, 17, Das partes da Pintura, p.17)*

[...]

*A pintura relaciona-se com todos os dez atributos do olho, isto é, escuridão, luz, corpo e cor, figura e lugar, distanciamento e aproximação, movimento e quietude; de tais atributos será tecida esta minha pequena obra, recordando ao pintor que, com regra e método, deve imitar, com sua arte, todas as coisas, obras da natureza e ornamentos do mundo. (The Notebooks of Leonardo da Vinci, 23, Dos 10 Atributos do Olho, Todos Pertencentes à Pintura) <sup>55</sup>*

Comenta Almeida, citando Leonardo da Vinci:

*A perspectiva é uma arte de linhas imaginárias construídas a partir de cálculo e observação para desenhar-pintar figuras que pareçam 'reais', através de linhas, luzes e sombras que dão a ilusão visual de volume e profundidade inexistentes na superfície plana, bidimensional, de quadros, paredes e, por isso, chamada de arte d' a diminuição da figura dos corpos e é de tal natureza que faz parecer o plano um relevo e o relevo um plano. (The Notebooks of Leonardo da Vinci, 41, p.26) É também uma arte matemática: Todos os casos da perspectiva são entendidos mediante os cinco termos dos matemáticos, isto é, ponto, linha, ângulo, superfície e corpo, dos quais o ponto é único em sua qualidade e não tem altura, nem largura ou comprimento ou profundidade, donde se conclui ser indivisível e não ocupar lugar. (The Notebooks of Leonardo da Vinci, 42, p.27) <sup>56</sup>*

Lembremos que Leonardo da Vinci procura atribuir “ciência” à prática da pintura; ele adverte que a prática deve ser sempre edificada sobre a boa teoria e que a perspectiva é, desta, guia e entrada. Vejamos, então, essa “teoria”, na arte que tem origem no olho, segundo Leonardo da Vinci, citado por Almeida:

*... perspectiva é razão demonstrativa pela qual a experiência confirma que todas as coisas que são enviadas ao olho, o são por linhas piramidais semelhantes a elas e aqueles corpos de igual grandeza farão maior ou menor ângulo em sua pirâmide segundo a variação da distância que esteja uma da outra; entendendo serem linhas piramidais aquelas que partindo das superfícies extremas dos corpos e convergindo de uma distância, conduzem-*

*se para um único ponto; ponto digo ser aquele que em nenhuma parte pode-se dividir e este ponto é aquele que, estando no olho, recebe em si todos os pontos das pirâmides. (The Notebooks of Leonardo da Vinci, 50, p.30)*<sup>57</sup>

Vemos porque Almeida comenta que:

*A Perspectiva, teoria desenvolvida a partir do ponto de vista de um olho só como ponto de convergência de linhas imaginárias do mundo sensível, devolve essas linhas em formas do real imaginado por ela mesma. Formas ideais do poder político e artístico para serem recordadas em reminiscência.*

*Aconselhada pela Prudência, que suspeita dos sentidos, lembra-se? A Perspectiva desabilita, assim, os dois olhos humanos que vêem o mundo verdadeiro, imperfeito, desarmônico, amoral, resistente ao poder, insuportável para ela e o poder que representa, alegoricamente.*<sup>58</sup>

Voltemos a Descartes. Poderíamos dizer que o mesmo movimento do pensamento da construção da perspectiva em Leonardo da Vinci está em Descartes, um século depois. Até mesmo a busca pela cientificidade os aproxima. Mas é mais do que isso. Descartes tenta demonstrar, no corpo, ou melhor, na natureza do corpo, o que Leonardo da Vinci escolhe como virtude em oposição aos viciosos olhos humanos. A perspectiva elaborada por Leonardo da Vinci, eliminando a visão ambígua dos dois olhos, corresponde ao perfeito funcionamento da relação entre corpo e alma em Descartes. O ponto de fuga de Leonardo da Vinci o leva à perfeição da representação da natureza. A pineal de Descartes corrige a duplicidade dos sentidos, a confusão das percepções e dos pensamentos. A máquina humana cartesiana naturaliza a perspectiva como a ciência do olhar correto. O idéia do “olho só”, antes imaginada, um recurso técnico e artístico de Leonardo da Vinci, está agora no corpo cartesiano, faz parte da natureza humana, chama-se pineal.

Voltemos ao raciocínio de Descartes.

Para ele, as paixões da alma são todas boas, porque seu principal efeito é excitar e dispor a alma a querer as coisas para as quais elas preparam os corpos. Vontades e paixões são atributos da alma. As primeiras estão absolutamente em poder da alma e só indiretamente podem ser modificadas pelo corpo; as segundas, ao contrário, dependem absolutamente das

ações que as produzem, e só indiretamente podem ser modificadas pela alma, a não ser quando a própria alma é causa destas ações.

Tomemos um exemplo de Descartes para melhor entender o poder da vontade. Nada mais oportuno do que o exemplo da memória:

*...quando a alma quer lembrar de algo, essa vontade faz com que a glândula, inclinando-se sucessivamente para diversos lados, impila os espíritos para diversos lugares do cérebro, até que encontrem aquêle onde estão os traços deixados pelo objeto de que queremos nos lembrar; pois êsses traços não são outra coisa senão os poros do cérebro, por onde os espíritos tomaram anteriormente o seu curso devido à presença dêsse objeto, e adquiriram, assim, maior facilidade que os outros, para serem de nôvo abertos da mesma maneira pelos espíritos que para êles se dirigem; de sorte que tais espíritos, encontrando êsses poros, entram nêles mais facilmente do que nos outros, excitando, por êsse meio, um movimento particular na glândula, que representa à alma o mesmo objeto e lhe faz saber que trata daquele do qual queria lembrar-se.<sup>59</sup>*

Vemos, neste exemplo, como a vontade, atributo exclusivo da alma, age sobre a pineal. No entanto, o corpo, através dos espíritos animais, também atua sobre essa glândula. Corpo e alma podem, portanto, entrar em conflito, motivo pelo qual as paixões podem ser prejudiciais. Podemos então nos perguntar: pode a vontade da alma dispor inteiramente de suas paixões?

Não, afirma Descartes, as paixões, apesar de serem da alma, são causadas, mantidas e fortalecidas por um movimento particular dos espíritos animais. Por isso, só indiretamente a alma pode dispor das paixões. A razão disso é que quase todas as paixões são acompanhadas de alguma emoção que se produz no coração, no sangue e nos espíritos, e, enquanto esta emoção não cessar, elas continuam presentes em nosso pensamento, *da mesma maneira que os objetos sensíveis aí permanecem presentes, enquanto agem contra os órgãos dos nossos sentidos.*<sup>60</sup>

Segundo Gérard Lebrun, (na nota 50 da edição do livro “As Paixões da Alma”) as paixões, para Descartes, podem ser vistas como emoções da alma vinculadas a um automatismo circular de autoreforçamento capaz de múltiplos condicionamentos. Isto, porque

os movimentos dos espíritos animais, impulsionados pelo coração, reagem regularmente conforme uma estimulação externa ou interna do corpo, pelos órgãos dos sentidos ou pela disposição dos órgãos internos. Esta reação traça um percurso peculiar e provoca uma estimulação da glândula pineal, também peculiar, que caracteriza cada paixão. Uma vez tendo feito este percurso, diante da mesma estimulação, externa ou interna, os espíritos repetirão a sua movimentação.

O que pode a vontade em relação às paixões é não consentir seus efeitos. Em termos práticos, deter os movimentos corporais condicionados e determinados por cada paixão, ou seja, impedir a ação. Mas, por que haveria necessidade disso, se as paixões são em princípio boas por dispor-nos a fazer as coisas? Como elas provêm das percepções do corpo, nem tudo o que nos dispõem a fazer é bom, ou para nós, ou para os outros com os quais convivemos, ou seja, para nossa convivência. O corpo não faz juízo moral, nem temporal, do desejo. Quando, quer, quer no mesmo instante, independente do que seja. Cabe ao juízo e ao conhecimento do bem e do mal, provenientes da vontade, conduzirem as ações da vida. A força dessas atribuições da vontade, atributos exclusivos da alma, é que determinam a força da alma. As almas fracas são aquelas que ficam ao sabor do que lhes ditam as paixões. Podemos, então, por homologia, num primeiro momento, aproximar a vontade cartesiana da alma à Prudência que separa, ou pode separar, o impulso da ação.

A força da vontade e o juízo e conhecimento do que é virtuoso e do que é vicioso são as armas da alma virtuosa, ou poderíamos dizer prudente, para conduzir as paixões. Descartes, pedagogicamente, afirma que não há alma que, bem conduzida, não possa adquirir este poder sobre as paixões. Então, como educar as paixões da alma? Descartes quem nos ensina:

*É útil também saber que, embora os movimentos, tanto da glândula como dos espíritos e do cérebro, que representam à alma certos objetos, sejam naturalmente unidos aos que provocam nela certas paixões, podem todavia por hábito ser separados destes e unidos a outros muito diferentes, e, mesmo, que êsse hábito pode ser adquirido por uma única ação e não requer longa prática. Assim quando encontramos inopinadamente uma coisa muito suja num alimento que comemos com apetite, a surpresa do achado pode mudar de tal forma a*

*disposição do cérebro que, em seguida, não possamos mais ver êsse alimento exceto com horror, ao passo que até então comíamos com prazer.*<sup>61</sup>

Acrescenta-se, portanto, à força da vontade e ao juízo e conhecimento do bem e do mal, o hábito que, como vimos, quando é virtuoso, para Descartes, propicia à alma a aquisição de uma determinada virtude<sup>62</sup>. Através destes procedimentos a alma pode conduzir as paixões.

Podemos pensar, então, numa educação das paixões da alma. E, ao que parece, em Descartes, não é a alma, em seu sentido estrito, que deve ser educada, mas suas paixões. Podemos pensar também em que medida as imagens são importantes para a educação das paixões, e mais, quais são as imagens criadas por Descartes que permanecerão de seu estudo das expressões faciais como expressões da alma.

Mas ainda nos falta ver o que significa “alma” em Descartes.

Vimos que, para ele, a possibilidade de um conhecimento racional a respeito das paixões só é possível mediante uma clara distinção entre o corpo e a alma.

A palavra “alma” não implicava, no século XVII, algo imaterial e puramente espiritual; pela explicação aristotélica que influenciou a escolástica ... *a relação da alma com o corpo é definida em termos de relação da ‘forma’ com a ‘matéria’, falando de um modo muito geral, dizer que o corpo está ‘com alma’ ou ‘almado’ é dizer que a matéria do corpo está organizada de tal forma que tem capacidade de funcionar de várias formas (dirigir-se, mover-se, ter sensações, pensar). Assim, para Aristóteles, falar de ‘espírito’ não implica necessariamente qualquer espírito separado ou separável; pelo contrário, a abordagem normal aristotélica insiste que a alma qua forma tem de estar encarnada na matéria para produzir um ser humano com vida e funcionar.*<sup>63</sup>

Em Descartes, é o termo “alma” que define o que nos torna caracteristicamente humanos ... *a parte pensante de nós, não é algo que deriva de nossa estrutura mental, nem é de maneira nenhuma uma função desta, nem de nenhum outro atributo fisiológico. É completamente não-material – um espírito separado e separável, especialmente insuflado por Deus em cada corpo.*<sup>64</sup>

Se tomarmos pelo termo “alma” uma designação para *res cogitans*, podemos entender mais claramente a relação corpo e alma em Descartes. Em “Meditações”, Descartes faz esta distinção. Após ter chegado a uma concepção de si próprio e de sua existência ele afirma:

*... agora que começo a melhor conhecer-me a mim mesmo e a descobrir mais claramente o autor de minha origem, não penso, na verdade, que devo temerariamente admitir todas as coisas que os sentidos parecem ensinar-nos, mas não penso também que deva colocar em dúvida tôdas em geral.*

[...]

*E, portanto, pelo próprio fato de que conheço com certeza que existo, e que, no entanto, noto que não pertence necessariamente nenhuma outra coisa à minha natureza ou à minha essência, a não ser que sou uma coisa que pensa, concludo efetivamente que minha essência consiste somente em que sou uma coisa que pensa ou uma substância da qual tôda a essência ou natureza consiste apenas em pensar. E, embora talvez (ou antes, certamente, como direi logo mais) eu tenha um corpo ao qual estou muito estreitamente conjugado, todavia, já que, de um lado, tenho uma idéia clara e distinta de mim mesmo, na medida que sou apenas uma coisa pensante e inextensa, e que, de outro, tenho uma idéia distinta do corpo, na medida que é apenas uma coisa extensa e que não pensa, é certo que êste eu, isto é, minha alma, pela qual sou o que sou, é inteiramente e verdadeiramente distinta de meu corpo e que ela pode ser e existir sem êle.<sup>65</sup>*

Na carta de 21 de Maio de 1643 à Elizabeth, Descartes tenta explicar de forma sucinta como concebe a união da alma com o corpo:

*Primeiramente, concebo haver em nós certas noções primitivas, as quais são como originais, sob cujo padrão formamos todos os nossos outros conhecimentos. E não há senão muito poucas dessas noções; pois após as mais gerais do ser, do número, da duração, etc., que convêm a tudo quanto possamos conceber, possuímos em relação ao corpo em particular, apenas a noção de extensão, da qual decorrem as da figura e do movimento; e, quanto à alma somente, temos apenas a do pensamento, em que se acham compreendidas as percepções do entendimento e as inclinações da vontade; enfim, quanto à alma e ao corpo em*

*conjunto, temos apenas a de sua união, da qual depende a noção da força de que dispõe a alma para mover o corpo, e o corpo para atuar sobre a alma, causando seus sofrimentos e suas paixões.*<sup>66</sup>

Corpo e alma não são apenas distintos, são mutuamente exclusivos. Nisto Descartes não difere muito da tradição platônica da imortalidade da alma e de sua distinção do corpo<sup>67</sup>. No entanto, lembremos que, para Descartes, a alma é una e indivisa, enquanto, para Platão, ela divide-se em três partes. A posição de Descartes causará problemas para explicar as diversas direções, algumas vezes opostas, da razão. Vejamos um pouco mais sobre a alma em Platão, acompanhando este resumo de Droz:

*A alma é tripla: ela deseja, quer, conhece. A alma que deseja, épitumia ou sensualidade, alojada no ventre, 'submete a alma ao bem do corpo'; o thumos, alojado no coração, que não sabe, mas que quer, com toda a força do seu entusiasmo e de sua generosidade, conduz a alma em direção do que é bom e belo; o nous, a alma que raciocina, alojada na cabeça, parte divina do homem, pode pela dialética levar a alma ao conhecimento do Inteligível e à Idéia do Bem.*

*A essa triplicidade da alma corresponde a da callipolis: essa homologia de estruturas entre o microcosmo que é a alma, e o macrocosmo que é a cidade, ocupará quase todo o texto de *A república*, inclusive o livro VIII e pode ser resumida no quadro que se segue.*

ALMA			CIDADE		
<i>partes da alma</i>	<i>localização</i>	<i>disposição</i>	<i>classes</i>	<i>virtude dominante</i>	<i>risco de perversão</i>
<u>nous</u>	cabeça	razão	filósofos	governo sábio	amor pelo poder
<u>thumos</u>	coração	coragem	guardas	devotamento	culto à força
<u>épitumia</u>	ventre	sensualidade	produtores	trabalho manual	avidéz material

*O único interesse dessa psicologia da alma e dessa sociologia da cidade é levar a uma moral e a uma política, pois, tanto num caso, como no outro, as partes são complementares e solidárias. Não se trata nem de erradicar nem de destruir uma delas, quer seja a sensualidade, quer a classe dos trabalhadores. Que cada uma assuma, da melhor maneira possível, a sua função, no equilíbrio do todo e sob o controle da razão.*

[...]

*O mal não está em uma das partes, mas na desordem entre elas. As imagens apontam todas para a mesma direção e repetem, a seu modo, a única e sempre mesma mensagem de Platão: Em tudo e por tudo, a necessária dominação da racionalidade.*<sup>68</sup>

Droz aborda a triplicidade da alma em Platão, ao comentar o mito “A Parelha Alada”, no diálogo “Fedro”, 246a-249b. Na citação acima ela faz referência a “A República”, obra “pedagógica” em que Platão faz uma proposta de organização política e também de educação. Para Platão é preciso harmonizar a hierarquia tanto da alma como da cidade. Platão dirige para o alto, para a cabeça, “parte divina do homem”, o governo desta hierarquia e a responsabilidade pela harmonia.

Descartes não divide e, portanto, não hierarquiza a alma. Coragem e sensualidade, como afirma Droz, ou os elementos concupiscíveis e irascíveis da alma, como o próprio Platão nomeia no livro IV de “A República” (438-431), em Descartes significam apenas que a alma tem duas faculdades: uma de desejar e outra de se irritar. Afirma ele:

*... e, pôsto que ela tem da mesma forma as faculdades de admirar, amar, esperar, temer e, assim, de receber em si cada uma das outras paixões, ou de praticar as ações a que estas paixões a impelem, não vejo porque quizeram relacionar tôdas com a concupiscência ou a cólera.*<sup>69</sup>

Porém Descartes cria algumas imagens semelhantes às encontradas na obra de Platão. A alma racional em Descartes também deve ser governante, não das outras partes da alma, mas do corpo e da relação deste com a própria alma. Mas, em Descartes, como a alma é totalmente distinta e independente do corpo, há a necessidade de um elo entre os dois. Este elo é que pode explicar e, até certo ponto, justificar o governo da alma sobre o corpo e as paixões (que são criadas e mantidas pelos espíritos animais). Este elo é a pineal. Análogo a Platão, Descartes também cria uma imagem de ascensão do governo do corpo rumo à cabeça, mais especificamente ao cérebro, e mais especificamente ainda à pineal. Mas não devemos nos deixar confundir pela analogia da cabeça como centro da razão e do governo do corpo em Platão e em Descartes. Há uma analogia, mas não uma homologia entre a “cabeça” em Platão e a “cabeça” ou “pineal” em Descartes.

A razão, que tem como “sede” a cabeça em Platão, deve governar a hierarquia da própria alma que se estende a outras partes do corpo, ao coração e ao ventre. Em Descartes a alma não tem outras partes e não tem nenhum vínculo com a extensão do corpo. A função da pineal do cérebro humano em Descartes não corresponde ao “governo” da cabeça em Platão. A hierarquia em Descartes não está na alma, mas, poderíamos dizer, na natureza das coisas. Podemos ver que as paixões cartesianas são construídas de forma genealógica – das paixões primordiais derivam todas as outras. A alma governa o corpo sem estar nele e, por isso, só o governa em relação às suas próprias faculdades, e melhor o governa quanto mais “distante” estiver dele. E mais, a alma governa através das imagens. A formação de imagens na pineal, na forma como corpo e alma se relacionam, torna-se um campo de batalha entre estas duas substâncias.

Podemos, a partir do raciocínio acima, fazer duas projeções. A primeira em relação à alma governante – para governar, a alma deve ser virtuosa e a virtude que governa é a Prudência. Vimos que, com Tomás de Aquino, a Prudência ganha uma qualidade intelectual, Descartes não se refere diretamente a ela, pois, para ele, as virtudes são hábitos implantados na alma a partir de uma paixão. A Prudência, como virtude intelectual não pode estar no circuito da paixão da alma, por isso vemos-la projetada em outra função da alma, ou seja, a vontade. Função da alma próxima do pensamento e da razão e não maculada pelos sentidos do corpo. A segunda projeção é em relação à alma governante e à imagem de poder do absolutismo francês do século XVII – o rei/sol/estado/alma/prudente governa, à distância, legitimado por iconologia fantástica, o povo/corte/corpo/mercado/passional. Voltemos a Platão e Descartes.

Em Platão, as partes inferiores e superiores da alma (e da cidade) têm, cada qual, a sua própria importância e devem ser harmonizadas pela razão. Quando isso não ocorre, ou seja, quando não há harmonia na alma (e na cidade), é porque uma das partes se perverteu entrando em conflito com as outras. Vimos que em Descartes tal conflito não se dá entre as partes da alma, mas sim, entre corpo e alma, quando os impulsos destes dois são contrários e estimulam a pineal de forma contraditória e conflituosa.

O corpo em Descartes é um autônomo e um autômato. Sua metáfora para a *res extensa* é a máquina, claramente perceptível na distinção entre o corpo morto e o corpo vivo.

Não há alma no corpo, nem no ventre, nem no coração; quando muito, podemos encontrá-la na misteriosa pineal. No entanto, é a partir do corpo que se produzem e que se mantêm os sentimentos da alma, suas emoções, suas paixões. A alma não tendo nenhuma relação com a *res extensa* não pode governar diretamente o corpo e suas paixões, por serem estas produzidas na sua relação com ele. No caso das funções vitais (corpo como relógio), está claro que a alma não as governa – o corpo morre porque o princípio de seu movimento pára de agir e não porque a alma o abandona. No caso das paixões, uma vez que são produzidas e mantidas pelo corpo, a alma não pode transformá-las diretamente, mesmo que sejam por ela “sentidas” e a ela pertençam. Para transformar uma paixão, a alma deve agir no corpo pela sua única via de acesso, ou seja, através da pineal.

A vontade, portanto, não pode mudar as paixões, mas apenas inibir seus efeitos, retendo os movimentos com os quais as paixões dispõem o corpo. Descartes afirma no artigo 48 que, quando a vontade retém os movimentos do corpo, vencendo as paixões, a alma pode ser qualificada como forte. Assim, podemos inferir que as almas são fortes ou fracas. As almas que combatem as paixões com suas próprias armas, ou seja, os juízos firmes e determinados sobre o conhecimento do bem e do mal, são fortes. Segundo Descartes, há almas que não chegam a comprovar a sua força, pois não combatem as paixões com suas próprias armas, apenas contrapõem algumas paixões para resistir a outras. Pelo que entendemos não chegariam a ser almas fracas, mas fortes também não são. Quais seriam, então, as almas fracas? Seriam aquelas em que a vontade não se decide a seguir certos juízos, deixando-se arrastar continuamente pelas paixões presentes. Como muitas vezes estas paixões são contrárias, arrastam estas almas, ora para um lado, ora para outro, deixando-as num estado deplorável.

Começamos a ver, em Descartes, uma hierarquia entre as almas. Em sua essência elas são todas iguais; quando consideradas em relação aos seus atributos, podemos dizer que elas são abstratamente iguais. Mas, quando consideramos as almas concretas, elas se apresentam como fortes, fracas ou ainda, o que poderíamos chamar de acomodadas ou irresolutas.

Mas, se por um lado a força da alma nos garante a vitória no combate que se estabelece, ou que pode se estabelecer na pineal, entre a vontade da alma e suas paixões, por

outro lado, tal vitória, fruto da determinação e força da alma, não nos garante o bem e a felicidade, pois esta determinação e força pode estar baseada em falsas opiniões, que nos conduzirão ao erro, e, por inferência, a algum mal, e ao arrependimento. Por isso, Descartes atenta para a necessidade de se fazer juízos seguros, tendo-se em conta o conhecimento do bem e do mal, do que é virtuoso e do que é vicioso.

As almas possuem todas os mesmos atributos, o pensamento e a vontade, porém, na sua relação com o corpo elas podem ser classificadas de fracas, fortes e acomodadas. Algumas podem se autogovernar, outras não, por isto 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.*<sup>70</sup>

E como se dá a educação da alma, ou das paixões da alma? Lembremos que, por um lado, não adianta a alma adquirir força se não possui juízo sobre o conhecimento do bem e do mal, e que, por outro, não adianta adquirir tais juízos se ela não for firme e determinada, ou seja, forte, ter uma vontade forte. Portanto, para o controle das paixões é fundamental, apesar de insuficiente, a educação moral sobre o bem e o mal, sobre o que é virtuoso ou vicioso. Porém, não adianta esse conhecimento se a alma não for forte<sup>71</sup>. Mas, como uma alma se torna forte, ou como diz Descartes, como ela adquire poder absoluto sobre suas paixões? Vimos que isto se dá ao adquirir-se o hábito de mudar a disposição do cérebro, ou seja, a disposição dos movimentos da glândula e dos espíritos animais. Trata-se de separar a representação que a alma tem de certos objetos que provocam nela certas paixões, unindo estas paixões a outros objetos, provocando, portanto, outros movimentos da glândula, dos espíritos e do cérebro, o que promoverá, por sua vez, outras representações na alma. Para nos tornarmos mais claros, vinculemos esta explicação à idéia de como as paixões, que são em princípio boas, podem ser prejudiciais e vice-versa. Tomemos como exemplo uma explicação de Descartes relacionada às virtudes e vícios, assim estaremos abordando todos os aspectos pedagógicos que destacamos em Descartes em sua obra “As Paixões da Alma”:

Após abordar as paixões da Generosidade (que serve como remédio para todos os desregramentos das paixões), da Humildade Virtuosa, do Orgulho e da Humildade Viciosa, Descartes passa a explicar o movimento dos espíritos nestas paixões:

*De resto, é fácil reconhecer que o orgulho e a baixeza não são somente vícios, mas também paixões, porque a sua emoção aparece fortemente no exterior dos que são súbitamente inflamados e abatidos por alguma nova circunstância, mas é de duvidar que a generosidade e a humildade, que são virtudes, possam também ser paixões, por que seus movimentos aparecem menos, e porque se afigura que a virtude não concorde tanto com a paixão como o faz o vício. Todavia, não vejo razão que impeça que o mesmo movimento dos espíritos que servem para mover um pensamento, quando tem um fundamento que é mal, não o possa fortalecer também, quando o seu fundamento é justo; e como o orgulho e a generosidade consistem apenas na boa opinião que temos de nós próprios, e só diferem em que esta opinião é injusta num e justa noutra, parece-me que podemos relacioná-los a uma mesma paixão, que é excitada pelo movimento composto pelo da admiração, da alegria e do amor, tanto no que temos por nós próprios como o que temos pela coisa que leva alguém a se estimar: como, ao contrário, o movimento que excita a humildade, quer virtuosa, quer viciosa, é composto dos da admiração, da tristeza e do amor que se sente por si próprio, misturado com o ódio que se nutre pelos próprios defeitos, que fazem com que a gente se despreze; e toda a diferença que observo nesses movimentos é que o da admiração goza de duas propriedades: a primeira, que é a surpresa, a torna forte desde o começo, e a outra, que é igual em sua continuação, isto é, que os espíritos continuam movendo-se na mesma proporção no cérebro. Dessas propriedades a primeira encontra-se bem mais no orgulho e na baixeza do que na generosidade e na humildade virtuosa; e, ao contrário, a última se nota mais naquelas do que nessas duas outras; razão disso é que o vício provém ordinariamente da ignorância, e que os que menos se conhecem são os mais sujeitos a se ensoberbecerem e a se humilharem mais do que devem, porque tudo quanto lhes acontece de novo os surpreende e faz com que, atribuindo-o a si próprios, se admirem e que se estimem ou se desprezem, conforme julguem que o que lhes sucede é ou não em seu proveito. Mas, como muitas vezes após uma coisa que os ensoberbeceu sobrevém outra que os humilha, o movimento de suas paixões é variável; ao*

*contrário, nada há na generosidade que não seja compatível com a humildade virtuosa, nem aliás que as possa mudar, o que torna seus movimentos firmes, constantes e sempre muito semelhantes a si próprios. Mas não surgem tão de surpresa, portanto os que se estimam desta maneira conhecem suficientemente quais são as causas que os fazem estimarem-se; todavia, pode-se dizer que estas causas são tão maravilhosas (a saber, o poder de se usar o nosso livre arbítrio, que nos leva a nos apreciarmos a nós mesmos, e as imperfeições do sujeito em quem está êsse poder, que nos levam a não nos estimarmos demais) que tôdas as vêzes que no-las representamos de nôvo, proporcionam sempre a nossa admiração.<sup>72</sup>*

Descartes considera a Generosidade uma paixão virtuosa, cujas propriedades servem de remédio contra todos os desregramentos das paixões. A Generosidade leva o homem a estimar a si mesmo. Porque o leva a reconhecer que nada lhe pertence, exceto a livre disposição de suas vontades (o livre arbítrio), e porque o leva à firme e constante resolução de bem usar suas vontades para executar as coisas que julgue serem as melhores.

Os generosos são senhores de suas paixões: do Desejo, do Ciúmes e da Inveja, porque não buscam a aquisição daquilo que não dependa deles; do Ódio, porque estimam a todos (a Generosidade é uma paixão derivada da estima, que por sua vez é derivada da Admiração); do Medo, porque confiam em sua própria virtude, e da Cólera, porque, apreciando poucas coisas que não dependem deles mesmos, não concedem vantagens aos seus inimigos e não são por eles ofendidos.<sup>73</sup> Numa palavra, os generosos estão predispostos à Prudência.

Dissemos que Descartes define a Generosidade como uma paixão virtuosa. Vejamos, então, como ele define virtude e como a Generosidade pode ser adquirida, ou se quisermos, educada. No artigo 161, Descartes afirma:

*É mister notar que o que chamamos comumente virtudes são hábitos da alma que a dispõem a certos pensamentos, de modo que são diferentes dêstes pensamentos, mas podem produzi-los e reciprocamente serem por êles produzidos. É preciso notar também que tais pensamentos podem ser gerados somente pela alma, mas ocorre muitas vezes que algum movimento dos espíritos os fortaleça e, neste caso, são ações de virtude ao mesmo tempo paixões da alma; assim, embora não haja virtude à qual o bom nascimento pareça contribuir*

*tanto como a que nos leva a nos apreciarmos apenas segundo o nosso justo valor, e ainda que seja fácil crer que tôdas as almas postas por Deus em nossos corpos não são igualmente nobres e fortes (o que me leva a chamar esta virtude de generosidade, segundo o uso da nossa língua, de preferência à magnanimidade, segundo o uso da Escola, onde não é muito conhecida), é certo no entanto que a boa formação muito serve para corrigir os defeitos do nascimento, e que se nos ocuparmos muitas vèzes em considerar o que é o livre arbítrio, e quão grande são as vantagens advindas de se ter uma firme resolução de usá-lo bem, assim como de outro lado, quão inúteis e vãos são todos os cuidados que afligem os ambiciosos, podemos excitar em nós a paixão e em seguida adquirir a virtude da generosidade, sendo esta como que a chave de tôdas as outras virtudes e um remédio geral contra todos os desregramentos das paixões; parece-me que tal consideração bem merece ser observada.<sup>74</sup>*

Vimos que, independente das almas serem fortes ou fracas, todas podem ser “ensinadas”, pois uma boa formação pode corrigir os erros de nascimento. A ambigüidade das características da alma é uma constante neste trabalho de Descartes; ora as almas podem ser vistas como todas iguais, ora elas são fortes ou fracas. Tal ambigüidade, se assim podemos dizer, deve-se à forma como Descartes pensa as almas. Quando se trata de defini-las, ou de definir suas funções e características, Descartes utiliza-se de um movimento de abstração que as torna todas iguais – pensantes e portadoras de vontade e livre-arbítrio; no entanto, quando Descartes diferencia as paixões da alma e suas relações com o próprio corpo, vemos que umas são mais pensantes que outras, umas têm mais vontade do que outras, umas se beneficiam do livre arbítrio, outras nele se perdem.

Por isso, podemos dizer que Descartes dá um grande valor à educação. Além de afirmar que uma boa formação pode corrigir os erros de nascimento, ele acredita que uma alma fraca, bem conduzida, pode adquirir poder absoluto sobre as paixões. “Boa formação” e “boa condução” são termos usados por Descartes que nos remetem à educação das almas e de suas paixões. Como formar e como conduzir as almas fracas? Conduzi-las e formá-las em que direção?

O maior remédio para os desregramentos das paixões é, segundo o próprio Descartes, a Generosidade. A Generosidade, enquanto paixão da alma, é derivada da

Admiração, do Amor e da Alegria. Mas, além disso, a generosidade é uma virtude. Pode-se dizer que a paixão da Generosidade predispõe à virtude de generosidade, entendida como hábito implantado na alma. Virtudes e vícios são, portanto, hábitos da alma. Vimos isto quando Descartes aborda o movimento dos espíritos no caso das seguintes paixões contrárias: por um lado, a Generosidade, uma paixão virtuosa e, ao mesmo tempo, uma virtude, e por outro, o Orgulho, uma paixão viciosa e poderíamos dizer, ao mesmo tempo um vício. A Generosidade e o Orgulho nascem do mesmo mecanismo psicofisiológico, tendo em comum a paixão primária da Admiração e, como constituintes, as paixões contrárias do Amor e do Ódio, da Alegria e da Tristeza. Aparentemente, são os movimentos dos espíritos animais que diferenciam a Generosidade do Orgulho, ou seja, a forma de combinação das paixões primárias conforme um ou outro caso. No entanto, na citação acima, o critério que diferencia estas duas paixões é intelectual, como podemos perceber na seguinte afirmação de Descartes: *... a razão disso é que o vício provém ordinariamente da ignorância, e que os que menos se conhecem são os mais sujeitos a se ensoberbecerem e a se humilharem mais do que devem...*<sup>75</sup>

O vício é fruto da ignorância, a virtude é fruto do conhecimento e, principalmente, do autoconhecimento (característica da generosidade). A alma, “bem conduzida” e “bem formada” é capaz de se beneficiar do pensamento, da vontade e do livre arbítrio para tornar as paixões virtuosas, do contrário, elas podem tornar-se viciosas.

Precisamos compreender agora o que significa hábito para Descartes. Lembremos que a virtude é um hábito. Lembremos também que a alma adquire controle e poder sobre suas paixões pela aquisição de um hábito – algo que mude os movimentos da glândula (pineal), dos espíritos animais e do cérebro.

Poderíamos seguir adiante neste raciocínio se, em outra passagem do texto “As Paixões da Alma”, Descartes não afirmasse que o exercício da virtude é o soberano remédio contra as paixões e que, para que nossa alma tenha do que ficar contente, basta apenas seguir estritamente a virtude:

*Pois, quem quer que haja vivido de tal maneira que sua consciência não possa censurá-lo de nunca ter deixado de fazer tôdas as coisas que julgou serem as melhores (que é*

*o que eu chamo aqui seguir a virtude), recebe daí uma satisfação, tão poderosa para torná-lo feliz, que os mais violentos esforços da paixão nunca têm poder suficiente para perturbar a tranqüilidade de sua alma.*<sup>76</sup>

Descartes deixa a entender que a paixão mais nociva ao homem é a Irresolução. Já nos artigos 48 e 49, quando ele aborda a fraqueza das almas, percebíamos uma certa irritação em relação àquelas que não são fortes, nem fracas, pois combatem as paixões não com as suas próprias armas, mas apenas com as armas que algumas paixões fornecem para combater outras. Não podem ser consideradas nem fracas, nem fortes, pois nunca colocam a vontade em combate com as paixões. No artigo 70, sobre a Irresolução, paixão derivada do Desejo por aquilo que não depende de nós (na opinião de Descartes é um erro alimentar tais desejos), Descartes afirma:

*... o remédio contra este excesso [de zelo ao tomar decisões] é o de acostumar-se a formar juízos certos e determinados no tocante a todas as coisas que se apresentem, e a crer que se desempenha sempre o dever quando se faz o que se julga melhor, ainda que talvez se julgue muito mal.*<sup>77</sup>

Para Descartes, o defeito pior de um homem é não pensar por si mesmo. Isto pode ser inferido também de sua biografia. Descartes teve constantes desavenças com a escolástica, principalmente quando esta utilizava-se de argumentos de autoridade, apoiados em pensadores consagrados e textos considerados inquestionáveis.

Talvez seja o momento de falar um pouco sobre este homem do século XVII que tanto nos intrigou até agora. Mais conhecido pelos seus estudos sobre ótica e geometria e, mais ainda, pelas obras “Discurso do Método”<sup>78</sup> e “Meditações”, Descartes dizia ter a missão divina (revelada em sonho) de fundar um novo sistema filosófico - um método universal para chegar à verdade. Tal método teria a matemática como modelo de conhecimento. Descartes compartilhava da opinião de Galileu de que a matemática constituía a chave para a apreensão da essência da realidade.

Segundo Granger<sup>79</sup>, as idéias cartesianas de homem e de natureza, apesar do vínculo de Descartes com a religião e com a ordem social tradicional, contrapõem-se à escolástica. Em resumo seriam elas:

1. A secularização do saber: *Concebi uma filosofia, diz êle a Burman, de maneira que pudesse ser recebida em todo lugar, mesmo entre os Turcos, sem ofender ninguém.*<sup>80</sup> Descartes pensa em encontrar um modelo de universalização através do apelo ao “bom senso”.

2. A causalidade: princípio que já pertencia ao racionalismo escolástico, mas que ganha, em Descartes, após sua comprovação da existência de Deus, um sentido mecanicista que será assimilado pelo pensamento pragmático do futuro. *Produzir efeitos pondo em ação causas adequadas, tal é o leitmotiv profundo do homem pós-cartesiano. [...] Descartes anuncia o advento de um mundo positivo e duro, mas que é também aquele em que o homem proclama seu reinado sôbre as potências da natureza.*<sup>81</sup>

3. A empresa: *O propósito de organizar o mundo em vista da felicidade terrestre dos homens, e de basear esta organização em um domínio da natureza que consiste em integrá-la em um universo de máquinas, tal é a idéia cartesiana.*<sup>82</sup>

Chama atenção, nesta síntese de Granger, o caráter abrangente do empreendimento cartesiano e sua “paixão” pelas máquinas. Granger cita ainda outra passagem da conversação com Burman, em que Descartes diz: *não fomos bastante acostumados a considerar as máquinas, e esta é a origem de quase todos os erros em Filosofia.*<sup>83</sup>

O texto “As Paixões da Alma” ou “Tratado das Paixões” foi escrito em 1649, um ano antes da sua morte. Este é um dos mais criticados trabalhos de Descartes. A partir do modelo de um método universal, mecanicista e matematizado, o filósofo francês tentou explicar o inexplicável: a união da alma com o corpo. Como não é possível obter-se idéias claras e distintas a partir do corpo, pois, segundo ele mesmo, estas são capacidades exclusivas da alma, as idéias cartesianas sobre as paixões oscilam entre uma visão estritamente mecânica do corpo e uma visão moral da alma. O que chama atenção é justamente esta dificuldade enfrentada por Descartes. Nas fissuras dos significados que ele busca construir “logicamente” é que podemos entrar para reconstruir tais significados no presente. Já demos a entender, anteriormente, que Descartes, pelos parâmetros da ciência contemporânea, errou em quase tudo a respeito do funcionamento do corpo humano; no entanto, podemos ver máquinas contemporâneas nas descrições do funcionamento do corpo cartesiano. Podemos observar que a medicina, a fisiologia e até mesmo a psicologia atuais valem-se dos métodos de observação

cartesianos. Podemos dizer que as formas atuais de olhar para o corpo humano também se valem desses métodos. E até mesmo a educação ainda se vale dos métodos cartesianos, procurando, no cérebro, lugares específicos que expliquem a inteligibilidade humana. Além, é claro, da emaranhada discussão a respeito de métodos da pedagogia e da didática.<sup>84</sup>

Voltemos aos hábitos, vícios, virtudes e paixões. Vimos que virtudes e vícios são hábitos implantados na alma. Revendo o artigo 50, vemos que Descartes tenta explicar o termo hábito através da aquisição da linguagem:

*... embora cada movimento da glândula pareça ter sido unido pela natureza a cada um de nossos pensamentos desde o começo de nossa vida, é possível todavia juntá-los a outros por hábito, assim como a experiência mostra nas palavras que excitam movimentos na glândula, os quais, segundo a instituição da natureza, representam à alma apenas os seus sons, quando proferidas pela voz, ou a figura de suas letras, quando escritas, e que, não obstante, pelo hábito adquirido em pensar no que significam quando ouvimos o som delas, ou então, quando vimos suas letras, costumam fazer conceber mais essa significação do que a figura de suas letras, ou então o som de suas sílabas.*<sup>85</sup>

Temos um dado novo sobre a união do corpo com a alma. Na passagem acima, o hábito também faz parte desta união, pois não se trata apenas de um pensamento ou de uma vontade, atributos da alma. Pelo que vimos, o hábito forma-se a partir de um pensar sobre os dados dos órgãos dos sentidos e, para se formar, “junta” atributos da alma e do corpo. O pensar que é próprio no hábito, no entanto, não é um pensar genérico – o ato de pensar – é um pensar sobre algo, sobre o significado dos dados advindos dos sentidos.

Lembremos que o hábito pode tornar a alma forte para adquirir controle sobre suas paixões. Hábitos virtuosos conduzem a alma às paixões virtuosas. Hábitos viciosos conduzem a alma às paixões viciosas. Assim como as paixões, os hábitos fazem parte da relação entre corpo e alma, referem-se, portanto, à pineal, a glândula sede da alma. Os hábitos, porém, possuem um sentido inverso ao das paixões com relação à pineal. As paixões, como vimos, são causadas, mantidas e fortalecidas por algum movimento dos espíritos animais, em função dos estímulos do próprio corpo ou de estímulos recebidos por este, através dos órgãos dos sentidos. Nos hábitos, a alma parece exercer uma mediação entre os estímulos que

movimentam os espíritos animais e a pineal. Apesar de terem as mesmas causas das paixões, os hábitos, ao contrário destas, são mantidos e fortalecidos pelo pensamento, ou seja, pelos significados dos estímulos advindos dos órgãos dos sentidos – ouvir o som da voz (oralidade), ver as figuras das letras (escrita).

Podemos dizer que o corpo-máquina de Descartes reage de forma diferente em relação aos estímulos que possuem significados sociais estabelecidos, como a escrita, a oralidade ou como a pintura e a música. A diferenciação é dada pela mediação da alma que, no caso específico do exemplo acima, leva o corpo ao hábito de pensar mais no significado do que está sendo visto e ouvido do que nas imagens e sons.

Então, 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?

Talvez possamos voltar agora à arte da memória e ao cinema.

Havíamos visto em Almeida<sup>86</sup> que a arte da memória ou memória artificial do *Ad Herennium*, no século XIII, transmigra, através de Alberto Magno e Tomás de Aquino, para uma ética religiosa e elevada. Vimos, também, como nesta transmigração há uma elaboração gramatical e verbal para justificar o controle do conflito dos sentidos (corpo) e do intelecto (alma). Recordemos com Almeida:

... na cristã Cappella degli Scrovegni, em frente à representação da Prudência, e suas três partes, memória, inteligência, providência, onde podemos perceber a transmigração e transformação da Prudência e da memória artificial, partindo da arte retórica, emergindo pela ética e surgindo entre os cristãos como arte de dominação moral.<sup>87</sup>

Para Tomás de Aquino<sup>88</sup> o homem não pode conhecer sem imagens, mas a imagem é simulacro de uma coisa corpórea. Frances A. Yates<sup>89</sup> explicita o raciocínio de Tomás de Aquino para integrar a idéia aristotélica sobre memória e reminiscência à teologia cristã: (A memória) está na parte sensitiva da alma que acolhe as imagens das impressões sensoriais; por conseguinte, pertence à mesma parte da alma à qual pertence a imaginação, mas está também, *per accidens*, na parte intelectual, no momento em que o intelecto abstrai e opera, nessa parte, sobre as imagens. (YATES, F.A. L'Arte della Memoria, p. 65)

Para Descartes não existe parte sensitiva na alma. Porém, para ele também, os sentidos do corpo enganam e não são confiáveis, ou seja, não nos permitem conhecer as formas puras e perfeitas; em termos cartesianos, o corpo obstrui o conhecimento claro e distinto das coisas. Não vemos, em Descartes, a tentativa de romper com a construção do mito cristão em direção a uma verdade científica. Vemos que o mito cristão ganha cientificidade através do método da dúvida e da busca de causalidade entre as coisas.

A preocupação de Descartes em explicar como alma e corpo se relacionam é uma preocupação em conjugar uma nova racionalidade à moral religiosa.

Toda a compreensão do funcionamento do corpo humano cartesiano foi negada ao longo destes últimos três séculos, porém, tanto a busca de encontrar e explicar um funcionamento autônomo do corpo a partir de seus próprios princípios, quanto o princípio de causalidade, não foram abandonados. A imagem do corpo-máquina, neste sentido, não foi esquecida, talvez apenas a concepção de máquina tenha mudado. Tal imagem será marcante, no século XIX, em tentativas constantes de reprodução mecânica da realidade e construção de um olhar “mecânico” para a compreensão da mesma.

Porém, como vimos, o corpo-máquina cartesiano tem uma alma para governá-lo. Uma alma distinta e incompatível com este corpo, uma alma que pode ver as coisas claras e distintas, as formas perfeitas (a matemática e, mais particularmente, a geometria - tal como

Deus criou o mundo). Mas, em Descartes, memória e imaginação fazem parte do corpo, são processos mecânicos, apesar de serem governados pela alma. Podemos dizer que Descartes naturalizou o Ad Herennium, como o fez com a perspectiva de Leonardo. Vejamos como.

Ao falar sobre a ação da alma sobre o corpo, Descartes afirma que, quando a alma quer alguma coisa, ela movimenta a glândula pineal de tal maneira que se produz o efeito que se relaciona com esta vontade. Descartes, como exemplo, cita a vontade da alma de lembrar algo. Lembremos o artigo 42 onde ele aborda a memória:

*Assim, quando a alma quer lembrar de algo, essa vontade faz com que a glândula, inclinando-se sucessivamente para diversos lados, impila os espíritos para diversos lugares do cérebro, até que encontrem aquele onde estão os traços deixados pelo objeto de que queremos nos lembrar; pois êsses traços não são outra coisa senão os poros do cérebro, por onde os espíritos tomaram anteriormente o seu curso devido à presença dêsse objeto, e adquiriram, assim, maior facilidade que os outros, para serem de nôvo abertos da mesma maneira pelos espíritos que para êles se dirigem; de sorte que tais espíritos, encontrando êsses poros, entram neles mais fâcilmente do que nos outros, excitando, por êsse meio, um movimento particular na glândula, que representa à alma o mesmo objeto e lhe faz saber que trata daquele do qual queria lembrar-se.<sup>90</sup>*

Descartes refere-se, nesta passagem, à memória “natural”, ou seja, a como os objetos são memorizados pelo cérebro e lembrados pela vontade da alma. Porém, dada a sua busca de descrever os processos corporais mecanicamente, a memória “natural” cartesiana não coincide com o que o autor do Ad Herennium considera memória natural, conforme sua ressalva:

*Se a memória tem qualidades artificiais ou provém totalmente da natureza será discutido em outra oportunidade mais favorável. Nesta ocasião aceitaremos como provado que nesta matéria arte e método são de grande importância, e trataremos do assunto adequadamente. De nossa parte, estamos satisfeitos por haver uma arte da memória – cujos fundamentos explicaremos em outro lugar. Nesse momento, mostraremos que tipo de coisa ela é.*

*Há, então, dois tipos de memória; uma natural e outra artificial. A memória natural é aquela que está inserida em nossas mentes, nascida simultaneamente com o pensamento; a memória artificial é aquela que é fortalecida e conduzida pelo ensinamento da razão. Mas, em todas as coisas, a excelência da natureza, muitas vezes, é superada pela doutrina, a arte, da mesmo forma, reforça e desenvolve as vantagens da natureza e, proveitosamente, conserva-as e as amplia pelas razões da doutrina.[...]*

*A memória artificial inclui locais e imagens. Chamamos de locais aqueles que, por natureza ou artificialmente, representados em pequena escala, completos e notáveis, podemos deles apoderarmo-nos e abrangê-los facilmente pela memória natural, como uma casa, um espaço entre colunas, um canto, um arco e outras coisas semelhantes. Imagens são formas, sinais e representações de coisas que desejamos lembrar; por exemplo, se nós desejamos recordar um cavalo, um leão, ou uma águia é bom que coloquemos suas imagens em locais determinados. Agora exporemos que tipo de locais inventar e de que modo descobrir as imagens e neles colocar.<sup>91</sup>*

A arte da memória, conhecida e praticada desde Cícero, está presente também em Descartes. Percebemos que ele materializa os processos mnemônicos descritos pelo Ad Herennium. Em Descartes não há distinção entre memória artificial e memória natural, a memória em “As Paixões da Alma” é uma função do corpo, pela qual a alma, através da vontade, pode lembrar o que quer lembrar. Como são funções corporais das quais a alma participa, memória e lembrança referem-se à glândula pineal, sede da alma e local de influência mútua entre corpo e alma. Retornamos, então, à maneira como as impressões dos objetos se unem nesta glândula, ou seja, retornamos também à naturalização da perspectiva matemática de Leonardo da Vinci. Arte da memória e perspectiva renascentista, dois momentos da construção de um programa de educação visual, percebido e demonstrado por Almeida, encontram-se, em Descartes, na tentativa deste em resolver num mesmo e único problema - a relação da alma com o corpo.

Segundo Descartes, quando vemos um objeto, um leão, por exemplo, a luz refletida pelo seu corpo pinta em cada um dos nossos olhos uma imagem do leão. Dentro do nosso corpo, estas duas imagens formam, através dos nervos ópticos, outras duas imagens na

superfície interior do cérebro, defronte às suas concavidades. A partir daí os espíritos animais encherão as cavidades do cérebro e irradiarão estas imagens para a glândula pineal, reunindo-as ponto a ponto em uma só imagem que se formará na glândula e que agirá contra a alma, fazendo-a ver a figura do animal. Os movimentos dos espíritos animais, por sua vez, incham as cavidades do cérebro, deixando nele traços, ou seja, poros que se formam na passagem destes espíritos quando da presença do objeto, no caso, o leão. Estes poros são locais que adquirirão assim maior facilidade para serem novamente abertos. Quando quisermos nos lembrar do leão, a vontade da alma movimentará a glândula pineal, inclinando-a sucessivamente para diversos lados e impelindo os espíritos para diversos lugares no cérebro. Eles farão este movimento até encontrarem os traços que foram formados quando estes espíritos irradiavam as imagens do leão das concavidades do cérebro para a pineal, ou seja, até encontrarem os poros – locais – que a imagem registrou em sua passagem pelo cérebro. Inferimos, portanto, que a pineal e os espíritos animais tanto corrigem a duplicidade dos sentidos, fornecendo à alma uma imagem “mais real” do leão, quanto criam locais no cérebro onde a imagem do leão será “guardada”, tornada inesquecível.

Podemos dizer que o cérebro cartesiano, além de corrigir, em perspectiva, naturalmente, as impressões sensoriais das imagens, cria, naturalmente, a memória artificial do Ad Herennium, aperfeiçoando o sistema de busca dos locais e das imagens que se quer lembrar. Na devemos esquecer, no entanto, que o natural em Descartes é o funcionamento do corpo-máquina. Esta comparação cartesiana movimenta a construção e a educação de um olhar: o “olhar” das máquinas, ou se quisermos, através das máquinas.

Podemos dizer que o “olhar” mecânico de Descartes cria o corpo-máquina cartesiano. A rigor, a possibilidade de registro e análise de um “olhar” mecânico surgirá somente no século XIX, com a fotografia que combina mecânica, óptica e química num único aparelho na busca de reproduzir o olhar humano. Vemos, então, a fotografia dando significado à busca cartesiana de construção de um método de olhar o corpo humano e do próprio olhar do corpo humano. A descrição acima (poderíamos dizer mecânica), do olhar e da memória, aproxima-se, por homologia, mais do “olhar” da câmera fotográfica e cinematográfica que do olhar humano tal qual é considerado atualmente.

Mas é importante voltar um pouco atrás, pois dissemos que Descartes, apesar de não considerar divisões na alma, não representa uma ruptura da tradição cristã de educação e domínio dos fiéis através da imagem, ou seja, Descartes participa do *programa visual* pensado por Almeida em seu livro.

Os sentidos, também para Descartes, são objeto de desconfiança. Através deles incorremos em uma série de enganos que nos impossibilitam a compreensão das formas perfeitas. Virtudes e vícios também fazem parte da metafísica cartesiana, regida pelo que ele chama de Bom Senso; afinal Descartes vive o momento da Contra-reforma e das intermináveis lutas religiosas. A tolerância religiosa é um dos temas emergentes no século XVII.

Neste sentido, “As Paixões da Alma” não é apenas um livro descritivo sobre as paixões, mas também uma obra normativa, que busca ensinar-nos a como conduzir nossas paixões, baseando-nos na compreensão das funções do corpo e da alma. Para Descartes, a criação de um método seguro pode levar-nos ao mais alto conhecimento que um homem pode atingir. O método é a questão central da epistemologia cartesiana e não está desvinculado de uma moral religiosa. Em “Meditações”, é justamente a prova da existência de Deus e dele mesmo, como criatura de um Deus não enganador, que garante ao homem a possibilidade de um conhecimento claro e distinto (poderíamos dizer puro) das coisas do mundo. Em “As Paixões da Alma”, Descartes procura mostrar como corrigir os erros advindos das percepções corporais que pervertem as paixões. Para ele, por ser a alma una, racional e 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. 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 um visão purificada do real mostra-nos a persistência histórica da perspectiva como visão e correção do real.

Podemos agora voltar a Le Brun. Para este, ou para sua fisiognomonía, a “alma governante” é única e exclusivamente o rei-Sol Louis XIV. É com as paixões das pessoas da corte e daqueles a quem o rei governa que Le Brun está preocupado. A construção e o valor que Le Brun dá às expressões da face como expressões das paixões é governada e didaticamente pensada, 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, neste momento, vive-se a emergência de grupos sociais vinculados ao comércio nos círculos de poder. Educar e identificar as pessoas que estão formando o Estado absolutista, e o poder político e econômico deste, é a tarefa do grande propagandista Le Brun.

Neste contexto, podemos pensar que, ao contrário do que pensa Descartes, as paixões do Medo e do Pavor são, ao mesmo tempo, viciosas e virtuosas. Saber identificá-las e bem expressá-las faz parte de uma forma de sobrevivência na corte.

Quanto à opção de Le Brun em classificar as paixões em gênero e espécie, não se dá por um desconhecimento do pintor em relação a este modelo aristotélico. Talvez seja por que este modelo de classificação não se adequasse aos interesses estético-políticos do pintor. Descartes escrevia para os cristãos, e como vimos participa da construção do mito cristão. Le Brun devia se preocupar com o mito cristão e com a imagem do Estado. Portanto, dirigia-se também aos magistrados, à corte e a todo o aparato administrativo montado durante o reinado de Louis XIV. Em vez da hierarquia de gênero e espécie, de inspiração aristotélica, Le Brun usa uma hierarquia de inspiração platônica, baseada nas qualidades de concupiscência e irascibilidade da alma. Le Brun, portanto, dirige, claramente, sua pedagogia das expressões faciais aos súditos; basta lembrar a correspondência entre estas partes da alma e a cidade platônica. A alma é única, como o rei e o poder devem ser únicos, mas, ao mesmo tempo, a alma é dividida, como a corte também o é.

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, faz parte de um projeto geral de controle e centralização, do Estado, no reinado de Louis XIV. Projeto que não é 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 este 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 deve se tornar visual para que se torne 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 elas. 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.<sup>92</sup>*

Stephanie Ross, em seu texto “Painting the Passions: Charles LeBrun’s Conférence sur L’Expression”<sup>93</sup>, afirma que a concepção de pintura elaborada pelos acadêmicos do século XVII desempenhou um papel central na representação pictórica das paixões. Em seu trabalho, 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. Ross 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 “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'.*<sup>94</sup>

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 que a poesia, não só instrui agradavelmente os mais ignorantes, como satisfaz os mais letrados. Tal instrução e prazer não se deve 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.*<sup>95</sup>

Ross afirma que a insistência para que o artista procure o típico e o geral é de influência aristotélica. Segundo ele, 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 Aristóteles<sup>96</sup>, 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. Descartes, que, através do método geométrico/matemático e da ciência da matéria em movimento, 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.*<sup>97</sup>

Porém, como a própria Ross salienta, esta seria apenas uma primeira razão, ainda insuficiente, para explicar o porquê das 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, ou seja, o drama e a doutrina das unidades.

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

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

Testelin seguirá mais proximamente os dramaturgos, extraíndo 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.*<sup>98</sup>

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 buscam 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.*<sup>99</sup>

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.*<sup>100</sup>

Vemos mais uma vez Leonardo da Vinci e René Descartes colocados juntos na construção de um programa visual do qual participa o cinema e a fotografia. A busca pela unidade emocional do quadro é colocada pelos Acadêmicos ao lado da busca pela unidade espacial. Porém, convém lembrar que não são buscas meramente técnicas, pois o que se quer, nos dois casos, é a construção de um método, de uma forma, que representem a realidade em sua perfeição.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> GRACIÁN, B. Obra citada, 1998.

<sup>2</sup> Relativo à Frankenstein, personagem do livro de Mary Shelley, “Frankenstein”, publicado pela primeira vez em 1818, Título original “*Frankenstein, or The modern Prometheus*”

<sup>3</sup> BACHELARD, G. “Edgar Poe: As aventura de Gordon Pym”, In O Direito de sonhar. Rio de Janeiro : Bertarand Brasil, 1994, p. 114.

<sup>4</sup> Refiro-me ao personagem do livro de R. L. Stevenson, “O médico e o monstro”, publicado pela primeira vez em 1886. Título original: “The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde”.

<sup>5</sup> COMTE-SPONVILLE, A. “Prudência”. In COMTE-SPONVILLE, A. Pequeno tratado das grandes virtudes. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo : Martins Fontes, 1995, 392p.

<sup>6</sup> **Estultícia**. [Do lat. *stultitia*.] S. f. Qualidade ou procedimento de estulto; estultice. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Nova Fronteira.

**Estulto**. [Do lat. *stultu*.] Adj. Tolo, néscio, imbecil, insensato, inepto; estúpido. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Nova Fronteira.

<sup>7</sup> ALMEIDA, M. Imagens e sons: a nova cultura oral. São Paulo : Cortez, 1994, p. 47. (Col. Questões da nossa época)

<sup>8</sup> DESCARTES, R. “Meditações ” (1641), In Descartes - obras escolhidos. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Junior. Introdução de Gilles-Gaston Granger. Prefácio e notas de Gérard Lebrun. São Paulo : Difel, 1973, pp. 105-199. (col. Clássicos Garnier da Difel – ed. original francesa: Éditions Garnier Frères, Paris, s/d) Meditação 2ª, item 3, p. 125.

<sup>9</sup> Idem, Meditação 2ª, item 2, p. 124.

<sup>10</sup> Idem, Meditação 3ª, item 4, p. 138.

<sup>11</sup> ALMEIDA, M. Obra citada, 1999, pp. xi - xii.

<sup>12</sup> Idem, p. 29

<sup>13</sup> Idem, p. 32

<sup>14</sup> Idem, p. 26-7

<sup>15</sup> Idem, p. 45

<sup>16</sup> Idem, p. 54

<sup>17</sup> Idem, p. 56

<sup>18</sup> COMTE-SPONVILLE, A. Obra citada 1995, p.39.

<sup>19</sup> Idem, p.40.

<sup>20</sup> Idem, p.40-1.

<sup>21</sup> Idem, p.41.

<sup>22</sup> Estamos trabalhando com o livro: LE BRUN, Charles. L’Expression des passions & autres conférences. Correspondance. Paris: Décale, Maisonneuve et Larose, 1994, (col. “L’Art Écrit”). Nesta, 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).

<sup>23</sup> LE BRUN, Charles. Obra citada, 1994, p. 55-6.

No original em francês:

---

*Les anciens philosophes ayant donné deux appétits à la partie sensitive de l'âme, dans l'appétit concupiscible logent les passions simples et dans l'appétit irascible les plus farouches, et celles qui sont composées; car ils veulent que l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse soient enfermés dans le premier, et que la crainte, la hardiesse, l'espérance, le désespoir, la colère et la peur résident dans l'autre. D'autres ajoutent l'admiration qu'ils mettent comme la première, ensuite l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse, et de celles-ci sont dérivées les autres, qui sont composées comme la crainte, la hardiesse, l'espérance.*

*Il ne sera donc pas hors de propos de dire quelque chose de la nature de ces passions pour les mieux connaître, avant que de parler de leurs mouvements extérieurs. Nous commencerons par l'admiration.*

*L'admiration est une surprise que fait que l'âme considère avec attention les objets qui lui semblent rares et extraordinaires, et cette surprise a tant de pouvoir, qu'elle pousse quelquefois les esprits vers le lieu où est l'impression de l'objet, et fait qu'elle est tellement occupée à considérer cette impression, qu'il ne reste plus d'esprits qui passent dans les muscles; ce qui fait que le corps devient immobile comme une statue, et cet excès d'admiration cause l'étonnement, et l'étonnement peut arriver avant que nous connaissions si cet objet nous est convenable, ou s'il ne l'est pas.*

*De sorte qu'il semble que l'admiration est jointe à l'estime ou au mépris, selon la grandeur d'un objet ou sa petitesse: et de l'estime vient la vénération, et du simple mépris le dédain.*

<sup>24</sup> Idem, p.66. No original em francês:

*Comme nous avons dit que l'admiration est la première et la plus tempérée de toutes les passions, et où le cœur sent moins d'agitation, le visage aussi reçoit fort peu de changement en toutes ses parties; et s'il y en a, il n'est que dans l'élévation du sourcil: mais il aura les deux côtés égaux, et l'œil sera un peu plus ouvert qu'à l'ordinaire, et la prunelle également entre les deux paupières et sans mouvement, attachés sur l'objet qui aura causé l'admiration. La bouche sera aussi entrouverte, mais elle paraîtra sans aucune altération, non plus que tout le reste de toutes les autres parties du visage. Cette passion ne produit qu'une suspension de mouvement pour donner le temps à l'âme de délibérer sur ce qu'elle a à faire, et pour considérer avec attention l'objet qui se présente à elle; car s'il est rare et extraordinaire, du premier et simple mouvement d'admiration s'engendre l'estime.*

<sup>25</sup> Idem p.57. No original em francês:

*Le désir est une agitation de l'âme causée par les esprits qui la disposent à vouloir des choses qu'elle se représente lui être convenables; ainsi on ne désire pas seulement la présence du bien absent, mais aussi la conservation du présent.*

<sup>26</sup> Idem p.80. No original em francês:

*S'il y a du désir, on peut le représenter par les sourcils pressés et avancés sur les yeux qui seront plus ouverts qu'à l'ordinaire, la prunelle se trouvera située au milieu de l'œil, et pleine de feu, les narines plus serrées du côté des yeux, la bouche est aussi plus ouverte que dans la précédente action, les coins retirés en arrière, la langue peut paraître sur le bord des lèvres, la couleur plus enflammée que dans l'amour; tous ces mouvements faisant voir l'agitation de l'âme causée par les esprits qui la disposent à vouloir un bien qu'elle se représente lui être convenable.*

<sup>27</sup> In COURTINE, J.-J. & HAROCHE, C. *História do Rosto*. Lisboa : Teorema, 1988, p. 78.

<sup>28</sup> LE BRUN, C. *Obra citada*, p.76-78.

No original em francês:

*La frayeur, quand elle est excessive, fait que celui qui l'a reçue a le sourcil fort élevé par le milieu, et les muscles qui servent au mouvement de ces parties fort marqués et enflés, et pressés l'un contre l'autre, s'abaissant sur le nez que doit paraître retiré en haut et les narines de même; les yeux doivent paraître entièrement ouverts, la paupière de dessus cachée sous le sourcil, le blanc de l'œil doit être environné de rouge, la prunelle doit paraître comme égarée, située plus au bas de l'œil que du côté d'en haut, le dessous de la paupière doit paraître enflé et livide, les muscles du nez et les mains aussi enflés, les muscles des joues extrêmement marqués et formés en pointe de chaque côté des narines, la bouche sera fort ouverte, et les coins seront fort apparents, < tout sera beaucoup marqué, > tant à la partie de front qu'autour des yeux, les muscles et les veines du col doivent être fort tendus et apparents, les cheveux hérissés, la couleur du visage pâle et livide, comme le bout du nez, les lèvres, les oreilles, et le tour des yeux.*

---

*Si les yeux paraissent extrêmement ouverts en cette passion, c'est que l'âme s'en sert pour remarquer la nature de l'objet qui cause la frayeur: le sourcil, qui est abaissé d'un côté et élevé de l'autre, fait voir que la partie élevée semble se vouloir joindre au cerveau pour le garantir du mal que l'âme aperçoit, et le côté qui est abaissé et qui paraît enflé nous fait trouver dans cet état que les esprits viennent du cerveau en abondance, comme pour couvrir l'âme, et la défendre du mal qu'elle craint; la bouche fort ouverte fait voir le saisissement du cœur, par le sang qui se retire vers lui, ce qui l'oblige, voulant respirer, à faire un effort qui est cause que la bouche s'ouvre extrêmement, et qui, lorsqu'il passe par les organes de voix, forme un son qui n'est point articulé; que si les muscles et les veines paraissent enflés, ce n'est que par les esprits que le cerveau envoie en ces parties-là.*

<sup>29</sup> COURTINE J.-J. & HAROCHE, C. *Obra citada*, p. 69-70.

<sup>30</sup> *Idem*, p.70.

<sup>31</sup> DESCARTES, R. "As Paixões da Alama". *Obra citada*, 1973.

<sup>32</sup> LE BRUN, C. *Obra citada*, p.100.

No original em francês:

*Il se peut exprimer par un homme qui grince les dents, écume, et qui se mord les lèvres, et qui aura le front ridé par des plis qui descendent du haut en bas, les sourcils seront abaissés sur les yeux, et fort pressés du côté du nez; il aura l'œil en feu, plein de sang, la prunelle égarée, cachée sous le sourcil, et dans le bas de l'œil, elle paraîtra étincelante et sans arrêt; ses paupières seront enflées < et livides >; les narines grosses et ouvertes s'élèveront en haut, et le bout de nez tirera en bas, les muscles et tendons de cette partie seront fort enflés, ainsi que toutes les veines et nerfs du front, des tempes et des < quatre > parties du visage; le haut des joues paraîtra gros, marqué et serré à l'endroit de la mâchoire; la bouche, qui sera ouverte, se retirera fort en arrière, et sera plus ouverte par les côtés que par le milieu; la lèvre de dessous sera grosse et renversée, et toute livide, ainsi que tout le reste du visage; il aura les cheveux droits et hérissés.*

<sup>33</sup> DESCARTES, R. "As Paixões da Alma". *Obra citada*, p.385.

<sup>34</sup> *Idem*, p.306

<sup>35</sup> PHILIPPE, Julien. "Présentation". In LE BRUN, *Obra citada*, p.10-12.

No original em francês:

*Mazarin disparaît dans la nuit du 8 au 9 mars. Au matin, Louis XIV parle en maître à ses ministres stupéfaits et ne cessera plus d'agir en conséquence. Ce sont, pour la seule année 1661, dixsept mesures d'autorité: mise au pas des cours de justice, exils de magistrats, renvoi de l'assemblée du clergé, fortifications aux frontières, et même réglementation des jurons et blasphèmes, en clair: l'élimination des féodalités e des signes de leur indépendance, comme de tout ce qui peut s'opposer à la centralisation du pouvoir. Le roi fête ses vingt-trois ans le 5 septembre en ordant l'arrestation du surintendant des finances: Louis XIV craint que Fouquet ne se rende bientôt "l'arbitre souverain de l'État". Colbert le remplace, bien sûr, mais à vrai dire il remplace tout le monde, et partout. Plusieurs dizaines de commissaires n'ayant de comptes à rendre qu'à Colbert et au roi essaient dans tout le royaume, munis de grilles d'évaluation et d'instructions que semblent incroyables de minutie maniaque, mais qui vont fonder la domination systématique du pays par l'administration centrale: humeur et esprit des peuples au regard de la guerre, cultures, industries et négoces; dénombrement des terrains cultivables, mesure des degrés de fertilité, décompte des produits de la terre, capacités agricoles des paysans, relevé topographique des bois, des forêts, estimation du trafic, décompte des manufactures, rapports sur la vie maritime, etc. on dirait, commente Lavoisier, "une instruction pour un voyage de découverte en pays inconnu". Colbert dénombre tout, jusqu'aux Européens établis en Martinique et au Canada. On compte les habitants de Dunkerque, on relève année par année, dès 1670, la natalité et la mortalité dans Paris, on chiffre la quantité de presses que possède la ville, la quantité de feuilles qu'elles impriment annuellement - quarante-trois millions ! - et en combien de genres.*

*Dix jours après l'arrestation de Fouquet, la superintendance des Finances est supprimée, remplacée par le conseil des Finances. Là, encore, Colbert. Pendant six ans, il s'efforce de redresser la balance commerciale du pays, en freinant l'importation des produits de luxe venus de Flandre et d'Italie, en développant la production et l'exportation. On trace de grands chemins. On abolit plusieurs péages. Et l'on nationalise - les eaux et forêts, le commerce, la marine, même la justice, autant que faire se peut, car là, les pesanteurs sont plus fortes que partout ailleurs. Dès 1667, le vieux chancelier Séguier est remplacé, en fait sinon en droit, par Colbert: il emploiera cette vacance forcée à protéger, justement, l'Académie de Peinture où s'illustre Le Brun. Nous l'y retrouverons tout à*

---

*l'heure. Cependant, dès avril 1667, le roi signe le code de procédure civile, et en 1670 le code de procédure criminelle, qui serviront jusqu'à la Révolution. On le voit: en tous domaines, la même puissance souverainement organisatrice. Nous verrons bientôt l'art mis au pas comme le reste.*

<sup>36</sup> Idem, p.14. No original em francês:

*En d'autre termes, l'art académique doit d'une part glorifier l'État et la grandeur du souverain, et d'autre part recevoir ses règles de cet État même. L'État, c'est ce qui dit ce qui doit être. Et c'est cette ambition de découvrir des règles, de les formuler, de les enseigner, de les diffuser - c'est ce souci conjoint de l'art comme œuvre de méthode, et de l'État comme monopole des règles de méthode, qui explique les fondations d'académies des dix premières années du règne du roi-soleil.*

<sup>37</sup> AZÚA, Félix de "Las Pasiones al Servicio de la Corona" In El Paseante- El cuerpo y la Fotografía, Madrid : Sirueta, no. 26, 1998, p. 78-9.

No original em espanhol:

*Aunque la influencia que ejerció sobre Le Brun el tratado de Descartes sobre las pasiones del alma está sobradamente documentada, creo que no se ha subrayado el eficaz instrumento que puso en manos de Luis XIV para controlar la simbólica del absolutismo. Tampoco se ha insistido demasiado en que la teoría expresiva de Le Brun, además de copiar al pie de la letra las descripciones fisiológicas del tratado de Descartes, va en la dirección de una posible 'política' cartesiana. La influencia de Le Brun, enorme a todo lo largo de los siglos XVII y XVIII, ayudó a la sujeción del súbdito, pero también a la construcción del sujeto. Gracias a Le Brun (e indirectamente a Descartes), la representación convencional de los personajes en la pintura 'de historia' se cargó con esa potente energía que para nosotros es la esencia del estilo barroco.*

*A Le Brun, pintor totalmente olvidado en la actualidad, no se le puede escatimar talento: fue el primero en percatarse de las ventajas que el 'cartesianismo' podía aportar al proceso de control y racionalización del poder absoluto puesto en marcha por Luis XIV, y con ese propósito revolucionó la fisiognómica.*

<sup>38</sup> In LE BRUN, Charles. Obra citada, p. 52.

No original em francês:

*Premièrement la passion est un mouvement de l'âme, qui réside en la partie sensitive, lequel se fait pour suivre ce que l'âme pense lui être bon, ou pour fuir ce qu'elle pense lui être mauvais; et d'ordinaire tout ce qui cause à l'âme de la passion, fait faire au corps quelque action.*

<sup>39</sup> Idem, pp. 52-5.

No original em francês:

*Comme il est donc vrai que la plus grande partie des passions de l'âme produisent des actions corporelles, il est nécessaire que nous sachions quelles sont les actions du corps qui expriment les passions, et ce que c'est qu'action.*

*L'action n'est autre chose que le mouvement de quelque partie, et le changement ne se fait que par le changement des muscles; les muscles n'ont de mouvement que par l'extrémité des nerfs que passent au travers, les nerfs n'agissent que par les esprits qui sont contenus par les cavités du cerveau, et le cerveau ne reçoit les esprits que du sang qui passe continuellement par le cœur, qui l'échauffe et le raréfie de telle sorte qu'il produit un certain air subtil qui se porte au cerveau, et qui le remplit.*

*Le cerveau, ainsi rempli, renvoie de ces esprits aux autres parties par les nerf que sont comme autant de petits filets ou tuyaux qui portent ces esprits dans les muscles, plus ou moins selon qu'ils en ont besoin pour faire l'action à laquelle ils sont appelés.*

*Ainsi celui qui agit le plus, reçoit le plus d'esprits, et par conséquent devient plus enflé que les autres qui en sont privés, et qui, par cette privation paraissent plus lâches et plus retirés que les autres.*

*Quoique l'âme soit jointe à toutes les parties du corps, il y a néanmoins diverses opinions touchant le lieu ou elle exerce plus particulièrement ses fonctions.*

*Les uns tiennent que c'est une petite glande qui est au milieu du cerveau, parce que cette partie est unique, et que toutes les autres sont doubles, et comme nous avons deux yeux et deux oreilles, et que tous les organes de nos sens extérieurs son doubles, il faut qu'il y ait quelque lieu où les deux images qui viennent par les deux yeux, ou les deux impressions qui viennent d'un seul objet par les deux organes des autres sens, se puissent assembler en une, avant qu'elle parvienne à l'âme, afin qu'elle ne lui présente pas deux objets au lieu d'un.*

---

*D'autres disent que c'est au cœur, parce que c'est en cette partie que l'on ressent les passions; et pour moi, c'est mon opinion que l'âme reçoit les impressions des passions dans le cerveau, et qu'elle en ressent les effets au cœur. Les mouvements extérieurs que j'ai remarqués, me confirment beaucoup dans cette opinion.*

<sup>40</sup> Julien Philippe considera que Le Brun, ao expressar a sua opinião pessoal sobre a sede da alma, contradiz-se, colocando-se ao mesmo tempo em duas correntes incompatíveis sobre a alma e a relação da alma com o corpo, a saber, uma mecanicista, da qual faz parte Descartes e outra que, segundo ele, remonta à antiguidade - Philippe chega a citar Platão e Aristóteles. Ao nosso ver, nesta passagem, Le Brun não se contradiz, nem é eclético, pois o artigo 46 menciona claramente que as paixões são sentidas no coração. No entanto, a polêmica sobre uma possível flutuação de Le Brun entre duas tradições será abordada mais adiante.

<sup>41</sup> LE BRUN, Charles. Obra citada, p.60-1.

No original em francês:

*Mais s'il est vrai qu'il y ait une partie où l'âme exerce plus immédiatement ses fonctions, et que cette partie soit celle du cerveau, nous pouvons dire de même que le visage est la partie du corps où elle fait voir plus particulièrement ce qu'elle ressent.*

*Et comme nous avons dit que la glande qui est au milieu du cerveau est le lieu où l'âme reçoit les images des passions, le sourcil est la partie de tout le visage où les passions se font mieux connaître, quoique plusieurs aient pensé que ce soit dans les yeux. Il est vrai que la prunelle par son feu et son mouvement fait bien voir l'agitation de l'âme, mais elle ne fait pas connaître de quelle nature est cette agitation. La bouche et le nez ont beaucoup de part à l'expression, mais pour l'ordinaire ces parties ne servent qu'à suivre les mouvements du cœur, comme nous le marquerons dans la suite de cet entretien.*

<sup>42</sup> DESCARTES, R. "As Paixões da Alma". Obra citada, p.353-4.

<sup>43</sup> Idem, p.354. Esta passagem de Descartes, além de exemplificar a dificuldade do empreendimento de Le Brun, antecipa as proposições de Duchenne, autor citado ainda marginalmente neste trabalho. Duchenne resolve, aparentemente, com a introdução da fotografia como instrumento de pesquisa fisiológica, o problema colocado por Descartes, ou seja, a impossibilidade de percebermos, separadamente, os movimentos dos olhos e do rosto.

<sup>44</sup> LE BRUN, Charles. Obra citada. Na nota 1, o editor, à página 61, observa que Le Brun anuncia dois movimentos das sobrancelhas mas descreve apenas um.

<sup>45</sup> In LE BRUN, Charles. Obra citada. p. 61-5.

No original em francês:

*Et comme il a été dit que l'âme a deux appétits dans la partie sensitive, et que de ces deux appétits naissent toutes les passions, il y a aussi deux mouvements dans les sourcils qui expriment tous les mouvements des passions.*

*Ces deux mouvements que j'ai remarqués ont un parfait rapport à ces deux appétits, car celui que s'élève en haut vers le cerveau, exprime toutes les passions les plus farouches et les plus cruelles. Mais je vous dirai encore qu'il y a quelque chose de plus particulier dans ces mouvements, et qu'à proportion que ces passions changent de nature, le mouvement du sourcil change de forme; car pour exprimer une passion simple, le mouvement est simple, et si elle est composée, le mouvement est composé; si la passion est douce, le mouvement est doux, si elle est aigre, le mouvement l'est aussi.*

*Mais il faut remarquer qu'il y a deux sortes d'élévation de sourcils.*

*Qu'il y en a une où le sourcil s'élève par son milieu, et cette élévation exprime des mouvements agréables.*

*Il y a à observer que lorsque le sourcil s'élève par son milieu, la bouche s'élève par les côtés, et à la tristesse elle s'élève par le milieu.*

*Mais lorsque le sourcil s'abaisse par le milieu, ce mouvement marque une douleur corporelle, et alors [la bouche] fait un contraire effect, car elle s'abaisse par les côtés.*

*Dans les ris, toutes les parties se suivent, car les sourcils qui s'abaissent vers le milieu du front, font que le nez, la bouche et les yeux suivent le même mouvement.*

*Dans le pleurer, les mouvements sont composés et contraires, car le sourcil s'abaissera du côté du nez et des yeux, et la bouche s'élèvera de ce côté-là. Il y a encore une observation à faire, qui est que lorsque le cœur est abattu, toutes les parties du visage le sont aussi.*

*Mais au contraire, si le cœur ressent quelque passion, ou s'il s'échauffe et se roidit, toutes les parties du visage tiennent de ce mouvement, et particulièrement la bouche; ce qui prouve, comme j'ai déjà dit, que c'est la partie*

---

*que de tout visage marque plus particulièrement les mouvements du cœur. Car il est à observer que lorsqu'il se plaint, la bouche s'abaisse par les côtés; et quand il est content, les coins de la bouche s'élèvent en haut; et quand il a de l'aversion, la bouche se pousse en avant et s'élève par le milieu. C'est, Messieurs, ce que nous observons sur ces simples traits que j'ai formés, pour vous faire concevoir ce que je dis.*

<sup>46</sup> AZÚA, Félix de. Obra citada, p. 78-9.

No original em espanhol:

... *modelo mecánico de entendimiento y lectura de los signos del cuerpo.*

<sup>47</sup> Idem, pp. 78-79,80-1.

No original em espanhol:

... *los signos físicos que informan sobre el alma ya no obedecen a una ley cósmica (y mágica) a la que están sometidos todos los seres de la Creación, sino que son consecuencia de las leyes internas del animal humano. Los signos dejan de obedecer a una ley universal y se abrigan en la intimidad de nuestros cuerpos. El Ego del 'Método' cartesiano, definido como fundamento del conocimiento, abraza así el cuerpo entero y lo cierra a las influencias externas, sean astrales o animales. La Fisiognómica de le Brun aspira a la misma solidez racional que el 'Método', apoyándose en el firme sustento de un 'yo corporal' com estatuto autónomo. A partir de ahora ya no será preciso buscar información fuera de nosotros mismos; nuestra fisonomía es el síntoma de los movimientos que tienen lugar en nuestra máquina corporal.* (grifo do autor)

<sup>48</sup> DESCARTES, R. "As Paixões da Alma". Obra citada, p.296.

<sup>49</sup> Idem, p.297

<sup>50</sup> Idem, p.295-6

<sup>51</sup> Idem, p. 306

<sup>52</sup> Idem, p. 311

<sup>53</sup> Idem, p.314.

<sup>54</sup> ALMEIDA, M. Obra citada, 1999, p. 129.

<sup>55</sup> Idem, p. 129.

<sup>56</sup> Idem, p. 129-30 (as citações que Almeida faz de Leonardo estão em negrito).

<sup>57</sup> Idem, p. 130-1.

<sup>58</sup> Idem, p. 131

<sup>59</sup> DESCARTES, R. "As Paixões da Alma". Obra citada, p.320

<sup>60</sup> Idem, p.322

<sup>61</sup> Idem, p.326

<sup>62</sup> O raciocínio parece redundante, mas lembremos que, para Descartes, uma determinada paixão, como por exemplo a generosidade, predispõe à uma determinada virtude, a generosidade, entendida como habitus implantado na alma.

<sup>63</sup> In COTTINGHAM, John, *A Filosofia de Descartes*. Rio de Janeiro : Edições 70, 1986, p.150. Cottingham pondera, na nota 6, p.150, que Aristóteles, no entanto, continuou a afirmar que o intelecto puro ou *nous* era "separável" do corpo. Cf. Aristóteles. *De Anima* III 5.

<sup>64</sup> Idem, p.151

<sup>65</sup> DESCARTES, R. "Meditações". Obra citada, pp. 186-7.

<sup>66</sup> DESCARTES, R. "Cartas", In *Descartes - obras escolhidas*. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Junior. Introdução de Gilles-Gaston Granger. Prefácio e notas de Gérard Lebrun. São Paulo : Difel, 1973, pp.406. (col. Clássicos Garnier da Difel – ed. original francesa: Éditions Garnier Frères, Paris, s/d)

<sup>67</sup> In PLATÃO, *A República*. 8a ed. Tradução de Maria Helena de Rocha Pereira. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, Livro X (609-10), 1949, p.478 - 481.'

- <sup>68</sup> DROZ, Geneviève. Os mitos platônicos. Tradução de Auxiliadora Ribeiro Keneipp. Brasília : UnB, 1997, p.54-5.
- <sup>69</sup> DESCARTES, R. "As Paixões da Alma". Obra citada, p.333.
- <sup>70</sup> Idem; p.325.
- <sup>71</sup> Nota-se aqui a presença das quatro virtudes cardinais, a Temperança, a Justiça, a Coragem e a Prudência, que as governa. Mas uma não pode prescindir da outra. Todas elas não fazem parte das paixões da alma, mas sim do pensamento e da vontade.
- <sup>72</sup> Idem, p.380-2
- <sup>73</sup> A admiração, o amor e a alegria não são citados por Descartes, por que são as paixões que constituem positivamente a generosidade.
- <sup>74</sup> DESCARTES, R. "As Paixões da Alma", Obra citada, p.382-4
- <sup>75</sup> Idem, p.381
- <sup>76</sup> Idem, p.373.
- <sup>77</sup> Idem, p.387
- <sup>78</sup> Curiosamente, a obra mais conhecida do autor é uma introdução a três ensaios: sobre geometria, ótica e meteoros.
- <sup>79</sup> GRANGER, Gilles-Gaston. "Introdução", In Descartes - obras escolhidos, Obra citada, pp. 9-36.
- <sup>80</sup> Idem, p.32.
- <sup>81</sup> Idem, p.32.
- <sup>82</sup> Idem, p.32 (grifo do autor)
- <sup>83</sup> Idem, p.35. Granger, entre parênteses, ressalta após a citação: *Cumprer entender por Filosofia o conjunto da ciência humana*. p.35
- <sup>84</sup> Comênio, contemporâneo de Descartes, também quis fundar um método universal de educação, que pudesse mais facilmente ensinar tudo a todos. Parece que o problema da danoção humana, seja ela espiritual, social, psicológica ou física é a falta de método.
- <sup>85</sup> DESCARTES, R. "As Paixões da Alma" Obra citada, p. 325.
- <sup>86</sup> ALMEIDA, M. Obra citada, 1999.
- <sup>87</sup> Idem, p. 53.
- <sup>88</sup> Citado em ALMEIDA, M. Obra citada, 1999, p. 53.
- <sup>89</sup> Também citada em ALMEIDA, M. Obra citada, 1999, p. 53-4.
- <sup>90</sup> DESCARTES, R. "As Paixões da Alma", Obra citada, p.320.
- <sup>91</sup> "Memorando II - Ad Herennium". In ALMEIDA, M. Obra citada, 1999, pp. 67-8 (Segmento do Ad Herennium [Cícero] traduzido para o português por Milton José de Almeida).
- <sup>92</sup> PHILIPPE, Julien "Présentation" In LE BRUN, Charles. Obra citada, 1994, p. 16.  
No original em francês:  
*En un mot, l'intention de Le Brun n'est pas de peindre ce qui est, mais ce qui doit être. Le regard qu'il porte sur les choses est un ordre qu'il leur donne. Il n'a cure de peindre d'après nature, et il ne cherche pas à représenter le monde tel qu'il apparaît, mais à représenter le monde ce qui, du monde, doit apparaître. C'est très différent, et c'est pourquoi nous le verrons définir et classer les passions, voire les expliquer, avant d'enchaîner sur l'expression qu'on doit en donner en peinture. Le souci théorique prime tout, et il n'est que de considérer ses fameuses têtes d'expressions pour se persuader que si Le Brun avait peint d'après nature, nous n'aurions pas tant de mal à deviner, en cachant la légende, à quelle passion correspond tel dessin.*
- <sup>93</sup> ROSS, Stephanie, "Painting the Passions: Charles LeBrun's Conférence sur L'Expression" .In Journal of the History of Ideas, Inc. Jan./March 1984, vol. XLV N° 1, p.25-47.

---

<sup>94</sup> Idem, p.37. No original em inglês:

*The first and foremost task Félibien ascribes to the art of painting in seventeenth-century France is a political one: glorifying the reign of Louis XIV. He insists that the arts can 'leave eternal marks of his power and teach posterity the history of his grand actions'.*

<sup>95</sup> Idem, p.37. No original em inglês:

*Painting deals with human action, and above all with the most noble and serious human actions. It must present these according to the principles of reason; that is to say, it must show them in a logical and orderly manner, as nature would produce if she were perfect. The artist must seek the typical and the general. Painting should appeal to the mind, and not to the eye.*

<sup>96</sup> 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 verosimilhança 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 ao universal' entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verosimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibiades ou o que lhe aconteceu.* In ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa : Imprensa Nacional - Casa da Moeda e F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa, 1986, pp. 115-6. (Clássicos de filosofia - Coleção Estudos Gerais)

<sup>97</sup> ROSS, Stephanie. Obra citada, p. 39.

No original em inglês:

... here we might find a first foundation for LeBrun's enterprise, for the search for general truths about human nature, when applied to the study of expression, could yield only a schematized system showing not the idiosyncratic reactions of individual men but the expressive traits resulting from universal features of passion - cause, context, and physiology.

<sup>98</sup> Idem, p. 40.

No original em inglês:

*In writing one can make an ample description of all the circumstances which occur in a flow of time, which one can only conceive of successively. But in painting one must understand all of a sudden the idea of the subject. Thus a painter must restrict himself to these three unities - to know what happens in a single time, what the view can discover in single glance of the eye, and what can be represented in the space of a tableau, wherein the idea being expressed must be gathered together in the place of hero of the subject, just as perspective subjugates everything to a single point.*

<sup>99</sup> Idem, p.41.

No original em inglês: *...the expressions of particular figures which merely accompany the principal figure must be simple, natural and judicious, and must have an 'honest rapport' with the figure which serves as the body of the work in which these others are like the limbs.*

<sup>100</sup> Idem, p.44.

No original em inglês: *If unity of action is declared the chief virtue of painting, then expression becomes an indispensable tool in achieving that virtue.*

## A ILUMINAÇÃO DA FACE

### Cinema – a máquina da expressão

*Considerar as questões com cuidado e refletir sobre aquelas que mais importam. Os tolos se perdem por não pensar. Nunca enxergam nem a metade das coisas, e, por nem perceberem suas vantagens, nem seu prejuízo, empregam mal o seu esforço. Alguns ponderam às vezes, prestando muita atenção ao que importa pouco e pouca atenção ao que importa muito. Muitos nunca perdem a cabeça por não terem cabeça para perder. Há certas coisas que devemos considerar com todo o cuidado e manter nas profundezas da mente. Os sábios analisam tudo: mergulham nos temas especialmente profundos e duvidosos, às vezes cogitando que há mais do que lhes ocorre. Fazem com que a reflexão avance além da percepção. (In Gracián B. A Arte da Prudência<sup>1</sup>, SP, Martin Claret, 1998, aforismo 35, pp. 37-8)*

Voltemos ao conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe.

Anoitece na cidade de Londres, o narrador, encantado com *o mar tumultuoso de cabeças humanas*, observa detalhes das pessoas da multidão: vestuários, jeito, andar e expressões fisionômicas. Como vimos, o narrador do conto de Poe narra a cidade diurna e a cidade noturna. Poe leva-nos ao cinema, pois *o cinema é imagem e produto do viver urbano, ao falarmos em cidade falamos ao mesmo tempo de cinema*, lembra-nos Almeida.<sup>2</sup> Poe, neste conto, nos ‘fala’ da multidão e dos habitantes urbanos, que se olham e que se deixam olhar, narra a cidade, pelas imagens fisiognômicas da multidão.

Poe constrói um narrador/câmera, pelos olhos do qual vemos a cidade, o escurecer urbano, as massas, o andarilho; as ruas, avenidas e praças por onde se passam as ações de uma perseguição fisiognômica.

As primeiras tomadas do narrador/câmera do conto enquadram grupos sociais hierarquizados – partindo das elites comerciais e de altos funcionários do Estado, descem a escala social, passando pelos baixos funcionários até os trabalhadores manuais e os desempregados. Passam pela íris do narrador/câmera os “tipos” da cidade: jogadores, prostitutas, batedores de carteira, criminosos de sangue e de colarinho branco. São oito páginas de descrição de grupos sociais em um conto de cerca de vinte e uma páginas<sup>3</sup>. Tempo/espaco considerável para uma acomodação do olhar do espectador/leitor. Os grupos são caracterizados

pelos movimentos dos olhos, das sobrancelhas, da boca; pelo jeito de andar, pelos movimentos das mãos; pelas roupas e o modo de usá-las. Nestas descrições, posição social, costumes, valores, fisiologia, anatomia e traços de personalidade misturam-se compondo quadros explicativos da multidão. Poe “grafologa” a multidão.

Quando a cidade anoitece, entra em cena o observador noturno. O narrador/câmera deixa de fazer apenas registros da multidão. Movido por um estado de espírito fisiognomônico ele persegue o andarilho de rosto idiossincrático. Na cidade noturna, narrador/câmera compõe as imagens do seu personagem, o andarilho, com a luz dos lampiões e de seus reflexos. Poe replica em texto o que cineasta com sua câmera replica em imagem – um real percebido como raro e extraordinário. Recordemos a descrição:

*Como eu tentasse, durante o breve instante de meu inusitado estudo, formar uma análise do que ela [a expressão] me transmitia, em minha mente despontavam, confusa e paradoxalmente, as imagens de imensa capacidade mental, cautela, indigência, avareza, frieza, maldade, sede sanguinária, triunfo, alegria, terror excessivo, intenso - supremo desespero. Me senti estranhamente desperto, maravilhado, fascinado.<sup>4</sup>*

E mais, Poe compõe as imagens com a luz:

*Mas à medida que escurecia, a massa ia aumentando; e, quando os lampiões já estavam todos acesos, dois fluxos densos e contínuos de gente corriam diante da porta.<sup>5</sup>*

[...]

*À medida que a noite avançava, avançava em mim o interesse pela cena; pois não só ia se alterando materialmente o caráter geral da multidão (suas feições mais amenas iam sumindo com a retirada gradativa da porção mais disciplinada das pessoas e as mais grosseiras surgindo em mais acentuado relevo, à medida que a hora adiantada trazia toda espécie de infâmia para fora da toca), como também os reflexos dos lampiões de gás, antes enfraquecidos em sua disputa com o dia evanescente, tinham agora enfim alcançado a supremacia e derramavam sobre todas as coisas uma luminosidade ofuscante e cambiante.<sup>6</sup>*

A luminosidade do anoitecer na cidade em composição com a luz dos lampiões resulta numa iluminação difusa. O ataque da luz dos lampiões é amenizado pela luz do dia evanescente que funciona como uma fonte de compensação de luz. As formas são, assim,

amenizadas pelo baixo contraste. Podemos, então, ir além de interpretações etnológicas ou sociológicas a respeito das mudanças na composição da multidão. O relevo mais acentuado das faces dos grupos noturnos que tomam conta das ruas ao anoitecer é dado, também, pela diminuição do efeito de difusão da luz evanescente do dia, o que torna o ataque da luz dos lampiões mais direto e duro. Quando o ataque da luz é duro e direto temos sombras duras, o que intensifica o relevo.<sup>7</sup> A sensibilidade de Poe com relação à luminosidade da e na cidade noturna possibilita-nos ver uma cidade foto-grafada. Vejamos mais alguns trechos.

*Os efeitos fantásticos da luz me obrigavam a um exame individual de cada rosto; e ainda que a rapidez com que o mundo de luz borboleteava diante da janela me impedisse de lançar mais do que um olhar em cada semblante, mesmo assim parecia que, no peculiar estado de espírito em que me encontrava, eu muitas vezes conseguia ler, até neste breve intervalo de um olhar, a história de longos anos.<sup>8</sup>*

E durante da perseguição ao andarilho:

*Eu tinha agora uma boa oportunidade de examinar a sua pessoa. Era de baixa estatura, muito magro e aparentemente muito frágil. Suas roupas estavam, no geral, imundas e rasgadas; mas passando ele de vez em quando pelo brilho de uma lâmpada, percebi que sua roupa branca, ainda que suja, era de boa qualidade; e, se meus olhos não me enganaram, entrevi, por um rasgão do roquelaure cuidadosamente abotoado e obviamente de segunda mão que o envolvia, um diamante e um punhal.<sup>9</sup>*

O “close” do narrador/câmera, no diamante e no punhal, é composto quando o andarilho se aproxima de uma fonte de luz. Para a composição de um plano de detalhe, a luz de ataque e de compensação deve ser combinada e intensificada para que o plano detalhe não se torne demasiadamente sombreado. Poe intensifica a iluminação da cena para chamar nossa atenção para um detalhe no corpo do andarilho.

*Uma segunda mudança de direção nos trouxe a uma praça esplendidamente iluminada e trasbordante de vida. O antigo jeito do desconhecido reapareceu. Seu queixo caiu sobre o peito, enquanto seus olhos se moviam desvairadamente por baixo das sobrancelhas franzidas, para todo lado, para os que o cercavam.<sup>10</sup>*

A iluminação forte e bem distribuída, ou seja, composta de várias fontes de luz de ataque e de compensação, preenchem o enquadramento da praça. Tal iluminação permite uma alternância equilibrada na composição de planos abertos, isto é, de conjunto, e de planos de detalhe. Com o cenário da praça de tal modo iluminado, Poe pode, então, falar-nos sobre o ambiente e sobre o personagem, alternadamente.

Poe não compõe com a luz apenas as imagens da cidade e dos locais por onde passam narrador/câmera e andarilho. A luminosidade compõe a alma e os humores internos do velho idiossincrático, e a alma dos lugares por onde se passam as cenas. Vejamos esta última passagem:

*Era o mais repulsivo bairro de Londres, onde cada coisa é revestida da pior marca da mais deplorável pobreza e do crime mais desesperado. À luz de um eventual lampião viam-se casas de madeira altas, antigas, titubeantes e atacadas por cupins, em tantas e tão caprichosas direções que mal se apercebia entre elas algo parecido com uma passagem. Os paralelepípedos jaziam a esmo, arrancados de seus lugares pela grama crescendo solta. Uma imundície horrível apodrecia nas sarjetas entupidas. A atmosfera era toda repleta de desolação. No entanto, enquanto avançávamos, os ruídos da vida humana ressurgiam clara e gradualmente, e afinal avistamos grandes bandos dos maiores marginalizados de um populacho londrino, cambaleando daqui e dali. O ânimo do velho tremulou novamente, como uma lamparina prestes a expirar. Ele mais uma vez saiu andando a passos largos e elásticos. De repente, dobrou-se uma esquina, um clarão de luz nos explodiu nos olhos, e nos deparamos com um dos imensos templos suburbanos da Intemperância – um dos palácios do demônio, o Gin.<sup>11</sup>*

Poe é um iluminador habilidoso. Como explicar uma descrição tão minuciosa de um lugar em que as fontes de luz são poucas e esparsas? Nas passagens anteriores, chove. Poças d'água refletem a luz dos lampiões, aumentando a intensidade da luz na cena, criando uma segunda fonte de luz, difusa – luz reflexa. Isto nos permite imaginar uma cena acinzentada e não de contrastes fortes entre claro e escuro. Nos filmes e nas fotografias em branco e preto esta luz de compensação é fundamental para que possamos distinguir

profundidade de campo e suas formas, pois, sem ela, as imagens ficariam “chapadas”, trazendo “para frente” tudo o que foi fotografado (ou filmado).

A profundidade de campo produzida pela iluminação de Poe permite não apenas postar o andarilho no cenário, mas entrar na atmosfera do lugar e mimetizar a alma do velho – seu estado de ânimo, uma lamparina prestes a expirar. O fluido vital dos lampiões e o fluido vital do andarilho, o brilho mais forte de cada um anuncia seu esgotamento na direção viciosa da Intemperância.

Como dissemos, Poe compõe suas imagens literárias com a luz. Assim o Poe cineasta, com seu narrador/câmera, cria e persegue o personagem andarilho, fazendo-nos ver aquilo que ele quer que seja visto. Quase podemos dizer que Poe “foto-grafa”, compondo sua narrativa. Porém, o seu narrador/câmera também é um personagem, e é precisamente isto que provoca uma co-fusão no conto como a co-fusão de que nos fala Almeida. Somos levados, então, a acreditar na idiosincrasia do andarilho, pois o movimento da leitura nos leva a olhar o andarilho e não o narrador, como no cinema olhamos as figuras reais descritas e compostas pela luz e não a câmera que as narra. Vale a pena recordar as palavras de Almeida:

*O filme é um produto, invenção de uma história, uma sucessão no tempo de uma espaço-temporalidade circunscrita entre o início e o fim de sua projeção. O material audiovisual, físico, sensorial, humano, que presidiu à sua produção, em todas as fases, até tornar-se um objeto para ser exibido, vai nos aparecer como uma sucessividade sintática. O filme circunscreve um espaço de tempo e ilusão em que as categorias mentais que utilizamos em nossa interação com a realidade lá estarão confinadas e transformadas pelos códigos da realidade cinematográfica (ou televisiva). É desta co-fusão que nasce a verossimilhança e sua conseqüente absorção como realidade, verdade, pré-formando o que chamamos de nova oralidade.*<sup>12</sup>

O conto de Poe foi publicado pela primeira vez em 1840<sup>13</sup>. A invenção de Daguerre data de 1839. No século XIX, consolidam-se, segundo Pultz e Mondenard, novas formas de satisfazer uma antiga ambição de reconstrução da realidade. Comentam os autores:

*Com o tempo de exposição reduzido de vários minutos para quinze ou vinte e cinco segundos, o retrato fotográfico tornou-se possível. A partir de 1841, os estúdios abriram*

*suas portas, mas somente a burguesia abastada poderia dar-se a este luxo. O modelo podia escolher alguns acessórios dos quais desejasse se acercar. Colocado num preciosa jóia, objeto único (um só exemplar), o daguerreótipo atendia perfeitamente ao caráter individualista da burguesia da época. Os estúdios se multiplicaram nas cidades e os daguerreotipistas ambulantes popularizaram o novo procedimento nos campos. A maioria apresentava os corpos, simplesmente, sem acessórios, e produziam retratos rígidos com fundos uniformes, esvaziados de todo contexto social. Estava-se bem distante das tradições e das convenções que a pintura tinha privilegiado no retrato desde a Renascença: drapeados, colunas, paisagens distantes. Estas imagens não tinham, em síntese, outra ambição senão reproduzir a realidade. Apreciadas por seu poder de tornar presente um ser ausente ou morto, os daguerreótipos, mesmo os mais rudimentares, asseguravam que o corpo representado é único.*<sup>14</sup>

Xavier, abordando as reações que a imagem cinematográfica despertou nos seus primeiros anos, destaca duas condições particulares do século XIX:

*Primeiro, era necessário a valorização de um modo particular de figuração do real (ponto de vista – perspectiva renascentista) e a instauração deste tipo de ‘olhar’ como modelo de objetividade visual; é a proximidade deste modelo como o modo de ‘ver’ da lente que constitui uma das bases para o efeito de realismo da fotografia: a fidelidade da reprodução cinematográfica a um modelo de olhar é que sanciona a sua ‘objetividade’. Este efeito realista multiplica-se pela presença fundamental do movimento, uma vez que o poder de ilusão da fotografia animada se exerce tanto pela animação quanto pela fotografia. Não é por acaso que, no desenvolvimento das experiências durante o século XIX, a obtenção da imagem em movimento foi o grande horizonte, mais do que a incrementação dos poderes reprodutivos da fotografia (cor, relevo, etc.).*

*Havia o desejo de reproduzir as condições naturais da percepção de um elemento qualquer, em termos de imagem e também de som. Neste sentido, o cinema e o fonógrafo constituíram duas cristalizações desta vontade. Se por algum tempo estiveram separados, a sua fusão no cinema falado coroou todo processo de desenvolvimento técnico promovido dentro da orientação rumo à duplicação do ‘real’ percebido. Nos fins do século XIX, se a captação e a reprodução de um determinado som já constituía a duplicação de um*

*movimento, em termos de imagem era insuficiente a fidelidade à aparência de algo fixado num instante (fotografia).*<sup>15</sup>

Mas, se podemos imaginar no século XIX uma ambição, um desejo, ou uma vontade de replicar a realidade através da reprodução das imagens e sons, não podemos restringir estes sentimentos apenas ao século XIX, nem restringi-los à possibilidade de um desenvolvimento tecnológico. Xavier observa que é um determinado “olhar” que anima pessoas das mais diversas atividades a investir sua energia na busca da duplicação, ou reprodução da realidade. Este “olhar”, que Xavier, Pultz e Mondenard chamam a Renascença como referência, pode ser facilmente identificado com a perspectiva da “caixa preta”, utilizada por pintores e astrólogos mesmo antes do século XV. Recorremos, mais uma vez, a Almeida para pensar este “olhar” de forma mais complexa, o que nos permite pensá-lo na sua permanência em Poe, nas buscas fisiognômicas do século XIX e do cinema, e mas particularmente em *M*.

Em “Cinema Arte da Memória”, Almeida inicia assim o texto “A Câmera da Memória”:

*Aquele aparato intelectual e técnico, pensado como ciência, objetivamente produzido para aprisionar o real, reproduzi-lo e afirmar-se como sua única e competente representação é a Perspectiva. Suas linhas tecerão uma malha fina sobre a realidade visual, religiosa e política e oferecerão aos poderes uma caixa de ilusão geométrica para a construção de suas genealogias e mitos. Uma caixa que encerrará em linhas, luzes e sombras artificiais e estáveis, as linhas, luzes e sombras da realidade natural e cambiante. Construirá em pintura, mais tarde em fotografia e cinema, LOCAIS e IMAGENS inesquecíveis para serem lembrados. Será uma estrutura que representará a vida efêmera e transitória em formas estáveis e permanentes. Ao produzir-se como teoria e prática da representação do real, neutra, lógica e científica, produzirá ao mesmo tempo, em ilusão geométrica e matemática, a estética do poder burguês laico e religioso. Como ciência, produzirá os instrumentos para o enquadramento do real e tornará locais republicanos, burgueses, nobres, tirânicos em LOCAIS e IMAGENS inesquecíveis de riqueza e pobreza, felicidade e tragédia. Como e com a*

*ciência, constituirá a forma dominante de representação do real e ao longo do tempo, serva constante da Política, será O real.*<sup>16</sup>

Vimos como e porque o uso correto da perspectiva espacial, inspirada nos trabalhos de Leonardo da Vinci e Leon Battista Alberti, corresponde, na fisiognomonia de Le Brun, ao desejo e à necessidade do uso correto da expressão. Recordemos que para Testelin a perspectiva correta realiza a lógica e a unidade espacial do quadro, ao fazer todas as linhas visíveis convergirem para um único ponto 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.

Para a Academia Real de Pintura e Escultura Francesa do século XVII, durante o reinado de Louis XIV, é necessário normatizar a expressão da face e reconhecê-la como representação das paixões, para alcançar com êxito a unidade estética e, portanto, política, entre as múltiplas figuras de um quadro. Dentro do programa visual do Estado absolutista e centralizador de Louis XIV, a busca por uma unidade de ação toma a forma de uma necessidade de convergência visual e emocional de todos os personagens para o episódio central. Louis XIV, o rei-Sol, é este episódio central. As figuras particulares da ação política, cortesões, magistrados, sacerdotes, artesãos, negociantes enriquecidos, ou seja, figuras da ilha da Cité, da Universidade e da Cidade<sup>17</sup> devem sempre dirigir seus olhares e se expressarem em relação à figura principal, a fonte de luz, o rei-Sol, Louis XIV.

Considerando o uso que Le Brun faz de Descartes, vimos como este, aquele e Leonardo da Vinci podem ser colocados juntos na construção de um programa visual do absolutismo francês do século XVII. Para isso contamos com a busca de Almeida em identificar uma construção da memória visual laica e cristã, que nos ajudou a perceber a permanência histórica da perspectiva matemática, lógica e científica enquanto um *aparato intelectual e técnico, pensado como ciência, objetivamente produzido para aprisionar e reproduzir o real.*<sup>18</sup> Perguntamo-nos então, como podemos perceber uma permanência histórica, no cinema e na fotografia, das expressões faciais como expressões das paixões da alma, ou melhor, da fisiognomonia de Le Brun/Descartes e sua necessidade estético-política de

normatizar e controlar a representação histórica do poder através da busca por uma unidade emocional desta representação.

Esta busca nos fez voltar mais uma vez ao “O homem da multidão” de Edgar A. Poe pois, em sua composição, podemos perceber permanências históricas da fisiognomonia de Le Brun/Descartes que se farão, no século XIX, como razão e ciência e, como ciência, parafraseando Almeida, produzirão os instrumentos para o enquadramento do real e tornarão o rosto em LOCAL e IMAGEM inesquecíveis de riqueza e pobreza, felicidade e tragédia; e, como e com a ciência, constituirão a forma dominante de representação da realidade emocional dos indivíduos, de suas paixões e de sua alma.

Nosso retorno dar-se-á através do trabalho do Dr. G.-B. Duchenne de Boulogne, pesquisador francês que publica em 1862 “*Mécanisme de la physionomie humaine*”, obra doada, por ele mesmo, em 1875, com todas as fotografias originais do seu trabalho, ao Departamento de Morfologia da “*École Nationale Supérieure des Beaux-arts*”. O motivo inicial da nossa escolha é o fato de Duchenne ter sido o primeiro estudioso das expressões faciais a utilizar-se da fotografia como instrumento de pesquisa. No entanto, ao entrarmos em contato com sua obra e com o seu trabalho outras motivações acrescentaram-se ao nosso interesse inicial. Dentre elas, seu esforço, manifesto, em dar cientificidade ao estudo das expressões faciais como expressões das paixões. Além disso, chamou nossa atenção sua preocupação em instrumentalizar as artes figurativas, principalmente a pintura e a escultura, na correta forma de representar as paixões, chegando mesmo a fazer correções de certas obras.

Quando já estávamos familiarizados com o Dr. Duchenne, publicou-se no Brasil a obra de Charles Darwin, “*A expressão das emoções no homem e nos animais*” de 1872, que contou com a colaboração das fotografias de Duchenne. Darwin abre a introdução de seu livro mencionando a conferência de 1668 de Le Brun como o mais conhecido trabalho<sup>19</sup> sobre expressão e fisionomia (entendida, para Darwin, como o reconhecimento do caráter por meio do estudo da forma permanente dos traços).

A respeito do trabalho de Duchenne, Darwin em 1872, tece algumas críticas:

*Em minha opinião, o Dr. Duchenne fez progressos importantes no tema graças a sua maneira de abordá-lo. Ninguém estudou com tanto cuidado as contrações isoladas de*

*cada músculo e os sulcos que elas produzem na pele. Ele também demonstrou – e essa é uma importante contribuição – quais músculos estão menos submetidos à ação voluntária. Pouco entra em considerações teóricas e raramente tenta explicar por que certos músculos, e não outros, contraem-se sob a influência de determinadas ações.*<sup>20</sup>

Darwin faz um levantamento cronológico do tema que pretende abordar. Neste levantamento critica os trabalhos relacionados por não levarem em consideração a determinação biológica da hereditariedade nas explicações sobre as expressões faciais como expressões das emoções. Seu desdém por Le Brun e a forma como inicia a exposição do seu trabalho, permite-nos entender as críticas que Duchenne faz de seus antecessores e o movimento do seu pensamento ao explicar as expressões das paixões. Vamos ao trabalho de Duchenne.

Duchenne, assim como Darwin, começa a exposição do seu trabalho, fazendo uma revisão dos trabalhos anteriores a respeito da ação dos músculos nas expressões faciais. Nesta forma de exposição, que revela uma concepção de trabalho científico, Duchenne apresenta sinteticamente as idéias de alguns autores, dentre eles, Le Brun, e aponta os limites, os erros e alguns progressos desses autores em relação ao tema que pretende desenvolver. Este modelo de revisão bibliográfica do tema, além de ser uma forma de legitimar o trabalho como científico, faz parte da construção de um modelo de ciência que se legitima como discurso verdadeiro do real. A legitimação se dá pela construção genealógica do tema de pesquisa – que dá autoridade ao pesquisador e ao tema. Esta autoridade advém de uma concepção histórica evolucionista, que vê, no presente, um estágio superior de conhecimento sobre o tema, tomando-o como verdade.

Duchenne destaca Le Brun como um dos autores que se preocupam em compreender os diversos aspectos da expressão facial produzida pelas emoções. No entanto, em seu breve comentário a respeito do pintor francês, ele o critica por não ter se preocupado em formular ou em compreender as expressões faciais de acordo com as leis dos movimentos dos músculos. Duchenne cita outros autores posteriores a Le Brun e faz críticas aos instrumentos utilizados nos estudos em miologia, e a partir destas críticas apresenta as bases de sua pesquisa, o estudo eletrofisiológico da expressão facial em movimento.

As expressões faciais, em Duchenne, continuam a ser expressões das paixões da alma? Vejamos o que ele nos diz a este respeito. Comenta ele no início do seu livro:

*O espírito é assim a fonte da expressão. Ele ativa os músculos que retratam na face nossas emoções segundo padrões característicos. Conseqüentemente, as leis que governam as expressões da face humana podem ser descobertas pelo estudo da ação muscular.*

*Procurei a solução para este problema por muitos anos. Usando correntes elétricas, tenho feito os músculos faciais se contraírem para falar a linguagem das emoções e dos sentimentos. 'Experimentação,' disse Bacon, 'é um tipo de pergunta feita à natureza para fazê-la falar.' Este estudo cuidadoso da ação isolada do músculo, mostrou-me a causa oculta das linhas, rugas e dobras da face em movimento. Estas linhas e dobras são sinais precisos, que em suas várias combinações resultam na expressão facial. Deste modo, partindo do músculo expressivo para o espírito que o coloca em ação, tenho sido capaz de estudar e descobrir o mecanismo e as leis da expressão facial humana.<sup>21</sup> (grifo do autor)*

Não fala em paixões, mas em sentimentos e emoções. No entanto, o movimento de seu pensamento sobre a gênese das expressões faciais é muito semelhante ao de Descartes, e por extensão ao de Le Brun. O espírito, ou seja, algo que não é o corpo, ativa este, fazendo com que a face expresse alguma coisa deste algo, isto é, deste espírito. Veremos, em outras partes do livro, que Duchenne usa, indiferentemente, os termos paixões e emoções, alma e espírito. Tentaremos perceber, no movimento do texto, se estes termos têm, ou não, diferenças de significado.

Duchenne busca leis que governem as expressões da face. Como vimos Descartes é muito cuidadoso com relação às expressões corporais das paixões, porém sua tentativa de normatização, em "As paixões da alma", criou um "olhar" da relação entre corpo e alma que encaminha a busca pela constituição de leis. Porém, mais do que isso, interessa-nos perceber dois aspectos do trabalho de Duchenne: que a intenção de formular leis que governem as expressões faciais (que neste momento dá legitimidade científica a Duchenne) é uma busca por normatizar estas expressões, e que o seu pressuposto de ações e reações corporais, que lhe permite pensar, ao mesmo tempo, em espírito e em músculos expressivos, tem como

sustentação os pressupostos cartesianos de separação e de relação entre corpo e alma. Podemos dizer que o “olhar” de Descartes do corpo-máquina cristão permanece em Duchenne. O médico, anatomista e neurologista francês, cristão, não pode ainda conceber que as emoções sejam somente o produto de reações corporais. Isso não impede que, como cientista, Duchenne precise dar respostas ao que acontece no corpo, minimizando a ação do espírito, ou da alma, pois estes não podem ser matematicamente compreendidos e justificados e empiricamente medidos, quantificados e classificados em sua ciência.

Quanto a Le Brun, recordemos que seu grande erro, segundo Duchenne, foi não ter formulado leis do movimento expressivo. De fato, poderíamos dizer que as preocupações de Le Brun eram outras. As “leis” por ele formuladas também foram outras, relativas ao comportamento expressivo e à representação das expressões, e referentes à construção de uma iconologia do Estado. Mas Duchenne e Le Brun não estão tão distantes como se possa imaginar. Não apenas porque o trabalho de Duchenne possui uma preocupação estética, mas porque possui também uma preocupação política. Demonstrar isto, através da leitura das imagens, é um dos nossos desafios. Antes, porém, vamos ver um pouco das bases do trabalho de Duchenne.

Segundo o próprio Duchenne, a pergunta inicial para conhecer e avaliar a influência dos músculos faciais sobre a expressão pode ser assim formulada:

*Já que não podemos fragmentar os movimentos e deste modo analisar as ações individuais dos músculos, como podemos estudá-los? Como chegaremos a um conhecimento preciso da ação verdadeira destes músculos?* <sup>22</sup>

Para fazer a natureza ‘falar’ Duchenne utiliza dois novos recursos técnicos em miologia: a estimulação elétrica e a fotografia. Com o primeiro, ele faz o que chama de eletrofisiologia, ou seja, estimula e contrai os músculos através de eletrodos. Com o segundo, pretende dar mais precisão à sua pesquisa, e provar suas teses.

Duchenne destaca, então, alguns dos principais fatos que emergiram de seus estudos eletrofisiológicos.

A partir da contração isolada dos músculos da face, Duchenne classificou tais músculos em quatro tipos: os completamente expressivos, ou seja, aqueles que produzem uma

expressão por si próprios, pela sua ação isolada; os incompletamente expressivos, que somente produzem expressões verdadeiras quando contraídos sinergicamente com outros músculos; os expressivos de modo complementar, que contraídos isoladamente não produzem nenhuma expressão, mas que, combinados com outros, completam certas expressões ou atribuem, a estas, características adicionais; e os inexpressivos, cuja contração não comunica nenhuma expressão.

Quanto às combinações de contrações musculares, Duchenne afirma existirem três tipos: as combinações expressivas, as inexpressivas e as discordantemente expressivas.

As combinações expressivas são aquelas em que um músculo complementar forma uma expressão com um determinado músculo incompletamente expressivo. Nestas, o músculo complementar não pode ser substituído por nenhum outro. Duchenne repete um procedimento já utilizado por Descartes e por Le Brun, a saber, dividir as expressões segundo sua constituição. Duchenne fala em expressões originais da face, que seriam aquelas produzidas por ações isoladas de músculos expressivos, e em expressões complexas, que seriam resultantes de contrações combinadas de músculos incompletamente expressivos com músculos expressivos de modo complementar.

Recordemos a divisão de Descartes, relativa às paixões, em primitivas e particulares, baseada na idéia de gênero e espécie; e a divisão feita por Le Brun, também relativa às paixões, mas referente às expressões faciais, em simples e compostas. Podemos dizer que Duchenne qualifica as expressões das paixões primitivas de Descartes. As paixões do gênero primitivo possuem expressões originais. Não importa que as paixões que Descartes chamou de primitivas não correspondam às emoções que possuem expressões originais. Importa a forma como os dois lidam com a relação entre o corpo e a alma, e a forma como eles classificam esta relação. Paixões primitivas são genéticas em Descartes, ou seja, dão origem, quando combinadas, a todas as outras paixões que são chamadas de particulares. Expressões originais da face, para Duchenne, são expressões que têm como causa a contração de apenas um tipo de músculo, os músculos expressivos. Interessa-nos perceber em Duchenne a busca por uma gênese, podemos dizer primitiva, independente de uma história social das expressões e mesmo das paixões. Uma das formas desta busca é o raciocínio combinatório. Em Descartes

as paixões primitivas são combinadas entre si, e com paixões particulares, formando outras paixões. Duchenne formula a idéia de músculos expressivos que seriam os responsáveis pelas expressões originais. Estes, por produzirem sozinhos expressões faciais reconhecíveis, a princípio não necessitam ser combinados, porém, alguns destes podem, quando combinados, produzir expressões na face. Duchenne também formula a idéia de músculos incompletamente expressivos, que necessitam ser combinados com músculos complementares para produzirem expressões reconhecíveis e verdadeiras. A lógica combinatória, uma das características da matematização da face, preexiste no pensamento de Duchenne, antes dos seus experimentos. Poderemos observar isso mais adiante.

Existem ainda as combinações inexpressivas ou discordantemente expressivas. As inexpressivas são, em geral, as combinações de expressões opostas que produzem expressões faciais falsas. As discordantemente expressivas são aquelas em que, num grau moderado de contração, a combinação de algumas expressões originais contrárias podem produzir expressões complexas, chamadas de contrações expressivas combinadas que são discordantes.

Este último tipo de combinação surpreende o próprio Duchenne, pois parece fugir de um padrão de leitura por ele mesmo formulado, baseado, como dissemos numa lógica de formação combinatória das expressões. Porém, Duchenne procura regularidades que sustentem o seu padrão de leitura combinatória, pois são estas que lhe darão segurança e legitimidade na formulação de leis que governem as expressões faciais. As combinações discordantes motivarão, portanto, o que Duchenne chama de terceiro fato, e que emergiu de seus experimentos sobre a sinergia dos movimentos dos músculos da face.

Ao abordar as contrações combinadas inexpressivas Duchenne inicia sua exposição afirmando:

*É razoável pensar que os músculos que representam diretamente emoções opostas não atuarão sinergicamente e que, sua ação combinada produzirá somente contrações inexpressivas.*<sup>23</sup>

A seguir, ele apresenta fatos que confirmam este raciocínio. Mas, as combinações discordantemente expressivas desafiam esta racionalidade, e ele se sente, então,

na obrigação de explicar esta inconsistência. Para justificá-la, Duchenne diferencia as contrações sinérgicas do tronco e dos membros, das contrações da face, argumentando que as primeiras estão de acordo com as leis de equilíbrio da mecânica, enquanto as da face não estão.

Sua argumentação não convence nem a si próprio. Duchenne enfrenta um dilema moral: se as expressões são reveladoras de estados da alma, como explicar que expressões que representam emoções opostas, quando combinadas, possam produzir outras expressões. Seu último recurso para justificar a especificidade das contrações e combinações dos músculos faciais será uma explicação cristã:

*Em relação à face, nosso Criador não se preocupou com a necessidade mecânica. Ele foi capaz, em sua sabedoria, ou - perdoem esta maneira de falar - seguindo uma fantasia divina, de colocar qualquer músculo particular em ação, um apenas ou vários músculos juntos, quando ele desejou que os sinais característicos das emoções, até os mais fugazes, fossem inscritos de forma concisa sobre a face do homem. Uma vez criada esta linguagem da expressão facial, para ele foi o bastante dar a todos os seres humanos a faculdade instintiva de sempre expressar seus sentimentos pela contração dos mesmos músculos. Isto tornou a linguagem universal e imutável.*

*Certamente teria sido possível dobrar o número de movimentos expressivos apenas por colocar em ação os músculos de um único lado da face por vez, como tenho feito em meus experimentos. Mas, percebe-se o quanto tal linguagem seria desajeitada; foi, provavelmente, no interesse de uma representação harmoniosa que a natureza pôs músculos bilaterais (de mesmo nome) a serviço de cada emoção, e que nos foi negada a faculdade de fazê-los atuar unilateralmente.<sup>24</sup>*

Vamos tentar entender esta “cientificidade cristã” pelas próprias imagens produzidas por Duchenne. Deixemos as imagens “falarem” sobre o seu trabalho. Vamos nos restringir, neste primeiro momento, às chapas fotográficas da seção científica do livro.

Nossa tendência inicial é buscar as expressões das paixões que vimos em *M* e que destacamos em Le Brun. Recordemos: Admiração e Desejo, Pavor e Desespero (ou Extremo Desespero), ou seja, duas paixões primordiais para Descartes, simples para Le Brun e

duas paixões particulares para Descartes, compostas para Le Brun. Quando as procuramos em Duchenne vemos que estas correspondências se complicam um pouco. Isto nos obriga a retornar ao seu texto.

Segundo Duchenne, sua pesquisa eletrofisiológica pode ser aplicada em três campos distintos: na anatomia e fisiologia, na psicologia, e na pintura e escultura. Estas diferentes dimensões da face humana não existiam em Le Brun. Como vimos, em sua fisiognomonia, Le Brun, quando lhe interessa, usa Descartes e toma os signos físicos da face como consequência de leis internas do corpo-máquina. Duchenne, neste sentido, aproxima-se mais de Descartes, pois parte das leis internas do corpo-máquina para produzir expressões, que ele registra como reais em suas fotografias. Só assim Duchenne pode pensar a miologia da face (seu campo de estudo) independente da anatomia e da fisiologia, independente da psicologia e independente da pintura e escultura. Por serem campos do conhecimento independentes é que uns podem ser aplicados aos outros. Começemos com a aplicação da eletrofisiologia ao campo da psicologia.

Duchenne precisa provar que a fisiologia muscular da face humana está ligada à psicologia. Afirma ele no 4º capítulo:

*Que a fisiologia muscular da face humana está intimamente ligada à psicologia não pode ser negado. Tenho visto sobre a face de um cadáver a exata imagem de muitas das emoções listadas pelos filósofos. Eu demonstrarei esta ligação nos parágrafos seguintes.*<sup>25</sup>

Duchenne passa a abordar suas experiências de contração muscular isolada e combinada, hierarquiza os músculos de acordo com o seu grau de importância na composição das expressões faciais e classifica as expressões faciais em primordiais (originárias) e complexas.

Até aqui ficamos apenas com a explicação de que o estudo da miologia da face pode inegavelmente aplicar-se à psicologia por que podemos produzir expressões na face de uma cadáver. O cadáver, o corpo morto, para Descartes, é aquele no qual as principais partes se corromperam e o seu princípio de funcionamento parou de agir. Duchenne utiliza a eletricidade para fazê-los agir novamente, pelo menos por um breve lapso de tempo. Assim, Duchenne consegue reavivar o princípio de funcionamento do corpo morto, e, segundo ele,

produzir expressões em um cadáver, expressões que são qualidades de um corpo vivo. Duchenne diz provar que a pesquisa eletrofisiológica participa da psicologia porque ela reativa o princípio de funcionamento do corpo vivo num corpo morto através da eletricidade. Produzir expressões independentemente do corpo estar vivo ou morto faz com que Duchenne replique e reafirme o movimento de construção do “olhar” cartesiano do corpo-máquina, do corpo desalmado, do “olhar” que vê corpo e alma como entidades distintas e separadas.

Mas não sejamos injustos com Duchenne, mais adiante ele explicará melhor a relação entre sua pesquisa e a psicologia, o que não invalida as idéias anteriormente apresentadas. Ele afirma no item II. B deste capítulo:

*O estudo da expressão facial é a parte da psicologia que trata das diferentes maneiras com que o homem manifesta suas emoções através dos movimentos da face.*

*Assim como o homem tem o dom de revelar suas paixões por meio desta transfiguração da alma, não deveria ser ele igualmente capaz de entender a enorme variedade de expressões que aparecem sucessivamente na face de seus iguais? Para que serve uma linguagem que não pode ser entendida? Expressar e controlar os movimentos da expressão facial para mim parecem ser habilidades inseparáveis que o homem deve possuir ao nascer. Educação e civilização apenas as desenvolvem ou modificam.*

*A união destas duas habilidades faz do jogo da expressão facial uma linguagem universal. Para ser universal, a linguagem deve sempre ser composta pelos mesmos movimentos, ou, em outras palavras, depende de que as contrações musculares sejam sempre as mesmas.*

*Tal raciocínio está claramente provado pela minha pesquisa. Em meus experimentos tenho estabelecido que é sempre um músculo isolado que executa o movimento fundamental, representando um movimento imposto pela alma. Esta lei é tão absoluta que o homem não pode substituí-la ou sequer modificá-la. Se fosse diferente, a linguagem da expressão facial teria tido o mesmo destino que as linguagens orais criadas pelo homem. Cada região, cada província teria o seu modo de retratar as emoções na face; talvez este capricho tivesse ido mais longe, a ponto das expressões faciais variarem infinitamente em cada cidade, em cada indivíduo.*

*A linguagem da expressão facial teve de ser imutável, uma condição sem a qual ela não poderia ser universal. Por causa disso, o Criador colocou a expressão facial sob o controle das contrações musculares reflexas ou, instintivas.*

*Conhecemos a regularidade com a qual todos os movimentos instintivos são executados. Mencionarei somente como um tal exemplo aquele do caminhar, durante o qual a criança resolve os mais complicados problemas mecânicos, com uma facilidade e precisão que a vontade nunca teria sido capaz de atingir. Do mesmo modo, cada expressão é sempre representada na face pelas mesmas contrações musculares, que nem costumes, nem caprichos podem mudar*

*'Em geral' diz Descartes, 'todas as aparências, quer da face quer dos olhos, podem ser mudadas pela alma quando, decidindo ocultar uma emoção, evoca vigorosamente a imagem do seu contrário; assim podemos fazer uso destas ações tanto para dissimular nossas emoções quanto para evidenciá-las.' É uma grande verdade, que certas pessoas, comediantes acima de tudo, possuem a arte de simular maravilhosamente as emoções que existem sempre somente em suas faces ou lábios. Ao criar uma situação imaginária, eles são capazes, graças a uma especial aptidão, de evocar estas emoções artificiais. Mas seria fácil, para mim, mostrar que estas são as mesmas emoções que o homem não pode simular ou retratar artificialmente na face; o observador atento é sempre capaz de reconhecer um falso sorriso.*

*Os padrões da expressão da face humana não podem ser modificados, sejam eles simulados ou de fato produzidos pela ação da alma; eles são os mesmos em todas as pessoas, em nações civilizadas ou selvagens, diferenciando-se nos últimos somente por sua moderação ou exagero de certos traços.<sup>26</sup>*

Paixões e emoções, alma e espírito aparecem, aqui, indistintamente no texto de Duchenne, comprovando o que dissemos anteriormente sobre a relatividade destes termos. O que interessa são os modos como o pensamento de Duchenne ganham forma ao longo do seu texto. Neste sentido, vemos que o problema da expressão facial em psicologia é relativo a um dom humano que deve corresponder a um entendimento. Ou seja, se o homem tem o dom de revelar suas paixões e o que se passa em sua alma, ele deve ser capaz de entender esta revelação. Por ser um dom e por serem revelações, Duchenne remete a capacidade de

expressar e de entender as expressões da alma às habilidades naturais do ser humano, ou seja, justamente o contrário daquilo que estamos tentando mostrar, que as expressões faciais e seu entendimento são historicamente construídos, e que, de Le Brun ao cinema, esta construção faz parte de um programa de educação visual que busca na ciência, na filosofia, nas artes plásticas, nos manuais de conduta, na fotografia e no cinema, formas de aparecer como legítimo e, muitas vezes, natural.

Por ser um dom do ser humano, a expressão facial das paixões da alma é considerada por Duchenne como uma linguagem universal. Sendo as expressões faciais um dom natural e universal, sua linguagem, segundo ele, deve sempre ser composta com os mesmos movimentos, que no caso são determinados pela contração muscular. Se isso não fosse verdadeiro, a linguagem das expressões faciais ganharia o mesmo destino da linguagem oral criada pelo homem – a multiplicidade. Deus, então, não querendo uma Babel facial, colocou a expressão facial sob o controle das contrações musculares reflexas ou instintivas. Duchenne afirma, então, que *cada expressão é sempre representada na face pelas mesmas contrações musculares, que nenhuma forma ou nenhum capricho pode mudar.*<sup>27</sup> Mas é claro o que isso quer dizer que cada paixão ou emoção da alma, ou cada movimento da alma, cada sentimento do indivíduo, provocará uma determinada expressão na face, que poderá ser identificada e lida, por ser provocada sempre pela mesma contração muscular. Sendo uma linguagem universal, que possui padrões que não podem ser modificados, para um bom leitor da face, isto é, para o especialista em miologia, anatomia e fisiologia, não há como dissimular os sentimentos e as paixões. Tanto as emoções sinceras quanto as simulações podem ser identificadas.

Duchenne faz, então, um trabalho oracular, revelando as intenções do Criador aos homens para que estes possam conhecer a si mesmo, e aos outros, em sua essência. Aos olhos de Deus, os homens não podem esconder seus sentimentos; aos olhos dos especialistas na linguagem das expressões faciais também não.

Descartes, como vimos, trabalhou para a purificação do pensamento, Duchenne tenta purificar as expressões faciais. Segundo ele:

*Minha pesquisa experimental ajudou também a corrigir alguns erros fisiológicos cometidos em atribuir para alguns músculos movimentos que não são deles, e, em contrapartida, reconhecer alguns que são. Estes erros confundem-nos quanto ao papel que eles desempenham na expressão.*<sup>28</sup>

Não nos esqueçamos que os dois instrumentos que Duchenne utilizou para corrigir estes erros foram a eletricidade e a fotografia. Continuemos, porém, a ver o trabalho de purificação de Duchenne.

A expressão facial em repouso do recém-nascido, para Duchenne, é desprovida de emoções ou paixões, conforme ele mesmo afirma:

*No recém-nascido, a alma é desprovida de todas as emoções e a expressão facial em repouso é completamente neutra, expressa a completa ausência de qualquer emoção. Mas, a partir do momento que a criança pode experimentar sensações e começa a registrar emoções, os músculos faciais retratam as várias paixões em sua face. Os músculos mais freqüentemente usados por estas precoces ginásticas da alma tornam-se mais desenvolvidos e sua força tônica aumenta proporcionalmente.*

*A face em repouso deve sofrer algumas modificações pela força tônica destes músculos, ou exatamente como na simples analogia que tenho feito, pela força das molas que os mantêm em equilíbrio. A expressão facial é formada em repouso na face individual, que deve ser a imagem de nossos habituais sentimentos, as façeis<sup>29</sup> de nossas paixões dominantes. (Este fato é bem conhecido e geralmente admitido).<sup>30</sup> (grifo do autor)*

A criança começa a registrar emoções a partir das sensações que experiencia. Uma emoção, diversas vezes repetida, dará tonicidade aos músculos faciais responsáveis pela expressão desta emoção. Sendo assim, a expressão facial em repouso de um indivíduo adulto ganha a expressão dos sentimentos habituais e das paixões dominantes deste indivíduo.

A “lógica” de Duchenne a respeito da formação das expressões faciais em repouso pode ser vista em Descartes. Este também parte do princípio de que, a alma, ao juntar-se ao corpo, ou seja, no recém-nascido, é desprovida de paixões ou emoções. Além disso, para Descartes, as causas mais comuns e principais das paixões são os objetos que afetam os sentidos. Sob a ação destes é que as paixões são não apenas causadas, mas, também, mantidas

e fortalecidas pelos espíritos animais. As experiências sensoriais, desde o nascimento, formam as paixões cartesianas como, em Duchenne, formam as expressões faciais em repouso – que revelam estas paixões por serem dominantes e habituais.

Vimos que Descartes nos fala de uma educação das paixões pelo hábito. Lembremos que, para a formação do hábito é necessário associar o pensamento a uma paixão, contrária ou diferente daquela que se quer “educar”. Fazem parte desta pedagogia não apenas o condicionamento, ou melhor, o estímulo à generosidade, mas também o juízo do bem e do mal, a força da alma, a vontade, e o conhecimento claro e distinto. Vimos que em meio ao desenvolvimento do seu raciocínio, Descartes acaba dividindo as almas em fortes, fracas e irresolutas, apesar de considerar que todas podem ser educadas.

Duchenne é menos condescendente com as almas. Argumentando contra Diderot, revela que, para si, as almas são boas ou más. Vejamos:

*Mesmo Diderot, um celebrado filósofo, parece ter reservas sobre esta matéria. “De um certo modo nós fazemos (diz ele) nossa própria fisionomia. O semblante, acostumado a expressar o caráter da emoção dominante, retém-na; às vezes também, nós recebemos uma contribuição da natureza, e podemos reter o que recebemos. Deve ter sido agradável para ele fazer-nos bons e dar-nos a face de uma pessoa má, ou fazer-nos maus e dar-nos uma face de bondade.”*

*Se fosse verdade que a bondade pudesse ser mascarada por traços faciais da maldade, então teríamos que reduzir a admiração que temos pela obra-prima da natureza que é a expressão facial.*

*A afirmação de Diderot, felizmente, não é correta. Se observamos o recém-nascido, sempre encontramos uma mesma expressão neutra, como eu disse anteriormente. Somente com o tempo é que vemos suas expressões faciais individuais se formarem: boas ou más, dependendo da predominância de boas ou más emoções. Se acontecesse de um homem bom nascer com uma face má, esta monstruosidade, cedo ou tarde, seria apagada pela contínua influência de uma alma boa.<sup>31</sup>*

Se uma alma boa nasce num corpo com uma face má, a própria natureza se encarrega de corrigir esta “monstruosidade”, sob a influência da alma. O corpo-máquina

cartesiano torna-se, em Duchenne, divino, pelo menos no que se refere aos músculos faciais responsáveis pelas expressões das emoções e das paixões. A expressão facial, como ele mesmo afirma, é uma obra-prima da natureza, e mais, uma obra-prima do Criador. Como entender esta divinização da face?

Duchenne não está tão longe de Descartes como aparentam as passagens acima. O “olhar” cartesiano é o mote da pesquisa de Duchenne. Este “olhar”, à medida que ganha legitimidade científica, por conseguir ver na natureza leis mecânicas, torna o corpo-máquina cartesiano natural e, também, divino. Se Duchenne acredita ter encontrado o mecanismo das expressões faciais regido por leis de natureza miológica criadas por Deus especialmente para a face, ele, então, realmente acredita estar lidando com algo divino. Suas descobertas, por mais mecânicas ou científicas que sejam, são, para ele, oraculares, pois revelam a essência das emoções da alma e a própria essência desta em cada indivíduo.

A face é purificada pela eletricidade e pela fotografia. Tão purificada que Duchenne se arrisca a corrigir obras da pintura e da escultura. Vejamos sua argumentação.

Quando Duchenne apresenta a aplicação dos resultados de sua pesquisa na pintura e escultura, ele afirma que os artistas têm necessidade de encontrar uma forma de estudar o corpo em movimento, inclusive os movimentos da face. A falta de uma estratégia segura de estudo das linhas expressivas da face, leva os artistas, em geral a desconsiderar ou utilizar mal as linhas secundárias das expressões, dando atenção apenas às linhas fundamentais. Duchenne destaca o principal equívoco do estudo dos movimentos das expressões faciais:

*Os movimentos da expressão facial não são controlados pela vontade, como o são os dos membros ou tronco. Somente a alma tem a faculdade de produzi-los verdadeiramente. Os movimentos são tão fugazes que nem sempre tem sido possível, até mesmo para os grandes mestres, apreender a totalidade de seus traços distintivos, como eles têm dos movimentos das outras regiões do corpo. Fornecerei provas disto a partir de alguns célebres trabalhos da antigüidade. Perdoem-me, por favor, pela minha ousadia, tentarei justificá-la mais tarde por meio de uma análise científica precisa.<sup>32</sup>*

Os movimentos da face são fugazes e, por isso, difíceis de serem apreendidos corretamente pelo olho humano (argumento que Descartes utilizou para não aprofundar os efeitos das paixões da face humana). Duchenne “resolve” este problema com suas chapas fotográficas. Mas, além disso, outro fator provoca erros nos artistas, é o fato de estes movimentos não serem controlados pelo desejo. Poderíamos acrescentar, nem pelo desejo do modelo, nem pelo desejo do artista. Só a alma tem a faculdade de produzi-los verdadeiramente. Ou seja, a expressão verdadeira de uma paixão só se produz a partir do que a alma está sentindo. Para Duchenne, isto é verdadeiro por que estes movimentos são produzidos mecanicamente, regidos por leis naturais, criadas por Deus, em relação aos movimentos dos músculos expressivos da face.

É claro que, além da alma, a eletricidade também pode produzir expressões verdadeiras, caso contrário, a hipótese de Duchenne cairia por terra. Eletricidade e alma vão se aproximando em um mundo ainda dominado pela energia à combustão. O paraíso elétrico estava por vir, mas como todos os mundos que são criados precisam possuir alma, o mundo elétrico/eletrônico tem como ancestral uma homologia entre alma e eletricidade.

Vamos, então ver as faces divinizadas de Duchenne.

Começemos pelo quadro sinóptico das expressões faciais de Duchenne:

EXPRESSÕES PRIMORDIAIS	MÚSCULOS QUE AS PRODUZEM
1. Produzida pela contração isolada dos músculos que são completamente expressivos.	
Atenção	<i>m. frontalis.</i>
Reflexão	parte superior do <i>m. orbicularis oculi</i> , moderadamente contraído.
Meditação	o mesmo músculo, mas fortemente contraído.
Concentração	o mesmo músculo, mas muito fortemente contraído.
Angústia (ou sofrimento)	<i>m. corrugator supercilii.</i>
Agressão ou Ameaça	<i>m. procerus.</i>
2. Produzidas pela contração combinada dos músculos que são incompletamente expressivos com aqueles que são expressivos de um modo complementar.	
Choro com fortes lágrimas	<i>m. levator labii superioris alaeque nasi</i> mais a parte da pálpebra do <i>m. orbicularis oculi</i> .
Choro moderado	<i>m. zygomaticus minor</i> mais a parte da pálpebra do <i>m. orbicularis oculi</i> .
Alegria	<i>m. zygomaticus major.</i>
Riso	o mesmo músculo mais parte da pálpebra do <i>m. orbicularis oculi</i>
Falso riso	<i>m. zygomaticus major</i> sozinho.
Ironia, ou riso irônico	<i>m. buccinator</i> mais o <i>m. depressor labii inferioris.</i>
Tristeza ou Desalento	<i>m. depressor anguli oris</i> mais a dilatação das narinas e olhar fixo para baixo.
Desprezo ou Aversão	<i>m. depressor anguli oris</i> mais parte da pálpebra do <i>m. orbicularis oculi</i> .
Dúvida	<i>m. mentalis</i> mais fibras exteriores do <i>m. orbicularis oris</i> (a porção inferior ou as duas porções ao mesmo tempo) mais <i>m. frontalis.</i>
Escárnio ou Desdém	parte da pálpebra do <i>m. orbicularis oculi</i> mais <i>m. depressor labii inferioris</i> mais <i>m. transversus</i> mais <i>m. levator labii superioris alaeque nasi.</i>
Surpresa	<i>m. frontalis</i> mais os músculos que abaixam a mandíbula num grau moderado.

Admiração (grande surpresa)	mesma combinação de músculos e queda da mandíbula, mas com forte contração.
Espanto	mesmas combinações, com máxima contração
Admiração, surpresa agradável	os músculos da admiração associados com os da alegria
Medo	<i>m. frontalis</i> mais <i>m. platysma</i> .
Terror (horror)	<i>m. frontalis</i> mais <i>m. platysma</i> e queda da mandíbula, maximamente contraída.
Terror, com Angústia e Tortura	<i>m. corrugator supercilii</i> mais <i>m. platysma</i> os músculos que abaixam a mandíbula.
Raiva (cólera)	parte superior do <i>m. orbiculares oculi</i> mais <i>m. masseter</i> mais <i>m. buccinator</i> mais <i>m. depressor labii inferioris</i> mais <i>m. platysma</i> .
Portador de Raiva Violenta	<i>m. procerus</i> mais <i>m. platysma</i> e músculos que abaixam a mandíbula, maximamente contraídos.
Reflexão Triste	parte superior do <i>m. orbicularis oculi</i> mais <i>m. depressor anguli oris</i> .
Reflexão Agradável	parte superior do <i>m. orbicularis oculi</i> mais <i>m. zygomaticus major</i> .
Alegria violenta	<i>m. procerus</i> mais <i>m. zygomaticus</i> mais <i>m. depressor labii inferioris</i> .
Lascívia	<i>m. transversus</i> mais <i>m. zygomaticus major</i> .
Delírio Sensual	os mesmos músculos como prazer libidinoso, com o olhar fixo direcionado para cima e lateralmente, com espasmos da parte da pálpebra da <i>m. orbicularis oculi</i> , a porção superior que cobre parte da íris.
Êxtase	os mesmos músculos como no delírio sensual, mas sem o <i>m. transversus</i> .
Grande angústia, com lágrimas e aflição	<i>m. corrugator supercilii</i> mais <i>m. zygomaticus minor</i> .
Angústia com desesperança e desespero	<i>m. corrugator supercilii</i> mais <i>m. depressor anguli oris</i> .

Observa-se que Duchenne classifica apenas seis expressões como expressões primordiais, ou seja, produzidas pela contração isolada de músculos que são completamente expressivos.

Nossa tendência, como dissemos, é procurar nas fotografias de Duchenne as paixões que vimos em Le Brun. Recordando: Admiração, Desejo, Pavor e Desespero. Mas não há como buscar esta correspondência pela simples nomenclatura ou por definições a respeito destas paixões. A paixão do Desejo, tal como havíamos entendido em Descartes e Le Brun (considerando as diferenças entre eles), por exemplo, não aparece no quadro de Duchenne. Nossa opção, então, é entrar pelas imagens de Duchenne e não pelas paixões. Neste sentido, fomos atraídos por duas séries de imagens relativas às expressões primordiais, a Atenção e o Sofrimento, e por duas séries de imagens relativas às expressões de músculos combinados, uma em torno das paixões da Admiração e Surpresa, outra, em torno das paixões do Medo, Pavor e Horror.

O que vamos ver e procurar entender são fotografias de rostos humanos, velhos, crianças, homens e mulheres. Nestas fotografias, vemos um instrumento que toca certas partes destas faces (IMAGEM 9). Sabemos que este instrumento promove uma descarga elétrica que,

segundo Duchenne, provoca a contração muscular que vemos na foto. Em todas as chapas fotográficas que vimos no Catálogo de Duchenne e em seu livro, nossa primeira reação foi imaginar a dor e a tortura às quais estas pessoas foram submetidas. As primeiras reações e sentimentos que tivemos em relação a estas imagens foram de horror, espanto, sadismo e repulsa. Uma revolta em ver pessoas sendo submetidas a torturas degradantes em nome da ciência.

Duchenne nos tranquiliza quanto a isso. Abordando sua pesquisa eletrofisiológica ele afirma:

*Se fôssemos capazes de controlar a corrente elétrica, um agente tão análogo ao fluido nervoso, e pudéssemos limitar seus efeitos aos músculos individuais, poderíamos certamente jogar alguma luz sobre suas ações localizadas. Na face, em particular, poder-se-ia determinar as ações isoladas dos músculos com facilidade! Munidos de eletrodos, seríamos capazes, como a própria natureza, de retratar a linhas expressivas das emoções da alma sobre a face do homem. Que fonte de novas observações!*

*Por doze anos, esta tem sido a idéia fundamental de minha pesquisa eletrofisiológica, uma idéia com um rico futuro que inflamou minha imaginação.*

*Este não é o lugar para relatar a longa série de experimentos físicos e anatômicos pelos quais eu tive que passar, e as dificuldades que tive que superar antes de provar minha idéia. Após vários anos de experimentação, posso aplicar a energia elétrica na superfície do corpo, de uma maneira controlada e, então, fazer essa energia atravessar a pele sem queimá-la ou cortá-la e concentrar sua ação em um músculo, ou num feixe de músculos, num tronco nervoso ou em uma ramificação nervosa.*

*[...]*

*Ninguém pensou que o estudo de miologia poderia se beneficiar dos grosseiros experimentos de um médico que provocou convulsões nas faces de seus sujeitos torturados usando correntes elétricas.*

*Tem sido sugerido que C. Bell e Sarlandières tentaram estudar os músculos da face usando galvanização. Estes autores não mencionam isto em seus escritos, além disso, se*

*eles tivessem usado este método de exploração, eles certamente não teriam cometido os erros que eu agora tenho que retificar.*

*Será reconhecido, espero, que a honra da revelação do mecanismo da expressão da face humana, esta análise anatômica das expressões, estava reservada para o método de eletrização, o único que permitiu a determinação exata da ação isolada dos músculos e a dissecação de seus movimentos.*

*Minha pesquisa inicial não era e não poderia ser nada mais do que um esboço inacabado. Os fatos eletrofisiológicos originalmente observados não me forneceram uma idéia completa dos movimentos fisiológicos da face. E quais estimulações que deveriam ser feitas em cada um dos músculos da face para observar como eles atuam no jogo da expressão facial? Eu estava distante de responder estas complexas e difíceis questões, cuja superfície eu tinha apenas arranhado.*

*Hoje, baseado em longa e contínua experimentação, acredito que posso revelar minha pesquisa para o público. Espero que isto lance uma grande luz sobre estas questões.<sup>33</sup>*

Mais adiante Duchenne explica um pouco melhor o que significa a estimulação elétrica de seus estudos eletrofisiológicos. Afirma ele, em nota nas páginas 44 e 47:

*A eletricidade produzida por um aparelho indutor é único tipo aplicável a esta espécie de experimento; tenho chamado tal eletricidade de faradismo, e seu uso de faradização. E justifico este novo nome da seguinte maneira:*

*A palavra eletrização pode ser usada somente num sentido geral.*

*A eletricidade produzida por atrito pode ser chamada de eletricidade estática, e a eletricidade produzida pelo contato de diferentes substâncias deveria ter o nome de galvanização. Mas sob este nome, no passado, temos designado indiferentemente, na prática médica, a ambas, a eletricidade por contato e a eletricidade por indução. As conseqüências importunas de tal confusão podem ser entendidas após a leitura deste trabalho.*

*É necessário criar uma palavra que designe exatamente eletricidade induzida ou sua aplicação. Não deveríamos, por essa razão, tomar o nome do cientista que descobriu este tipo de eletricidade? Então, exatamente como Galvani tem dado seu nome para à eletricidade por contato, em minha opinião nós deveríamos dar o nome de Faraday para a*

*eletricidade por indução. Esta eletricidade deveria ser chamada faradismo, e sua aplicação designada pela palavra faradização. Este nome me parece ser o mais feliz de todos, na medida em que estabelece uma clara distinção entre a eletricidade por indução e a eletricidade por contato, e ao mesmo tempo consagra o nome de um cientista a quem a medicina deve uma descoberta até mais preciosa para a terapêutica que a de Galvani. (Hoje esta distinção é universalmente aceita dentro da prática médica.)<sup>34</sup>*

Apesar de todas as explicações técnicas de Duchenne, a sensação de tortura, de sofrimento de seus sujeitos, não desaparece das imagens. Há algo nelas, no presente, vistas hoje, que movimentam um sentimento de compaixão por estes rostos fotografados e de repulsa pela presença desses eletrodos. E é o próprio Duchenne quem alimenta estes sentimentos ao tentar explicar, ou justificar, a escolha de seu sujeito principal (IMAGEM 9):

*O indivíduo que eu escolhi, como sujeito principal dos experimentos mostrados neste álbum, foi um velho homem sem dentes, com um rosto magro, cujos traços, sem serem de todo feios, aproximavam-se da trivialidade costumeira e cuja expressão facial estava perfeitamente de acordo com seu caráter inofensivo e sua inteligência restrita.*

*As razões que determinaram minha escolha foram:*

- 1. Numa idade avançada, contrações dos músculos faciais produzem todas as linhas expressivas da face (linhas fundamentais e secundárias).*
- 2. A magreza do meu sujeito favoreceu o desenvolvimento dessas linhas expressivas, e ao mesmo tempo facilitou a eletrização localizada dos músculos de sua face.*
- 3. Preferi esta face rude a uma de traços belos e nobres, não porque para ser fiel à natureza deva-se mostrar suas imperfeições; simplesmente quis provar que, apesar dos defeitos das formas e da falta de beleza plástica, toda face humana pode tornar-se espiritualmente bela através da correta representação das emoções. Defenderei esta afirmação estimulando separadamente as unidades motoras da face – cuja principal função é retratar nossas paixões.*
- 4. Finalmente, este homem mostrou uma condição muito favorável que eu não tinha identificado em outros sujeitos. Há poucas pessoas que estão dispostas a se submeter a este tipo de experiência, porque, sem ser extremamente dolorosa, a eletrização dos músculos faciais freqüentemente provoca movimentos involuntários que resultam em distorções nos*

*traços faciais. Este sujeito tinha sensibilidade reduzida. Ele sofria de uma complicada condição anestésica da face. Fui capaz de fazer experiências em sua face sem lhe causar dor, na medida em que pude estimular seus músculos com tanta precisão e exatidão como se eu tivesse trabalhando com um cadáver ainda sensível.*<sup>35</sup>

Com estas declarações, Duchenne, ao invés de aliviar, reforça nossa sensação de revolta. A utilização de pessoas portadoras de deficiências em experimentos científicos não era nenhuma novidade no século XIX. Para além de qualquer crítica de cunho humanista, estes fatos, estas fotos e estes argumentos fazem-nos lembrar apenas que a história do mito cristão, do mito divino e da pureza do bem, sempre faz-se pela presença do mal. A tortura, a dor, ou que seja, a humilhação que estes rostos revelam justificam-se pela descoberta e revelação de uma obra perfeita do Criador; para Duchenne, as expressões faciais. Além disso, na justificativa da escolha do seu sujeito principal, Duchenne deixa subentendido que a eletricidade induzida provoca dores; por isso sua escolha recai sobre um indivíduo cuja face, em termos de sensibilidade, assemelha-se à de um corpo morto.

Mas vamos às imagens.

Começamos pela série que mostra a estimulação eletrofisiológica do músculo da Atenção, chamado *m. frontalis* (IMAGENS 11, 12, 13, 14). A atenção não é uma paixão da alma para Descartes, mas podemos considerá-la como um efeito da paixão da Admiração. Esta, para Duchenne, compõe um conjunto de expressões nomeadas de Surpresa, Admiração (grande Surpresa) e Espanto. A contração do músculo *m. frontalis* (músculo da Atenção) é o elemento constituinte principal deste conjunto do qual a Admiração faz parte. Basicamente, o que diferencia as expressões de Surpresa, de Admiração e de Espanto é a maior ou menor contração do *m. frontalis*, e a maior ou menor intensidade da queda dos músculos da mandíbula. E o que diferencia este conjunto da Admiração, da série de imagens da Atenção, é justamente não haver nesta a necessidade da queda dos músculos da mandíbula.

Vejamos o que afirma Duchenne sobre estes dois conjuntos de imagens.

Todas as imagens da série da Atenção, mostram Duchenne estimulando o *m. frontalis* de apenas um lado da face. Duchenne comenta a diferença da expressão entre o lado estimulado (em geral, o lado direito) e o lado não estimulado (em geral, o lado esquerdo):

*E então veja a diferença entre a face direita e a face esquerda. Na esquerda há escuridão, uma indolência nos traços, calma interior, e a mais completa indiferença de expressão. Na direita, ao contrário, a luz do olho e da órbita brilha através de toda face, e os traços aparecem alongados e suas saliências modificadas. Que maravilhosa transformação da expressão facial! Este é o despertar do espírito.*

*Meus leitores devem pensar que eu exagerei a verdade ao dizer que o olho brilha com seu próprio fogo, sob a influência de uma paixão ardente, mas o experimento anterior é a prova incontestável de minha afirmação. Tendo de fato visto este lampejo no olho direito, este ponto luminoso que brilha da pupila, você seria induzido a acreditar que este olho passou por uma profunda modificação orgânica, sob a influência da atividade psíquica, de uma emoção violenta. Mas voltando a fixar seu olhar no lado esquerdo da face, você nota a opacidade, que representa o verdadeiro estado da alma do sujeito. Conclui-se com toda evidência, de que este brilho do olho, este fogo no olhar, depende de um movimento específico das sobrancelhas. Se você agora comparar as chapas 7 (IMAGEM 19) e 9 (IMAGEM 11), você verá que ambas estão expressando um estado de espírito similar, ainda que elas surpreendam o observador com suas diferentes aparências. Assim, elas anunciam que (no lado direito) o espírito está mantido alerta por uma causa externa; elas expressam atenção.<sup>36</sup> (grifo do autor)*

O brilho do olhar que distingue o estado de espírito da Atenção lembra-nos a descrição fisionômica da Admiração feita por Le Brun. Mas deixemos, por enquanto, Duchenne comandar as interpretações de suas próprias imagens. Assim sendo, vamos à série da Admiração. Afirma Duchenne a respeito das fotos relativas a esta expressão:

*A chapa 55 (IMAGEM 20), onde apenas a boca está aberta, certamente não expressa qualquer emoção. Mas nós sentimos, quando olhamos a chapa 56 (IMAGEM 13), que o sujeito acabou de receber notícias inesperadas ou viu de relance alguma coisa que o surpreende. Eu obtive esta expressão de surpresa pela combinação da abertura voluntária da boca com a estimulação elétrica do m. frontalis.*

*A mesma combinação muscular está contraída ao máximo na chapa 57 (IMAGEM 14), retratando uma emoção similar, mas no seu nível mais elevado. A impressão é*

*mais forte e a agitação é maior. Este homem olha fixamente para alguma coisa com a maior surpresa; ele não pode acreditar no que vê e parece assombrado, espantado, e aturdido; ele, de fato, parece estúpido.*

*Para reproduzir, experimentalmente, as expressões nas chapas 56 (IMAGEM 13) e 57 (IMAGEM 14) foi necessário uma perfeita harmonia entre o grau de abertura da boca e a elevação das sobrancelhas.*

*Meu sujeito não sabia como imitar estas expressões, porque ele nunca as sentiu. Nós sabemos que sua inteligência era limitada. Eu o fiz expressar surpresa e como nas imagens fotográficas que eu tinha produzido artificialmente. Ele simplesmente abriu sua boca como se estivesse bocejando (ver chapa 55 [IMAGEM 20]). Tentei como pude fazê-lo abrir suas mandíbulas mais amplamente e levantar suas sobrancelhas mais alto, apenas consegui a expressão idiota mostrada na chapa 56 (IMAGEM 13). A boca foi aberta de uma maneira exagerada, comparada com a lassidão das sobrancelhas e das pestanas. Assim, ele mais parece estar cantando do que de estar espantado!<sup>37</sup>*

Admiração, Surpresa e Espanto, paixões ou emoções similares tanto em Descartes quanto em Duchenne, assumem para este último uma característica particular. Se acreditarmos, como Duchenne, que a alma é a causa da contração dos músculos expressivos da face, e que o desejo ou a vontade nada podem fazer para produzir expressões verdadeiras, podemos dizer que quem comanda as expressões e as paixões da Surpresa, da Admiração e do Espanto é a Atenção. No conjunto da Admiração, Duchenne estimula exatamente o mesmo músculo da Atenção, ou seja, o *m. frontalis*. O resto da expressão é composta por um movimento da mandíbula que não tem nenhuma correspondência com as expressões que se quer demonstrar – Surpresa, Admiração e Espanto, tanto que, o próprio Duchenne afirma que seu modelo abre a boca como se estivesse bocejando – movimento que revela justamente o contrário da paixão representada. Como este movimento é um movimento voluntário, podemos inferir que tanto a Atenção, quanto a Admiração, a Surpresa e o Espanto são paixões semelhantes, tendo como gênese a própria Atenção, a única que é produzida por um movimento involuntário, provocado naturalmente pela alma e impossível de ser imitado sem a estimulação elétrica, ou seja, a contração do *m. frontalis*.

A Atenção que podia, em Descartes, ser interpretada como apenas um efeito da Admiração transforma-se numa paixão primordial e genética da alma e, poderíamos dizer, transforma-se na causa da Admiração, da Surpresa e do Espanto.

Continuemos a deixar Duchenne explicar as suas imagens. Vamos ao outro conjunto, ou seja, as imagens da expressão primordial do Sofrimento e das paixões do Medo, do Pavor e do Horror.

A expressão do Sofrimento (dor física ou espiritual, ou angústia) é provocada pela contração isolada do m. corrugator supercilii (IMAGENS 15, 16, 17). Mais uma vez Duchenne contrai um músculo próximo das sobrancelhas. Aliás, destaca-se que todos os músculos completamente expressivos que Duchenne apresenta em seu trabalho estão próximos às sobrancelhas. Mas deixemos Duchenne falar de suas expressões produzidas com a contração do m. corrugator supercilii em diferentes sujeitos:

*A mais leve contração do m. corrugator supercilii, na infância, sempre dá à face uma forte expressão de sofrimento. Não é possível olhar o lado direito da chapa 28 (IMAGEM 21), onde este músculo está fracamente estimulado, sem ser tocado pela dor que a jovem garota parece experimentar. Para realmente experimentar a expressão desta chapa tome o cuidado de cobrir o lado esquerdo. Durante o repouso, as sobrancelhas desta criança usualmente descrevem uma bonita curva, um pouco para o lado esquerdo da chapa 10 (IMAGEM 12) (a sobrancelha direita está, no entanto, mais elevada do que o natural pela excitação elétrica do m. frontalis). Esta curva que reflete inocência e calma interior, estava presente quando eu comecei meu experimento e contrasta com os dolorosos movimentos da sobrancelha direita. Infelizmente, minha pequena modelo era incapaz de tolerar a forte luz do estúdio por muito tempo e franzia as sobrancelhas (como podemos ver em seu retrato, chapa 5 [IMAGEM 18], e no lado direito da chapa 10 [IMAGEM 12]), sem, contudo, ser capaz de modificar o sinuoso e doloroso movimento artificialmente produzido em sua sobrancelha direita.*

*Mas uma criança rapidamente esquece a dor. Não há sofrimento moral para ela. A expressão da chapa 29 (IMAGEM 17), que retrata uma recordação dolorosa, uma tristeza da alma, é muito menos tocante do que aquela da chapa 28 (IMAGEM 21). Isto,*

porque a expressão de angústia mental não é natural nesta idade. Isto é obtido nesta outra garotinha pela associação do m. corrugator supercilii com a elevação voluntária dos olhos.

Identificamos novamente uma lembrança angustiante, um pensamento doloroso na chapa 23 (IMAGEM 22). Esta expressão pode ser verdadeira e natural neste jovem. Seu olhar atormentado, tão fixamente voltado para o céu, pode indicar que sua alma dirige-se a Deus a quem ele implora socorro em seu sofrimento ou infelicidade.

Seu pesar está mais pronunciado na chapa 24 (IMAGEM 16). Suas sobrancelhas tornaram-se sinuosas e mais oblíquas e os contornos e os planos de sua testa mais acentuados, com a contração mais vigorosa do m. corrugator supercilii. A associação desta forte contração muscular com um olhar levemente oblíquo dirigido para cima, produziu uma expressão de dor severa e aguçada; mas este movimento expressivo é visto somente na esquerda, e sem o uso da estimulação elétrica.<sup>38</sup>

Não passa despercebido por Duchenne o fato dos músculos completamente expressivos estarem todos ao redor das sobrancelhas. Abordando especificamente o m. corrugator supercilii, Duchenne fará a seguinte explanação sobre este fato e sobre ilusões a respeito da extensão da contração dos músculos na face numa expressão:

*Podemos, agora, examinar a influência geral e específica do m. corrugator supercilii sobre os traços da face.*

*Mencionei, na introdução geral, que “há alguns músculos que descrevem exclusivamente um expressão particular, por sua própria ação isolada: Estes são os músculos que movem as sobrancelhas.”*

*Foi somente por analisar a anatomia e fisiologia dos músculos da face que eu lancei luz sobre este inesperado e mais interessante fato; esta exatidão já tinha emergido dos experimentos sobre os outros músculos que movem as sobrancelhas. Restava para eu completar a demonstração, usando as chapas que demonstram o m. corrugator supercilii.*

*Se cobrirmos a testa na chapa 19 (IMAGEM 15), exatamente embaixo das sobrancelhas, veremos que a expressão é neutra e que os dois lados da face são iguais. Se pudermos cobrir, digamos, a metade esquerda desta mesma chapa, parecerá que todos os*

*traços da outra metade (a boca e a dobra nasolabial) estão dolorosamente contraídos, pondo-se eles mesmos em harmonia com as sobrancelhas e a testa.*

*Este movimento geral, que aparentemente opera nas áreas situadas abaixo das sobrancelhas, é mais fácil de ser mostrado na chapa 20 (IMAGEM 23), onde o músculo da dor foi excitado bilateralmente. Eu já tinha dito que a face do meu sujeito estava completamente em repouso no início do experimento, nós verificamos isto ao cobrir sua testa e suas sobrancelhas. Então, vimos que no momento em que a testa e as sobrancelhas foram descobertas, todos os traços da face pareciam mostrar o sujeito em sofrimento.*

*Todas as vezes que eu repeti publicamente este experimento neste sujeito, a ilusão foi tal, que eu não pude convencer os espectadores que um movimento geral não estava acontecendo no restante da face ao mesmo tempo que nas sobrancelhas. Mas com esta fotografia a dúvida está dissipada, pois seria absurdo dizer que os traços podem ser assim modificados no papel.*

*Estes fatos tornam-se até mais evidentes quando cobrimos a testa desta mesma chapa, após tê-la estudado descoberta.*

*Realizei este experimento um grande número de vezes, na presença de artistas ilustres. Para não influenciá-los, eu não explicava meu objetivo. Vendo esta face em sua totalidade, eles atribuíam sua expressão de sofrimento à contração geral de todos os traços faciais. A boca e a dobra nasolabial em particular prendiam a sua atenção. 'O quanto obviamente está sofrendo e ainda quão resignada está essa boca', disseram-me! 'E esta dobra nasolabial como parece estar repuxada pelo sofrimento!' Que profunda surpresa quando cobri as sobrancelhas do meu sujeito e fiz uma expressão tranqüila tomar conta dos traços inferiores.*

*Este experimento mostrou a eles que tinham sido enganados por um erro de percepção. Foi fácil para mim, então, convencê-los de que o movimento isolado das sobrancelhas tinha perturbado a tranqüilidade geral das feições. O mesmo experimento realizado com outras imagens onde o músculo do sofrimento foi excitado, forneceu resultados idênticos.*

*Em suma, os movimentos expressivos do músculo do sofrimento criam uma ilusão que é própria dos nossos sentidos, e à qual eu me referi na introdução geral que precedeu o estudo dos músculos individuais da face.*<sup>39</sup>

Através da contração isolada dos músculos da face, Duchenne dá legitimidade aos procedimentos de composição das expressões faciais de Le Brun. A divisão da face em elementos expressivos e suas combinações para representar as paixões era um procedimento do pintor francês, baseado na idéia de que as expressões faciais são produzidas a partir de movimentos internos do corpo. Duchenne comprova que os movimentos são outros, não mais os espíritos animais que inflam os músculos, mas sim as contrações musculares estimuladas pela indução elétrica; porém, o movimento do pensamento é semelhante. Mais do que isso, Duchenne prova que os procedimentos de Le Brun estavam corretos, ou seja, as expressões faciais resultam da combinação de elementos que podem ser vistos, desenhados e produzidos isoladamente. Assim, boca, sobrancelhas, pálpebras, bochechas são peças de uma mesma engrenagem muscular da face, regidas por leis naturais criadas por Deus.

Não nos interessa apenas demonstrar que a idéia do corpo-máquina cartesiano está presente no trabalho de Duchenne. É o “olhar” cartesiano que deseja e produz a imagem de um corpo como máquina e que observamos como permanência na busca de Duchenne. Recordemos que este “olhar” cartesiano tem como fundamento a forma como as paixões da alma são produzidas e mantidas através da pineal. Recordemos também que, por homologia, pudemos ver, na produção das paixões da alma na pineal, através de imagens, a produção das imagens fotográficas e cinematográficas. Assim sendo, mais do que observar uma concepção de corpo-máquina, interessa-nos perceber um “olhar” mecânico que produz e projeta esta mecanicidade sobre as coisas em que pousa o seu olhar.

Dissemos, anteriormente, que podemos ver em Descartes o movimento do pensamento da construção da perspectiva em Leonardo da Vinci. Pois Descartes tenta demonstrar, no corpo, ou melhor, na natureza do corpo, o que Leonardo da Vinci escolhe como virtude em oposição aos viciosos olhos humanos. Podemos ver, então, a perspectiva elaborada por Leonardo da Vinci eliminando a visão ambígua dos dois olhos, o que corresponde ao que Descartes considera o perfeito funcionamento da relação entre corpo e alma na pineal. O ponto

de fuga de Leonardo da Vinci o leva à perfeição da representação da natureza. A pineal de Descartes corrige a duplicidade dos sentidos, a confusão das percepções e dos pensamentos. A máquina humana cartesiana naturaliza a perspectiva como a ciência do olhar correto. O idéia de “um olho só”, antes imaginada, um recurso técnico e artístico de Leonardo da Vinci, está agora no corpo cartesiano, faz parte da natureza humana, chama-se pineal.

Podemos dizer agora que, na busca por legitimidade científica e na preocupação em demonstrar suas descobertas, Duchenne traz para si o corpo cartesiano o recurso de “um olho só”, no século XIX, chamado fotografia. A materialização das aspirações de pureza do olhar de Leonardo da Vinci e de pureza do conhecimento de Descartes dar-se-á nas fotografias de Duchenne. No entanto, o neurologista francês, que tanto critica a dissecação de cadáveres pela limitação deste procedimento em relação à descoberta das leis do movimento muscular da face, faz a dissecação de imagens/cadáveres, cobrindo e descobrindo partes destas imagens. A pureza cartesiana da fisiognomonia de Duchenne pede a morte da face. Duchenne vangloria-se de produzir expressões faciais em cadáveres. Tal prática, apesar dos seus experimentos eletrofisiológicos, ainda permanece como paradigma de comprovação da verdade. Suas imagens, suas chapas fotográficas, desejam que as vejamos como cadáveres, verdades sobre os movimentos das expressões faciais que só se afirmam como verdadeiras quando vistas como mortas, ou seja, em instantes congeladas pela câmera fotográfica. As expressões vistas são imagens de rostos vivos mortos no instante fotográfico dá-se à dissecação de seu criador. Duchenne disseca imagens como disseca cadáveres.

A máquina que “olha” deve parar o funcionamento contínuo do corpo-máquina para poder compreendê-lo. Nosso olhar não consegue congelar, parar o que vê, por isso é impreciso, impuro, fonte de desconfiança para uma ciência que necessita desta morte e deste congelamento. Esta (a) ciência necessita deste congelamento, deste isolamento para melhor encaminhar os interesses do poder – separar conteúdo e forma, criar a ilusão de um método único, salvar nossa alma da indeterminação de sua expressividade.

As explicações e justificativas de Duchenne em relação ao uso da fotografia, revelam que seu trabalho constrói o objeto do seu tema de pesquisa, isto é, revelam que as expressões faciais por ele produzidas, não o foram apenas pela contração muscular através da

estimulação elétrica. A alma não se revela apenas pela eletricidade, a alma também se revela pela luz. Duchenne viu o que quis ver, produziu o que queria mostrar como verdadeiro. O seu Criador produziu uma obra-prima da natureza na face humana, obra que ele põe a mostra através da indução elétrica. Duchenne, como criador, talvez não tenha produzido nenhuma obra-prima em suas fotografias (apesar de tentar corrigir obras artísticas através delas), mas tal como o seu Criador, produziu imagens fantásticas e inesquecíveis, procurando deixar em nossa memória uma codificação da linguagem das expressões faciais. Para Duchenne, Deus escreveu as paixões da alma nos músculos da face; para nós, Duchenne escreveu com a luz os horrores da pesquisa científica sobre as paixões da alma.

Vamos ao que ele mesmo afirma:

*Se do ponto de vista técnico estas fotografias deixam algo a desejar, eu espero que meus leitores levem em conta as dificuldades apresentadas por este método. Embora, meu equipamento de indução elétrica seja de grande precisão e tenha sido ajustado para cada um destes experimentos eletrofisiológicos, ainda foi impossível manter estas contrações musculares com a mesma intensidade por um longo tempo; a irritabilidade de um músculo após alguns segundos de contínua contração, parece enfraquecer sob a influência de uma corrente de alta frequência. Por esta razão, eu precisava fotografar rapidamente as expressões produzidas pelo estímulo eletrofisiológico.*

*Na época em que a maioria dos meus negativos foram feitos (de 1852 à 1856), os aparatos fotográficos em uso eram menos perfeitos do que estes de hoje (cerca de 1862). Precisei obter lentes objetivas alemãs, que eram as únicas capazes de operar com a velocidade suficiente. Infelizmente, estas lentes produziam pequenas distorções e careciam tanto de profundidade de campo que se, por exemplo, os olhos do meu sujeito estivessem em foco, o nariz e as orelhas estariam levemente fora de foco. Frequentemente, se eu queria salientar certos traços expressivos e mostrá-los com nitidez, eu era forçado a sacrificar outros, que em termos de fotografia ficavam desfocados.*

*Por outro lado, com o objetivo de obter mais da imagem global, eu poderia focar sobre um ponto intermediário, então nenhuma das feições na imagem fotográfica apareceriam totalmente nítida.*

*Com os equipamentos que nós possuímos hoje, seria fácil para mim evitar estas faltas secundárias. Mas seria uma grande pena se estas fotografias tivessem de ser sacrificadas por causa de algumas imperfeições, pois todas elas têm um interesse científico e artístico.*

*Atualmente, estas imperfeições fotográficas não alteram a precisão e a clareza das linhas expressivas. Além disso, veremos que geralmente a distribuição da luz está em completa harmonia com as emoções que as linhas expressivas representam. Assim as chapas que retratam as paixões sombrias, as sinistras: agressão, maldade, sofrimento, angústia, medo, tortura misturada com horror, ganham força de modo extraordinário sob a influência do “claro-escuro”; elas lembram o estilo de Rembrandt (ver chapas 18, 20, 60, 65)[IMAGENS 24, 23, 25, 26]. Outras chapas, tomadas em plena luz do sol onde o tempo de exposição poderia ser muito pequeno, mostram os detalhes mais sutis, as sombras revelando grande complexidade; e novamente o “claro-escuro”, mas segundo o estilo de Ribera (ver, entre outras, chapas 22, 40, 41, 42)[IMAGENS 27, 28, 29, 30]. E há também algumas muito luminosas e uniformemente iluminadas. Estas são as que retratam grande surpresa, assombro, admiração, júbilo ( ver chapas 11, 31, 32, 33, 56, 57)[IMAGENS 31, 32, 33, 34, 13, 14]. Todas as chapas do Álbum são razoavelmente grandes, desta forma podem-se ver as linhas expressivas muito claramente. Elas estão com um quarto do tamanho natural.*

*Estes detalhes desaparecem a certa distância, e eu pensei que poderia ser útil, sobretudo para instrução, ampliar as fotografias das cabeças que pudessem demonstrar os princípios fundamentais da doutrina da expressão facial que eu estabeleci. Aproximadamente 50 dessas cabeças foram ampliadas quase no tamanho natural.<sup>40</sup>*

Não sabemos a extensão do conhecimento de Duchenne a respeito de fotografia. Os comentários acima mostram que ele não é um neófito; porém, em relação às suas intenções de objetividade, ele parece ter esquecido que fotografar é escrever com a luz, ou melhor, compor com a luz. Sua afirmação sobre a composição da luminosidade de sua chapas fotográficas em harmonia com as emoções representadas, mais do que revelar que suas imagens não são verdades objetivas (até por que estas não existem), revelam que Duchenne tem consciência do trabalho de construção e de composição das imagens fotográficas.

Revelam, também, que Duchenne sabe que as imagens fotográficas apesar de tomarem como referente o real, no caso, as faces estimuladas eletricamente, criam um olhar sobre este real, ou melhor, criam uma realidade que precisa ser construída, através da “manipulação” da luz, do enquadramento, das lentes, do cenário, etc. A fotografia, tal como o cinema, cria uma realidade a partir do real, transformando-o em signo de si mesmo, é por isso que podemos dizer que ambos nos permitem pensar o real.

As séries fotográficas de estimulação de músculos expressivos de Duchenne compõem seqüências narrativas que se deixam compreender em sua contigüidade, desejando que nós repliquemos as emoções e paixões que estão sendo representadas. No intervalo entre uma e outra, rememoramos nossas próprias paixões e buscamos nas imagens sinais que as representem. Às vezes nos vemos, às vezes lembramos de imagens que estão em nossa memória. A compreensão destas séries, assim com a compreensão das séries de expressões de Le Brun e de *M*, e até mesmo das imagens literárias de Poe, acontece nestes intervalos que são históricos, sociais, individuais e particulares, ao mesmo tempo. Apesar de toda preocupação lógico-formal de Duchenne a natureza fragmentada de sua produção, como a do cinema e da fotografia, caracteriza-se pela dispersão de significados. Fazem parte da cidade noturna em que focos se distanciam e se aproximam constantemente. Deste modo, como séries fotográficas, vemos nas imagens e nos intervalos de Duchenne, de Le Brun, do cinema e de Poe construções de processo alegórico de conhecimento e ação no mundo. Assim, nestes intervalos nestas imagens vemos fissuras pelas quais podemos lembrar o “olhar” cartesiano e a perspectiva renascentista.

Duchenne deixou-nos imagens que nos fazem pensar uma história das expressões faciais como expressões da alma. Uma história que compõe um programa de educação visual, no qual, o “olhar” cartesiano vai nos ensinando a ver o mundo como mecânico e matemático. Uma história que nos ensina a governar as paixões, conforme os interesses e os valores do poder. Uma história que se faz memória das expressões da alma e que se faz lembrança no cinema, ao vermos filmes, ao vermos *M*.

Mas são imagens que nos fazem pensar também na própria construção desta história, lembrando-nos que as paixões da alma, e que própria a alma, ainda são, apesar de

tantas imagens em nossa memória, segredos que não se deixam contar, conforme afirma-nos Poe sobre a essência de todo crime:

*Homens morrem toda noite em suas camas, torcendo as mãos de fantasmagóricos confessores e fitando-os lamentosamente nos olhos – morrem com desespero no coração e convulsões na garganta, por causa do horror de mistérios que não aceitam ser revelados. Infelizmente a consciência humana às vezes carrega tão pesado fardo de pavor que só no túmulo consegue desembaraçar-se dele. E assim a essência de todo crime permanece irrevelada.<sup>41</sup>*

## NOTAS

<sup>1</sup> GRACIÁN, B. Obra citada.

<sup>2</sup> ALMEIDA, M. Obra citada, 1996, p.1.

<sup>3</sup> Considerando a edição com que estamos trabalhando: POE, Edgar A. O Homem da multidão. Obra citada, 1993.

<sup>4</sup> POE, E. A. Obra citada, p. 31.

<sup>5</sup> Idem, pp. 11-13.

<sup>6</sup> Idem, pp. 27-29.

<sup>7</sup> Os comentários sobre a luz têm como referência o livro de Edgar Moura. MOURA, Edgar. 50 anos de luz, câmera e ação. São Paulo : SENAC São Paulo, 1999, 444p.

<sup>8</sup> POE, E. A. Obra citada, p. 29.

<sup>9</sup> Idem, p. 33.

<sup>10</sup> Idem, p. 37.

<sup>11</sup> Idem, pp. 45-47.

<sup>12</sup> ALMEIDA, M.J. Obra citada, 1994, p. 47.

<sup>13</sup> Publicado no “Burtun’s & the Casket” em dezembro de 1840.

<sup>14</sup> PULTZ, John & MONDENARD, Anne, Le Corps Photographié. Paris : Flammarion, 1995 p.12.

No original em francês:

*Avec des temps de pose réduits de plusieurs minutes à quinze ou vingt-cinq secondes, le portrait photographique devint possible. Des ateliers ouvrirent leurs portes dès 1841, mais seule la bourgeoisie fortunée pouvait s'offrir ce luxe. Le modèle avait la possibilité de choisir les quelques accessoires dont il souhaitait s'entourer. Placé dans un écrin précieux, objet unique (un seul exemplaire), le daguerréotype répondait parfaitement au caractère individualiste de la bourgeoisie d'alors. Les ateliers se multiplièrent dans les villes et des daguerréotypistes ambulants popularisèrent le nouveau procédé dans les campagnes. La plupart présentaient les corps simplement, sans accessoires, et produisaient des portraits raides aux arrière-plans uniformes, vides de tout contexte social. On était bien loin des traditions et des conventions que la peinture avait privilégiées dans le portrait depuis la Renaissance: draperies, colonnes, paysages lointains. Ces images n'avaient en somme d'autre ambition que de restituer la réalité. Appréciés pour leur pouvoir de rendre présent un être absent ou disparu, les daguerréotypes même les plus rudimentaires affirmaient que le corps figuré est unique.*

<sup>15</sup> XAVIER, Ismael. Sétima Arte: um culto moderno. São Paulo : Perspectiva : Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, p.22-3. (Série Debates)

<sup>16</sup> ALMEIDA, M. J. Obra citada, 1999, p. 123-4.

<sup>17</sup> Divisão feita por Jacques Wilhelm:

*A divisão de Paris em três partes – Cité, Universidade e Cidade –, ainda usada em 1652, no título do plano de Gomboust, e em 1690, no Dicionário de Furetière, comprova estas sobrevivências. De fato, tal como na Idade Média, a ilha da Cité permanecia como sede dos poderes do rei e do arcebispo, a Universidade constituía ainda a maior parte da margem esquerda, e a margem direita, pelo menos na área central, continuava a ser a cidade do comércio – a Cidade, como era chamada. (grifo do autor) In WILHELM, Jacques. Paris no tempo do Rei Sol, 1660 –1715. Tradução de Cássia R. de Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo : Companhia das Letras, 1988, p.21.*

<sup>18</sup> ALMEIDA, M. Obra citada, 1999, p. 123.

<sup>19</sup> Interessante que Courtine & Haroche, no livro já citado “História do Rosto”, publicado pela primeira vez em 1988, consideram que o trabalho de Le Brun ficaria sem futuro e seria esquecido ainda no final do século XVII, devido ao que eles chamam de enfraquecimento da fisiognomonia. Os autores abordam o ressurgimento da fisiognomonia nos séculos seguintes, e chegam a citar a obra de Darwin e os comentários desdenhosos deste em relação a Le Brun. Percebemos aqui uma diferença significativa entre nosso trabalho e o de Courtine & Haroche.

---

Há uma certa anuência dos autores aos comentários de Darwin; nós, ao contrário, vemos no reconhecimento pelo biólogo, da fama do trabalho de Le Brun uma possibilidade de perceber as permanências históricas de Le Brun/Descartes. Não buscamos o desenvolvimento da fisiognomonia para explicar e justificar o seu aparecimento no cinema, ao contrário, é justamente no incômodo de Darwin, que precisa desautorizar Le Brun para justificar seu próprio estudo como científico, que percebemos uma permanência do trabalho do pintor francês. Pois a educação e o controle das expressões da alma precisam mudar de cara para permanecer.

<sup>20</sup> DARWIN, Charles. A expressão das emoções no Homem e nos Animais. Tradução de Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo : Companhia das Letras, 2000, p.16.

<sup>21</sup> DUCHENNE de BOULOGNE, G.-B. (Guillaume-Benjamin), The Mechanism of Human Facial Expression. Translated by R. Andrew Cuthbertson. Paris : Cambridge University Press, Cambridge & Editions de la Maison des Sciences de L'Homme, 1990, p. 1.

Na versão em inglês:

*The spirit is thus the source of expression. It activates the muscles that portray our emotions on the face with characteristic patterns. Consequently the laws that govern the expressions of the human face can be discovered by studying muscle action.*

*I sought the solution to this problem for many years. Using electrical currents, I have made the facial muscles contract to speak the language of the emotions and the sentiments. 'Experimentation,' said Bacon, 'is a type of question applied to nature in order to make it speak.' This careful study of isolated muscle action showed me the reason behind the lines, wrinkles, and folds of the moving face. These lines and folds are precise signs, which in their various combinations result in facial expression. Thus by proceeding from the expressive muscle to the spirit that set it in action, I have been able to study and discover the mechanism and laws of human facial expression.*

<sup>22</sup> Idem, p. 9.

Na versão em inglês:

*As we cannot break down the movements and thus analyze the individual actions of muscles, how may we study them? How are we to arrive at a precise knowledge of the true action of these muscles?*

<sup>23</sup> Idem, p. 17

Na versão em inglês:

*It is rational to think that muscles that represent directly opposite emotions will not act synergistically and that their combined action will give only inexpressive contractions.*

<sup>24</sup> Idem, p. 19.

Na versão em inglês:

*In the face, our Creator was not concerned with mechanical necessity. He was able, in his wisdom, or – please pardon this manner of speaking – in pursuing a divine fantasy, to put any particular muscles into action, one alone or several muscles together, when he wished the characteristic signs of the emotions, even the most fleeting, to be written briefly on man's face. Once this language of facial expression was created, it sufficed for him to give all human beings the instinctive faculty of always expressing their sentiments by contracting the same muscles. This rendered the language universal and immutable.*

*It would certainly have been possible to double the number of expressive signs by only putting muscles on one side of the face into play at any time, as one may see me doing in my experiments. But one senses how such a language would be ungainly; it was probably in the interest of a harmonious presentation that nature put bilateral muscles (of the same name) at the service of each emotion, and that we were deprived of the faculty of making them act unilaterally.*

<sup>25</sup> Idem, p.24

Na versão em inglês:

*That the muscular physiology of the human face is intimately linked to psychology cannot be denied. I have seen on face of a cadaver the exact image of most of the emotions listed by the philosophers. I shall demonstrate this link in the following paragraphs.*

<sup>26</sup> Idem, pp. 29-30.

No original em inglês:

---

*The study of facial expression is that part of psychology dealing with the different way man manifests his emotions by the movements of the face.*

*As man has the gift of revealing his passions by this transfiguration of the soul, should he not equally be able to understand the very varied expressions successively appearing on the face of his fellow men? What use is a language one cannot understand? To express and to monitor the signs of facial expression seem to me to be inseparable abilities that man must possess at birth. Education and civilization only develop or modify them.*

*The union of these two faculties makes the play of facial expression a universal language. To be universal, the language must always be composed of the same signs, or, in other words, depends on muscular contractions that are always the same.*

*Such reasoning is clearly proven by my research. In my experiments I have established that it is always a single muscle that executes the fundamental movement, representing a movement dictated by the soul. This law is so strict that man cannot change it or even modify it. If it had been otherwise, the language of facial expression would have had the same fate as that of spoken languages created by man: Each region, each province would have its way of portraying emotions on the face; perhaps this caprice would have gone so far as to vary infinitely facial expression in each town, in the case of each individual.*

*The language of facial expression had to be immutable, a condition without which it could not be universal. Because of this the Creator placed facial expression under the control of instinctive or reflex muscular contractions.*

*We know the regularity with which all instinctive movements are executed. I will only mention as a comparable example those of walking, during which the infant resolves the most complicated mechanical problems, with a facility and precision that the will would never be able to achieve. In the same way each emotion is always represented on the face by the same muscular contractions, which neither fashions nor whims can change.*

*'In general,' said Descartes, 'all the appearances, whether of face or eyes, may be changed by the soul when, deciding to hide an emotion, it vigorously calls up the image of a contrary one; so that we may make use of these actions as well in dissimulating our emotions as in evidencing them.'* (*Les Passions de l'âme*, 2nd part, art. 113.)

*It is very true that certain people, comedians above all, possess the art of marvelously feigning emotions that exist only on their faces or lips. In creating an imaginary situation, they are able, thanks to a special aptitude, to call up these artificial emotions. But it will be simple for me to show that these are some emotions that man cannot simulate or portray artificially on the face; the attentive observer is always able to recognize a false smile.*

*The patterns of expression of the human face cannot be changed, whether one simulates them or actually produces them by an action of the soul; they are the same in all people, in savages and civilized nations, differing in the latter only by their moderation or exaggeration of certain traits.*

<sup>27</sup> Idem, p.30

<sup>28</sup> Idem, p.23.

Na versão em inglês:

*My experimental research also helped correct some physiological errors committed in attributing to some muscles movements that are not theirs and in failing to recognize some that are. These errors confused us as to the role that they played in expression.*

<sup>29</sup> Expressão facial que revela condição patológica.

<sup>30</sup> DUCHENNE, G.-B. Obra citada, p.31

Na versão em inglês:

*In the newborn, the soul is bereft of all emotion and the facial expression at rest is quite neutral; it expresses the complete absence of all emotions. But, from the time that the infant can experience sensations and starts to register emotions, the facial muscles portray the various passions on his face. The muscles most often used by these early gymnastics of the soul become better developed and their tonic force increases proportionately.*

*The face in repose must undergo some modification by the tonic force of these muscles, or as in my simple analogy I have just made, by the force of the springs that maintain them in equilibrium. Facial expression is formed in repose in the individual face, which must be the image of our habitual sentiments, the facies of our dominant passions. (This fact is well known and generally admitted.)*

<sup>31</sup> Idem, p. 31

Na versão em inglês:

---

Yet Diderot, a celebrated philosopher, seems to have reservations on this subject. 'In a sense we make (he says) our own physiognomy. The visage, accustomed to talking the character of the dominant emotion, retains it; sometimes also, we receive a contribution from nature, and we may retain what we have received. It may have pleased him to make us good and to give us the face of an evil person, or to make us evil, and give us the face of kindness'.

If it were true that goodness could be masked by the facial features of wickedness, then we would have to reduce the admiration that we owe to the masterpiece of nature that is facial expression.

Diderot's assertion, happily, is not accurate. If we observe the newborn, we always find an identical neutral expression, as I have said previously. It is only with time that we see their individual facial expression forming: good or bad depending on the predominance of good or bad emotions. If a good man can be born with a wicked face, this monstrosity would sooner or later be effaced by the incessant influence of a good soul.

<sup>32</sup> Idem, pp. 33-34.

Na versão em inglês:

*The movements of facial expression are not controlled by the will, as are those of the limbs or trunk. Only the soul has the faculty of producing them truly. The movements are so fleeting that it has not always been possible for even the greatest masters to grasp the sum total of all their distinctive features, as they have the movements of other regions of the body. I will furnish proof of this from some of the celebrated works of antiquity. Please forgive me for my boldness; I will try to justify it later by a strict scientific analysis.*

<sup>33</sup> Idem, pp. 9, 10, 11.

Na versão em inglês:

*If we were able to master the electrical current, an agent so analogous to the nervous fluid, and could limit its effect to individual muscles, we could certainly shed some light on their localized actions. In the face in particular, one could determine the isolated actions of the muscles with ease! Armed with electrodes, one would be able, like nature herself, to paint the expressive lines of the emotions of the soul on the face of man. What a source of new observations!*

*For a dozen years, this has been the fundamental idea of my electrophysiological research, an idea with a rich future that inflamed my imagination.*

*This is not the place to report the long series of physical and anatomical experiments through which I had to pass, and the difficulties I have had to surmount before proving my idea. After several years of experimentation, I can apply electrical power to the surface of the body, in a controlled manner, and then make it traverse the skin without burning or cutting it and concentrate its action in one muscle or in a muscle bundle, in a nerve trunk or in a nerve branch.*

[...]

*No one thought that the study of myology could benefit from gross experiments by a physician who provoked convulsions on the faces of his tortured subjects using electrical currents.*

*It has been suggested that C. Bell and Sarlandières tried to study the muscles of the face using galvanization. These authors don't mention this in their writings; furthermore, if they had used this method of exploration, they would certainly not have committed the errors I have had to rectify.*

*It will be recognized, I hope, that the honor of revealing the mechanism of human facial expression, this anatomical analysis of the emotions, was reserved for method of electrization, which alone permitted the exact determination of the isolated action of the muscles and the dissection of their movements.*

*My initial research was not and could not be anything but a rough sketch. The electrophysiological facts I originally observed did not give me a complete idea of the physiological movements of the face. And which actions should one give to each of the muscles of the face to see how they act in the play of facial expression? I was far from answering these complex and difficult questions, whose surface I had barely scratched.*

*Today, based on long and continuing experimentation, I believe that I can reveal my research to the public. I hope it will shed great light on these questions.*

<sup>34</sup> Idem, nota, pp. 44 e 47

Na versão em inglês:

*Electricity produced by an induction apparatus is the only type applicable to this kind of experiment; I have called it faradism, and its use faradization. I justify this new name in the following way:*

---

*'The word electrization can only be used in a general sense.*

*The electricity produced by rubbing can be called static electricity, and the electricity produced by contact of different substances should keep the name galvanization. But under this later name we have, in the past, indifferently designated, in medical practice, both contact electricity and electricity of induction. The annoying consequences of such confusion may be understood after reading further in this work.*

*It is necessary to create a word that exactly designates inductive electricity or its application. Should we not, therefore, take the name of the savant who discovered this type of electricity? So, just as Galvani has given his name to contact electricity, in my opinion we should give the name of Faraday to inductive electricity. This electricity should be called faradism, and its application designated by the word faradization. This name seems to me to be a very happy one also, as it establishes a clear distinction between the electricity of induction and contact electricity, and at the same time consecrates the name of a scientist to whom medicine owes a discovery even more precious for therapy than that of Galvani (Today this distinction is universally accepted within medical practice.)*

<sup>35</sup> Idem, 42-3.

Na versão em inglês:

*The individual I chose as my principal subject for the experiments shown in this album was an old toothless man, with a thin face, whose features, without being absolutely ugly, approached ordinary triviality and whose facial expression was in perfect agreement with his inoffensive character and his restricted intelligence.*

*The reasons that determined my choice were:*

- 1. In the elderly, facial muscle contractions produce all the expressive lines of the face (both fundamental and secondary lines).*
- 2. The thinness of my subject favored the development of these expressive lines, and at the same time facilitated localized electrization of the muscles of his face.*
- 3. I have preferred this coarse face to one of noble, beautiful features, not because in order to be true to nature one must show her imperfections; I simply wanted to prove that, despite defects of shape and lack of plastic beauty, every human face can become spiritually beautiful through the accurate rendering of emotions. I will support this contention by separately stimulating the motor units of the face – whose principal function is to portray our passions.*
- 4. Finally, this man showed a very favorable condition that had not been recognized in other subjects. There are few people who are willing to submit to this type of experiment, because, without being extremely painful, electrization of the facial muscles often provokes involuntary movements resulting in contortion of the facial features. This subject had reduced sensation. He was suffering from a complicated anaesthetic condition of the face. I was able to experiment on his face without causing him pain, to the extent that I could stimulate his individual muscles with as much precision and accuracy as if I were working with a still irritable cadaver.*

<sup>36</sup> Idem, p. 51.

Na versão em inglês:

*And then see difference between the right cheek and the left cheek. On the left there is darkness, a heaviness of the features, inner calm, and the most complete indifference of expression. On the right, on the contrary, the light of the eye and the orbit shines right across the whole cheek, and the features appear lengthened and their relief modified. What a marvelous transformation of facial expression! It is the awakening of the spirit.*

*My readers may think that I exaggerate the truth by saying that the eye sparkles with its own fire, under the influence of an ardent passion, but the preceding experiment is the incontestable proof of my assertion. Having actually seen this flash in the right eye, this luminous point that sparkles from the pupil, you could be led to believe that this eye has undergone a profound organic modification, under the influence of psychic activity, of violent emotion. But as soon as you return your gaze to the left side of the face, you note the dull age, which represents the true state of the soul of the subject. It follows from all the evidence therefore that this sparkle of the eye, this fire in the gaze, depends on a specific movement of the eyebrows. If you now compare Plates 7 and 9, you will see that both are expressing a similar state of the spirit, yet they strike the observer with their different appearances. Thus, they announce that (on the right side) the spirit is kept alert by an external cause; they express attention.*

<sup>37</sup> Idem, p.88.

---

Na versão em inglês:

Plate 55, where just the mouth is opened, certainly does not express any emotion. But we feel, when looking at Plate 56, that the subject has just received unexpected news or caught sight of something that surprises him. I obtained this expression of surprise by combining the voluntary opening of the mouth with the electrical stimulation of m. frontalis.

The same muscle combination is maximally contracted in Plate 57, portraying a similar emotion but at its highest level. The impression is stronger and its agitation is greater. This man gazes at something with the greatest surprise; he cannot believe his eyes and looks thunderstruck, astonished, and amazed; he in fact looks stupid. To reproduce the expressions experimentally in Plates 56 and 57, a perfect rapport was needed between the degree of opening of the mouth and the elevation of the eyebrows.

My subject did not know how to imitate these expressions, because he never felt them. We know that his intelligence was limited. I made him express surprise and astonishment in the same way as in the photographic figures that I had produced artificially. He simply opened his mouth as if he were yawning (see Plate 55). Try as I might to make him open his jaws more widely and raise his eyebrows higher, I only achieved the silly expression shown in Plate 56. The mouth was open in an exaggerated manner, compared to the slackness of the eyebrows and eyelashes. So he rather has the air of singing than of being astonished!

<sup>38</sup> Idem, p.64-5.

Na versão em inglês:

The slightest contraction of m. corrugator supercilii, in childhood, always gives the face an acute expression of suffering. One cannot look at the right side of Plate 28, where this muscle is weakly stimulated, without being touched by the pain the young girl seems to experience. To really experience the expression in this plate take care to cover the left side. During repose the eyebrows of this child usually describe a beautiful curve, a little like the left side of Plate 10 (the right eyebrow is however more elevated than its usual state by the electrical excitation of m. frontalis). This curve, which reflects innocence and interior calm, was present when I commenced my experiment and contrasts with the painful movements of the right eyebrow. Unhappily, my little model was unable to tolerate the strong light of the studio for long and frowned (as we see in her portrait, Plate 5, and on the right side of Plate 10), without, however, being able to modify the sinuous and painful movement artificially given to her right eyebrow.

But a child quickly forgets pain. No moral suffering for her. The expression of Plate 29, which portrays a painful memory, a sadness of the soul, is far less touching than that of Plate 28. This is because the expression of mental anguish is not natural at this age. It is obtained in this other little girl by the association of m. corrugator supercilii with the voluntary elevation of the eyes.

We again recognize a distressing memory, a bitter thought, in Plate 23. This expression may be true and natural in this young man. His pained gaze, so constantly turned to the sky, may indicate that his soul is drawn toward God from whom he implores help in his suffering or unhappiness.

His sorrow is even more pronounced in Plate 24. His eyebrow has become sinuous and more oblique and the outlines and planes of his forehead more accentuated, with the more energetic contraction of m. corrugator supercilii. The association of this strong muscular contraction with an upward and slightly oblique gaze has given an expression of severe and sharp pain; but this expressive movement is seen only on the left, and without the use of electrical stimulation.

<sup>39</sup> Idem, pp.66-8.

Na versão em inglês:

We can now examine the general and specific influence of m. corrugator supercilii on the features of the face.

I mentioned, in the general introduction, that 'there are some muscles that depict exclusively a particular expression, by their own isolated action: These are the muscles that move the eyebrow.'

It was only by analyzing the anatomy and physiology of the muscles of the face that I shed light on this most interesting unexpected fact; its accuracy had already emerged from the experiments on the other muscles that move the eyebrow. It remained for me to complete the demonstration using the plates that demonstrate m. corrugator supercilii.

If we cover the forehead in Plate 19 to just below the eyebrow, we see that the expression is neutral and that the two sides of the face are equal. If we can cover, say, the left of this same figure, it seems that all the features of

---

the other half (the mouth, the nasolabial fold) are painfully contracted, putting themselves in harmony with the eyebrow and the forehead.

This general movement, which apparently operates in the areas situated below the eyebrow, is easier to show in Plate 20, where the muscle of pain has been excited bilaterally. I have already said that the face of my subject was absolutely in repose at the start of the experiment; we have verified this by covering his forehead and his eyebrow. Then we have seen that, at the moment when the forehead and the eyebrows have been uncovered, all the features of face seem to show the subject in pain.

Every time I have publicly repeated this experiment on this subject, the illusion has been such that I could not convince the spectators that a general movement was not operating in the rest of the face at the same time as the eyebrows. But with this photograph doubt is dispelled, for it would be absurd to say that the features can be thus changed on paper.

These facts become even more evident when we cover the forehead of this same plate, after having studied it uncovered.

I have performed this experiment a great number of times, in the presence of distinguished artists. So as not to influence them, I did not explain my object. In seeing this face in its entirety, they attributed his expression of suffering to a general contraction of all the facial features. The mouth and nasolabial fold in particular held their attention. 'How obviously suffering and yet how resigned is this mouth,' they said to me! 'And this nasolabial fold, how it seems to be pulled by the pain!'. Their surprise was profound when I covered the eyebrow of my subject and made a calm expression fall across these lower features.

This experiment showed them that they had been deceived by an error of the senses. It was then easy for me to convince them that the movement of the eyebrow alone had disturbed the general tranquillity of the facial features. The same experiment, performed on the other figures where the muscle of pain has been excited, gave identical results.

In summary, the expressive movements of the muscle of pain create an illusion that is inherent in our senses, and to which I referred in the general introduction that preceded the study of the individual facial muscles.

<sup>40</sup> Idem, 39-41

Na versão em Inglês:

If from the technical point of view these photographs leave something to be desired, I hope my readers will take into account the difficulties presented by this method. Although my electrical induction apparatus is of great precision and was adjusted for each of these electrophysiological experiments, it was still impossible to maintain these muscular contractions at the same degree for a long time; the irritability of a muscle, after some seconds of continuous contraction, seemed to weaken under the influence of a current of high frequency. Therefore, I needed to photograph rapidly the expressions produced by the electrophysiological stimulus.

At the time when most of my negatives were taken (from 1852 to 1856), the photographic apparatus in use was less perfect than those of today. I needed to obtain German objective lenses, which were the only ones able to operate with enough speed. Unfortunately, these lenses produced slight distortions and lacked so much depth of field that if, for example, the eye of my subject was in focus, the nose and the ear would be slightly out of focus. Often, if I wanted to highlight certain expressive traits and show them with distinctness, I was forced to sacrifice others, which in terms of photography were blurred.

On the other hand, with the object of obtaining more of the total picture, I could focus on an intermediate point so that none of the features in the photographic image was quite sharp.

With the apparatus that we possess today, it would be easy for me to avoid these minor faults. But it would be a great pity if these photographs had to be sacrificed because of some imperfections; for they all have a scientific and artistic interest.

In actual fact, these photographic imperfections do not alter the truth and clarity of the expressive lines. Moreover, we will see that generally the distribution of light is quite in harmony with the emotions that the expressive lines represent. Thus the plates that portray the somber passions, the sinister ones: aggression, wickedness, suffering, pain, fright, torture mingled with dread, gain singularly in energy under the influence of chiaroscuro; they resemble the style of Rembrandt (see Plates, 18, 20, 60, 65). Other plates, taken in plain sunlight where the exposure time could be very short, display the finer details, the shadows showing great complexity; there is again chiaroscuro, but after the style of Ribera (see among others, Plates 22, 40, 41, 42). And there are also some very brightly and evenly illuminated photographs. These are ones that portray astonishment.

---

*amazement, admiration, gaiety (see Plates 11, 31, 32, 33, 56, 57), All the plates of the Album are fairly big so that one can see the expressive lines very distinctly: They are one-quarter natural size. These details disappear at a certain distance, and I thought that it would be useful, above all for teaching, to enlarge photographs of the heads, which could demonstrate the fundamental principles of the facial expression doctrine that I had established. These heads, enlarged to nearly natural size, were about 50 in number.*

<sup>41</sup> POE, E. A. *Obra citada*, 1993, p.9.



## BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Milton José de. Cinema Arte da Memória. Campinas, SP : Autores Associados, 1999, 150p.

\_\_\_\_\_, Milton José de. Cinema, Arte da Cidade. Publicado nos Anais do Congresso de Ensino de História, USP, fev./1996, 10p.

\_\_\_\_\_, Milton José de. "Aproximações em forma escrita sobre as imagens da pintura e do cinema". In ZAMBONI, E & MIGUEL, A. (orgs.) Representações do espaço. Campinas - SP : Autores Associados, 1996, pp.17-30.

\_\_\_\_\_, Milton José de. Imagens e sons: a nova cultura oral. São Paulo: Cortez, 1994, 109p. (coleção questões de nossa época, v.32)

ARISTÓTELES, Poética. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa : Imprensa Nacional, Casa da Moeda e F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa, 1986, 316p. (Clássicos de filosofia - Coleção Estudos Gerais)

AZÚA, Félix de "Las Pasiones al Servicio de la Corona" In El Paseante- El cuerpo y la Fotografia, Madrid : Sirueta, no. 26, 1998, p. 76-96.

BACHELARD, G. "Edgar Poe: As aventura de Gordon Pym", In O Direito de sonhar, RJ, Ed. Bertarand Brasil, 1994.

BENJAMIN, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica." (1935-6). In Walter Benjamin - Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, pp.165-196. (vol.1)

\_\_\_\_\_, W. "Pequena história da fotografia." (1931). In Walter Benjamin - Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo : Brasiliense, 1993, pp.91-107. (vol.1)

\_\_\_\_\_, W. "Paris do Segundo Império." In Walter Benjamin - Obras Escolhidas: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo : Brasiliense, 1993, pp.9-101. (vol.3)

BURCKHARDT, Titus. "La simbologia dello specchio nella mistica Islamica".  
BURCKHARDT, Titus. Considerazioni sulla Conoscenza Sacra. Milano : SE Srl., 1997, pp. 63-72.

- CARTWRIGHT, Lisa. Screening the Body. , Mineapolis - US : University of Minnesota Press, 1997, 199p.
- CAVAFY, Constantin. 90 e mais quatro poemas. Tradução, prefácio, comentários e notas de Jorge de Sena. Coimbra : Centelha, 1986, 254p. (col. Poesia / Autores Universais)
- COMTE-SPONVILLE, A. "Prudência". In COMTE-SPONVILLE, A. Pequeno tratado das grandes virtudes. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo : Martins Fontes, 1995, 392p.
- COTTINGHAM, John, A Filosofia de Descartes. Rio de Janeiro : Edições 70, 1986.
- COURTINE, Jean-Jacques & HAROCHE, Claudine. História do Rosto. Tradução de Ana Moura. Lisboa: Teorema, 1988, 235p.
- DAMÁSIO, António R. O Erro de Descartes. Tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo : Cia das Letras, 1996, 330p.
- DARWIN, Charles. A expressão das emoções no Homem e nos Animais. Tradução de Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo : Companhia das Letras, 2000, 376p.
- DESCARTES, R. "As Paixões da Alma" (1649), In Descartes - obras escolhidos. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Junior. Introdução de Gilles-Gaston Granger. Prefácio e notas de Gérard Lebrun. São Paulo : Difel, 1973, pp. 295-404. (col. Clássicos Garnier da Difel – ed. original francesa: Éditions Garnier Frères, Paris, s/d)
- \_\_\_\_\_, R. "Cartas", In Descartes - obras escolhidos. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Junior. Introdução de Gilles-Gaston Granger. Prefácio e notas de Gérard Lebrun. São Paulo : Difel, 1973, pp. 405-439. (col. Clássicos Garnier da Difel – ed. original francesa: Éditions Garnier Frères, Paris, s/d)
- \_\_\_\_\_, R. "Meditações " (1641), In Descartes - obras escolhidos. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Junior. Introdução de Gilles-Gaston Granger. Prefácio e notas de Gérard Lebrun. São Paulo : Difel, 1973, pp. 105-199. (col. Clássicos Garnier da Difel – ed. original francesa: Éditions Garnier Frères, Paris, s/d)
- DROZ, Geneviève. Os mitos platônicos. Tradução de Maria Auxiliadora Ribeiro Keneipp. Brasília : UnB, 1997, 174p.
- DUCHENNE de BOULOGNE, G.-B. (Guillaume-Benjamin), The Mechanism of Human Facial Expression. Edited and Translated by R. Andrew Cuthbertson. Paris : Cambridge University Press, Cambridge & Editions de la Maison des Sciences de L'Homme, 1990, 288p. (Studies in Emotion & Social Interaction)

- FOYE, Raymond. Poe Desconhecido. Porto Alegre - RS : L&PM, 1989.
- GOELLNER, Silvana V. Bela, Maternal e Feminina: Imagens da Mulher na Revista Educação Physica. Campinas, SP, 1999. Tese (Doutorado na Área de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte). Faculdade de Educação, UNICAMP.
- GRACIÁN, Baltazar. A Arte da Prudência. São Paulo : Martin Claret, 1998, 150p. (Coleção obra-prima de cada autor)
- HILLMAN, J. Anima mundi - o retorno da alma ao mundo. HILLMAN, J. Cidade e Alma, São Paulo : Studio Nobel, 1993.
- LABAKI, Almir (org.) Folha conta 100 anos de cinema. Rio de Janeiro : Imago, 1995.
- LE BRUN, Charles. L'Expression des Passions & Autres Conférences, Correspondance. Présentation par Julien Philippe. Paris : Dédale Maisonneuve et Larose, 1994, 281p. (Col. "L'Art Écrit").
- MATOS, Olgária C.F. O Iluminismo Visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant. São Paulo : Brasiliense, 1993, 184p.
- MOURA, Edgar, 50 anos de luz, câmera e ação. São Paulo : SENAC São Paulo, 1999, 444p.
- OLIVEIRA, Wenceslão Machado de. Chuva de Cinema: Natureza e Cultura Urbanas. Campinas, SP, 1999. Tese (Doutorado na Área de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte). Faculdade de Educação, UNICAMP.
- PASOLINI, Pier Paolo. Os Jovens infelizes. Tradução de Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo : Brasiliense, 1990, 252p.
- PHILIP J. Davis e REUBEN Hersh. O Sonho de Descartes. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1988.
- PHILIPPE, Julien. "Présentation". LE BRUN, Charles. L'Expression des passions & autres conférences, Correspondance. Paris, Edições Dédale Maisonneuve et Larose, présentation par Julien Philippe, 1994, (Col. "L'Art Écrit").
- PLATÃO, A República. 8ª ed. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, 513p.
- POE, Edgar A. O Homem da multidão. Tradução de Dorothée de Bruchard. Porto Alegre: Paraula, 1993, 51p.

\_\_\_\_\_, Edgar A. "Willim Wilson". POE, E. A. Contos de terror, de mistério e de morte. 6ª ed. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1981, p.99-119.

PULTZ, John e MONDENARD, Anne, Le Corps Photographié. Paris : Flammarion, 1995.

ROSS, Stephanie, "Painting the Passions: Charles LeBrun's Conférence sur L'Expression" .In Journal of the History of Ideas, Inc. Jan.- March 1984. Vol. XLV N° 1.

SCHARF, Aaron. Art and Photography. New York : Penguin Books, 1986, 397p.

SCORSI, Rosalía de Angelo. Escrita e Imagem d'A Hora da Estrela. Campinas, SP, 1999. Tese (Doutorado na Área de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte). Faculdade de Educação, UNICAMP.

SILVA, Acir Dias da. A Construção da Novela de Franz Kafka para o Video. Campinas, SP, 1999. Dissertação (Mestrado na Área de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte). Faculdade de Educação, UNICAMP.

SPECCHIO. In Enciclopédia dei Símboli. Milano, Itália : Gazanti, 1991.

WILHELM, Jacques. Paris no tempo do Rei Sol, 1660 –1715. Tradução Cássia R. de Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo : Companhia das Letras, 1988, 267p.

XAVIER, Ismail (org.) A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro : Graal : Embrafilme, 1983, 483p. (Col. Arte e Cultura; v. n° 5).

\_\_\_\_\_, Ismail. Sétima Arte: um culto moderno. São Paulo : Perspectiva : Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. (Série Debates)

#### CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO:

1999, Paris, Duchenne de Boulogne, la mécanique des passions, École Nationale Supérieure des Beaux-arts, Paris, 1999.

#### FILME:

M., O Vampiro de Düsseldorf. Direção de Fritz Lang. Barcelona: Filmex Group, Edições Altaya S.A., 1997. 95min, p&b, legendado. (Título Original: M (1931), v. o. Alemanha: Nero-Film S.A., VHS/NTSC)

## **ANEXO 1**

### **PAIXÕES PRIMITIVAS E PAIXÕES PARTICULARES – DESCARTES**



## "AS PAIXÕES DA ALMA" - DESCARTES

<i>PAIXÕES PRIMITIVAS</i>	<i>PAIXÕES PARTICULARES</i> composta de paixões primitivas ou de suas espécies
ADMIRAÇÃO	estima e desprezo
ADMIRAÇÃO e AMOR	estima
ADMIRAÇÃO e ÓDIO	desprezo
ADMIRAÇÃO, AMOR e ALEGRIA, e justa estima	generosidade
ADMIRAÇÃO, AMOR e ALEGRIA, e injusta estima	orgulho
ADMIRAÇÃO, TRISTEZA, AMOR e ÓDIO	humildade virtuosa e humildade viciosa
ADMIRAÇÃO, estima com temor	veneração
ADMIRAÇÃO, desprezo com segurança e ousadia	desdém
DESEJO (fácil de alcançar) e alegria	esperança
DESEJO (difícil de alcançar) e alegria	temor
esperança sem temor e sem DESEJO	segurança ou confiança
temor sem esperança e sem DESEJO	desespero
temor e DESEJO de conservar	ciúmes (honesto ou censurável)
temor e DESEJO exagerado e bem proceder e ignorância	irresolução
DESEJO com entrega	coragem (não como hábito ou inclinação natural)
DESEJO de entrega em ações perigosas, com esperança	ousadia
DESEJO de entrega em ações perigosas, com esperança de lograr êxito próprio	emulação
contrário da coragem, com langor e frieza	covardia
contrário da ousadia, com frieza, perturbação e espanto	medo e pavor
TRISTEZA com dúvida	remorso
ALEGRIA e ÓDIO	zombaria e derrisão
TRISTEZA e ÓDIO	inveja (justa e injusta)
TRISTEZA e AMOR pelos outros	compaixão
TRISTEZA e AMOR por si mesmo	piedade
ALEGRIA que depende de nós próprios	satisfação de si mesmo
TRISTEZA de julgar que se praticou uma má ação	arrependimento
AMOR, DESEJO pelo bem de outro e piedade	favor
AMOR, DESEJO pelo bem do outro, piedade e DESEJO de retribuir	reconhecimento
ÓDIO, com inveja ou compaixão, ou zombaria, ou ADMIRAÇÃO	indignação
ÓDIO, DESEJO e AMOR por si próprio	cólera (dois tipos: das almas fortes e fracas)
ALEGRIA com AMOR por si próprio, esperança de reconhecimento	glória
TRISTEZA com AMOR próprio, temor e desconfiança em si próprio	vergonha
TRISTEZA o que antes era ALEGRIA	fastio
TRISTEZA, desespero e memória de um bem perdido	pesar
ALEGRIA, pela lembrança de males que não mais incomodam	júbilo

ingratidão - contrário do reconhecimento, mas não é uma paixão, é um vício  
impudência - desprezo pela vergonha, pela glória.



## **ANEXO 2**

**“O HOMEM DA MULTIDÃO” – EDGAR ALLAN POE**



EdGAR ALLAN POE

# O HOMEM DA MULTIDÃO



EDIÇÃO TRILINGÜE

*incluindo a tradução francesa de Charles Baudelaire  
e notas de Walter Benjamin*

*tradução de Dorothee de Bruchard*

EDITORA PARAUOLA

Quando traduzia para o francês os escritos de Edgar Allan Poe, Baudelaire selecionou em sua obra completa alguns contos que reuniu, em 1856, num primeiro volume a que deu o nome de *Histoires extraordinaires*. Em 1857, era publicado em Paris um segundo volume, intitulado *Nouvelles histoires extraordinaires, no qual se insere "L'homme des foutes"*.

Foi através da tradução de Baudelaire que a obra de Poe, já então falecido, penetrou na Europa e tornou-se um marco na literatura ocidental. A afinidade estilística, temática, e até existencial entre os dois escritores, que não deixa de saltar aos olhos de seus leitores, bem se reflete na tradução, que até hoje não encontrou alternativa em língua francesa — motivo pelo qual julgou-se oportuna a apresentação do conto em edição trilingüe (note-se que a tradução brasileira, ainda que recorrendo à francesa para consulta, ateu-se ao original inglês e não tomou em relação a ele algumas liberdades elegantemente tomadas por Baudelaire).

Esta proximidade, por assim dizer espiritual, já que Poe e Baudelaire nunca vieram a conhecer-se, é indiretamente evidenciada por Walter Benjamim, que em Charles Baudelaire, *Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus se detém longamente em "The Man Of The Crowd"*. Estão incluídos aqui, na forma de notas, pequenos excertos de sua análise, que expõem a relevância deste conto específico de Poe no desenvolvimento de uma temática que tanto ele como Baudelaire seriam dos primeiros a focalizar: a representação da cidade enquanto signo da modernidade.

A Editora





*Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul.*

La Bruyère



It was well said of a certain German book that "*er lasst sich nicht lesen*"—it does not permit itself to be read. There are some secrets which do not permit themselves to be told. Men die nightly in their beds, wringing the hands of ghostly confessors, and looking them piteously in the eyes—die with despair of heart and convulsion of throat, on account of the hideousness of mysteries which will not *suffer themselves* to be revealed. Now and then, alas, the conscience of man takes up a burden so heavy in horror that it can be thrown down only into the grave. And thus the essence of all crime is undivulged.

Not long ago, about the closing in of an evening in autumn, I sat at the large bow-window of the D-Coffee-House in London. For

Foi muito bem dito, a respeito de um certo livro alemão, que "*er lasst sich nicht lesen*" — ele não se deixa ler. Há certos segredos que não se deixam contar. Homens morrem toda noite em suas camas, torcendo as mãos de fantasmagóricos confessores e fitando-os lamentosamente nos olhos — morrem com desespero no coração e convulsões na garganta, por causa do horror de mistérios que não aceitam ser revelados. Infelizmente, a consciência humana às vezes carrega tão pesado fardo de pavor que só no túmulo consegue desembaraçar-se dele. E assim a essência de todo crime permanece irrevelada.

Não faz muito tempo, pelo final de uma tarde de outono, sentei junto à ampla janela abaulada do café D..., em Londres. Eu tinha estado doente durante alguns meses, mas estava

some months I had been ill in health, but was now convalescent, and, with returning strength, found myself in one of those happy moods which are so precisely the converse of *ennui*—moods of the keenest appetency, when the film from the mental vision departs—the *αλλος η̄ ποιυ εν̄εν*—and the intellect, electrified, sur-  
passes as greatly its every-day condition, as does the vivid yet candid reason of Leibnitz, the mad and flimsy rhetoric of Gorgias. Merely to breathe was enjoyment; and I derived positive pleasure even from many of the legitimate sources of pain. I felt a calm but inquisitive interest in every thing. With a cigar in my mouth and a newspaper in my lap, I had been amusing myself for the greater part of the afternoon, now in poring over advertisements, now in observing the promiscuous company in the room, and now in peering through the smoky panes into the street.

This latter is one of the principal thoroughfares of the city, and had been very much

agora convalescendo e, recobrando minhas forças, me encontrava num daqueles felizes estados de espirito que são exatamente o contrario do *ennui* — estados de espirito de aguçadíssima apetência, quando se abre o véu que encobre a visão mental — o *αλλος η̄ ποιυ εν̄εν* — e o intellecto, eletrizado, ultrapassa tanto sua condição ordinária quanto a ardente, ainda que ingênua, razão de Leibniz ultrapassa a louca e flácida retórica de Gorgias. O simples fato de respirar era um deleite; e eu extraía um prazer positivo até mesmo de muitas genuínas fontes de dor. Sentia um calmo mas inquisitivo interesse por tudo. Com um charuto na boca e um jornal nas mãos, eu tinha me divertido a maior parte da tarde, ora percorrendo anúncios, ora observando o grupo heterogêneo do salão, ora sondando a rua através dos vidros enfumaçados.

A rua em questão é uma das principais artérias da cidade, e tinha estado apinhada de gente o dia inteiro. Mas à medida que escurecia, a massa ia aumentando; e, quando os lampiões

crowded during the whole day. But, as the darkness came on, the throng momentarily increased; and, by the time the lamps were well lighted, two dense and continuous tides of population were rushing past the door. At this particular period of the evening I had never before been in a similar situation, and the tumultuous sea of human heads filled me, therefore, with a delicious novelty of emotion. I gave up, at length, all care of things within the hotel, and became absorbed in contemplation of the scene without.

At first my observations took an abstract and generalizing turn. I looked at the passers in masses, and thought of them in their aggregate relations. Soon, however, I descended to details, and regarded with minute interest the innumerable varieties of figure, dress, air, gait, visage, and expression of countenance.

By far the greater number of those who went by had a satisfied, business-like demeanor,

*já estavam todos acesos, dois fluxos densos e contínuos de gente corriam diante da porta. Eu nunca estivera antes em situação parecida naquele momento específico da noite, e o mar tumultuoso de cabeças humanas me enchia, portanto, com uma emoção deliciosamente nova. Renunciei, afinal, a todo interesse pelas coisas de dentro do hotel e fiquei absorto na contemplação da cena lá fora.*

*A princípio minhas observações tomaram um rumo abstrato e generalizante. Olhava para os transeuntes em massa, e considerava-os em suas relações coletivas. Logo, no entanto, passei para os detalhes, e examinava com minucioso interesse as inúmeras variedades de figura, vestuário, jeito, andar, rosto e expressões fisionômicas.*

*A grande maioria dos que passavam tinha uma atitude satisfeita e eficiente, e parecia só pensar em abrir caminho na torrente. Tinham as sobranceiras franzidas e moviam os olhos com rapidez; quando esbarrados por outros*

and seemed to be thinking only of making their way through the press. Their brows were knit, and their eyes rolled quickly; when pushed against by fellow-wayfarers they evinced no symptom of impatience, but adjusted their clothes and hurried on. Others, still a numerous class, were restless in their movements, had flushed faces, and talked and gesticulated to themselves, as if feeling in solitude on account of the very denseness of the company around. When impeded in their progress, these people suddenly ceased muttering, but redoubled their gesticulations, and awaited, with an absent and overdone smile upon the lips, the course of the persons impeding them. If jostled, they bowed profusely to the jostlers, and appeared overwhelmed with confusion.— There was nothing very distinctive about these two large classes beyond what I have noted. Their habiliments belonged to that order which is pointedly termed the decent. They were undoubtedly noblemen, merchants, attorneys,

*passantes, não expressavam nenhum sinal de impaciência, apenas ajeitavam a roupa e seguiam se apressando. Outros, de uma classe também numerosa, tinham movimentos agitados, o rosto vermelho e salavam e gesticulavam sozinhos, como que se sentindo solitários exatamente por causa da densidade do agrupamento à sua volta. Quando impedidas de prosseguir, estas pessoas paravam repentinamente de murmurar, mas redobravam suas mímicas e esperavam, com um sorriso ausente e exagerado nos lábios, que passassem aqueles que os interrompiam. Se empurradas, saudavam profundamente os empurradores, e pareciam tomadas de embaraço. — Não havia nada de muito distintivo entre estas duas grandes classes além daquilo que observei. Seu vestuário pertencia àquele estilo significativamente denominado decente. Eram indiscutivelmente fidalgos, negociantes, advogados, comerciantes, agiotas — os eupátridas e o comum da sociedade — homens de lazer e homens ativamente envolvidos*

tradesmen, stock-jobbers—the Eupatrids and the common-places of society—men of leisure and men actively engaged in affairs of their own—conducting business upon its own responsibility. They did not greatly excite my attention.

The tribe of the clerks was an obvious one; and here I discerned two remarkable divisions. There were the junior clerks of flash houses—young gentlemen with tight coats, bright boots, well-oiled hair, and supercilious lips. Setting aside a certain dapperness of carriage, which may be termed *deskism* for want of a better word, the manner of these persons seemed to be an exact fac-simile of what had been the perfection of *bon ton* about twelve or eighteen months before. They wore the cast-off graces of the gentry;—and this, I believe, involves the best definition of the class.

The division of the upper clerks of staunch firms, or the “steady old fellows,” it was not possible to mistake. These were known by their

em seus próprios negócios — conduzindo empreendimentos por responsabilidade própria. Não estimulavam muito a minha atenção.

A casta dos funcionários saltava aos olhos; e nela identifiquei duas categorias dignas de reparo. Havia os pequenos funcionários de estabelecimentos chiques — jovens cavalheiros com casacos apertados, botas brilhantes, cabelos engomados e lábios insolentes. Não fosse uma certa distinção de porte, que pode ser chamada de escritorismo, na falta de palavra melhor, o comportamento destas pessoas parecia ser uma reprodução exata do que havia sido o perfeito *bon ton* uns doze ou dezoito meses antes. Usavam o refugo dos encantos da elite — e isto abrange, me parece, a melhor definição desta classe.

A categoria dos altos funcionários de firmas sérias, ou dos “senhores estáveis”, não havia como confundir. Eram reconhecíveis por seus casacos e calças em preto ou marrom, feitos para sentar confortavelmente, gravatas e coletes brancos, amplos sapatos de aparência sólida, e

The gamblers, of whom I descried not a few, were still more easily recognizable. They wore every variety of dress, from that of the desperate thimble-rig bully, with velvet waistcoat, fancy neckerchief, gilt chains, and filigreed buttons, to that of the scrupulously inornate clergyman, than which nothing could be less liable to suspicion. Still all were distinguished by a certain sodden swarthinness of complexion, a filmy dimness of eye, and pallor and compression of lip. There were two other traits, moreover, by which I could always detect them: a guarded lowness of tone in conversation, and a more than ordinary extension of the thumb in a direction at right angles with the fingers. Very often, in company with these sharpers, I observed an order of men somewhat different in habits, but still birds of a kindred feather. They may be defined as the gentlemen who live by their wits. They seem to prey upon the public in two battalions—that of the dandies and that of the mili-

*indumentária infame, com colete de veludo, lenço extravagante no pescoço, correntes douradas e botões filigranados, até o do clérigo cuidadosamente despojado, menos que tudo passível de suspeita. Ainda assim, todos se distinguiam por uma morenice crestada da pele, um escurecimento velado dos olhos, e pela compressão e palidez dos lábios. Havia mais dois traços, além destes, pelos quais eu sempre conseguia identificá-los: um tom de voz discreto ao conversar, e uma propensão incomum do polegar de abrir-se em ângulo reto com os outros dedos. Notei muitas vezes, em companhia destes patifes, um tipo de homens um tanto diferentes na aparência, mas ainda assim farinha do mesmo saco. Podem ser definidos como cavalheiros que vivem da sua esperteza. Parecem assaltar o público em duas frentes — a dos dândis e a dos militares. Da primeira categoria os traços principais são cabelos longos e sorrisos; da segunda, casacos alamarados e sobranceiras franzidas.*

*Descendo na escala da chamada elite,*

tary men. Of the first grade the leading features are long locks and smiles; of the second, frogged coats and frowns.

Descending in the scale of what is termed gentility, I found darker and deeper themes for speculation. I saw Jew peddlers, with hawk eyes flashing from countenances whose every other feature wore only an expression of abject humility; sturdy professional street beggars scowling upon mendicants of a better stamp, whom despair alone had driven forth into the night for charity; feeble and ghastly invalids, upon whom death had placed a sure hand, and who sidled and tottered through the mob, looking every one beseechingly in the face, as if in search of some chance consolation, some lost hope; modest young girls retreating from long and late labor to a cheerless home, and shrinking more tearfully than indignantly from the glances of ruffians, whose direct contact, even, could not be avoided; women of the town of all kinds and of all ages—

*encontrei temas mais sombrios e mais profundos para especulação. Vi camelôs judeus, com olhos de lince faiscando em rostos de que todas as outras feições expressavam apenas abjeta humildade; robustos mendigos profissionais fazendo cara feia para pedintes de melhor aparência, a quem somente o desespero tinha jogado na noite a pedir caridade; inválidos débeis e cadavericos, sobre os quais a morte pusera uma mão firme, e que mancavam e titubeavam em meio à multidão, encarando a todos com um olhar suplicante, como que em busca de alguma consolação fortuita, alguma esperança perdida; garotas modestas vindo de uma lida longa e tardia para um lar infeliz, e retraindo-se mais por aflição do que indignação diante do olhar de bandidos com os quais sequer o contato direto podia ser evitado; mulheres da vida de todo tipo e toda idade — a inequívoca beldade no primor de sua feminilidade, lembrando a estátua em Luciano, com sua superfcie de mármore de Paros e seu interior recheado de lixo — a nojenta e abso-*

the unequivocal beauty in the prime of her womanhood, putting one in mind of the statue in Lucian, with the surface of Parian marble, and the interior filled with filth—the loathsome and utterly lost leper in rags—the wrinkled, bejeweled, and paint-begrimed beldame, making a last effort at youth—the mere child of immature form, yet, from long association, an adept in the dreadful coquetries of her trade, and burning with a rabid ambition to be ranked the equal of her elders in vice; drunkards innumerable and indescribable—some in shreds and patches, reeling, inarticulate, with bruised visage and lack-lustre eyes—some in whole although filthy garments, with a slightly unsteady swagger, thick sensual lips, and hearty-looking rubicund faces — others clothed in materials which had once been good, and which even now were scrupulously well brushed—men who walked with a more than naturally firm and springy step, but whose countenances were fearfully pale, whose eyes were hideously

*lutamente decaída leprosa em andrajos — a bruxa enrugada, coberta de bijuterias e encobera pela maquiagem, fazendo um derradeiro esforço de juventude — a mera criança de formas imaturas, mas já iniciada, por longa conviência, nos terríveis dengos do seu comércio, e ardendo na voraz ambição de se igualar ao nível de suas veteranas no vício; incontáveis e indescritíveis bêbados — alguns deles em farrapos e remendos, cambaleantes, desarticulados, com rostos machucados e olhos mortíços — outros com roupas intactas porém imundas, uma sanfarronice ligeiramente vacilante, lábios grossos e sensuais, carnas rechonchudas e de aparência cordial — outros vestidos com tecidos que tinham sido bons um dia, e que mesmo agora estavam escrupulosamente escovados — homens que andavam com um passo mais firme e flexível do que o natural, mas cujos rostos eram assustadoramente pálidos, cujos olhos eram paurosamente vermelhos e desvaivados, e que agarravam com dedos trêmulos, ao transitar a*

wild and red, and who clutched with quivering fingers, as they strode through the crowd, at every object which came within their reach; beside these, pie-men, porters, coal-heavers, sweeps; organ-grinders, monkey-exhibitors, and ballad-mongers, those who vended with those who sang; ragged artizans and exhausted laborers of every description, and all full of a noisy and inordinate vivacity which jarred discordantly upon the ear, and gave an aching sensation to the eye.

As the night deepened, so deepened to me the interest of the scene; for not only did the general character of the crowd materially alter (its gentle features retiring in the gradual withdrawal of the more orderly portion of the people, and its harsher ones coming out into bolder relief, as the late hour brought forth every species of infamy from its den), but the rays of the gas-lamps, feeble at first in their struggle with the dying day, had now at length gained ascendancy, and threw over

passos largos pela multidão, todo objeto que estivesse a seu alcance; além disto, doceiros, mensageiros, carregadores de carvão, limpadores de chaminé; tocadores de realejo, exibidores de macacos, mercadores de canções, os que vendiam com os que cantavam; artesãos maltrapilhos e trabalhadores exaustos de toda espécie, e todos cheios de uma ruidosa e desordenada animação que rangia destoante nos ouvidos e trazia aos olhos uma sensação dolorosa.

A medida que a noite avançava, avançava em mim o interesse pela cena; pois não só ia se alterando materialmente o caráter geral da multidão (suas feições mais amenas iam sumindo com a retirada gradativa da porção mais disciplinada das pessoas e as mais grosseiras surgindo em mais acentuado relevo, à medida que a hora adiantada trazia toda espécie de infâmia para fora da toca), como também os reflexos dos lampiões de gás, antes enfraquecidos em sua disputa com o dia esvanecente, tinham agora enfim alcançado a supremacia e derramavam

every thing a fitful and garish lustre. All was dark yet splendid—as that ebony to which has been likened the style of Tertullian.

The wild effects of the light enchained me to an examination of individual faces; and although the rapidity with which the world of light flitted before the window prevented me from casting more than a glance upon each visage, still it seemed that, in my then peculiar mental state, I could frequently read, even in that brief interval of a glance, the history of long years.

With my brow to the glass, I was thus occupied in scrutinizing the mob, when suddenly there came into view a countenance (that of a decrepid old man, some sixty-five or seventy years of age)—a countenance which at once arrested and absorbed my whole attention, on account of the absolute idiosyncrasy of its expression. Any thing even remotely resembling that expression I had never seen before. I well remember that my first

*sobre todas as coisas uma luminosidade ofuscante e cambiante. Tudo era esplêndido, ainda que negro — como o ébano a que foi comparado o estilo de Tertuliano.*

*Os efeitos fantásticos da luz me obrigavam a um exame individual de cada rosto; e ainda que a rapidez com que o mundo de luz borboleteava diante da janela me impedisse de lançar mais do que um olhar em cada semblante, mesmo assim parecia que, no peculiar estado de espírito em que me encontrava, eu muitas vezes conseguia ler, até neste breve intervalo de um olhar, a história de longos anos.*

*Com a testa na vidraça, estava deste modo ocupado em perscrutar a massa, quando de repente apareceu um rosto (o de um velho decrépito, de uns sessenta e cinco, setenta anos de idade) — um rosto que imediatamente chamou e absorveu toda a minha atenção, por causa da absoluta idiosincrasia de sua expressão. Eu nunca tinha visto nada nem de longe parecido com esta expressão. Lembro bem que a primeira*

had he viewed it, would have greatly preferred it to his own pictorial incarnations of the fiend. As I endeavored, during the brief minute of my original survey, to form some analysis of the meaning conveyed, there arose confusedly and paradoxically within my mind, the ideas of vast mental power, of caution, of penuriousness, of avarice, of coolness, of malice, of blood-thirstiness, of triumph, of merriment, of excessive terror, of intense—of supreme despair. I felt singularly aroused, startled, fascinated. "How wild a history," I said to myself, "is written within that bosom!" Then came a craving desire to keep the man in view—to know more of him. Hurriedly putting on an overcoat, and seizing my hat and cane, I made my way into the street, and pushed through the crowd in the direction which I had seen him take; for he had already disappeared. With some difficulty I at length came within sight of him, approached, and

se a houvesse contemplado, a teria muitíssimo preferido às suas próprias encarnações pictóricas do demônio. Como eu tentasse, durante o breve instante de meu inusitado estudo, formar uma análise daquilo que ela me transmitia, em minha mente despontavam, confusa e paradoxalmente, as imagens de imensa capacidade mental, cautela, indignância, avareza, frieza, maldade, sede sanguinária, triunfo, alegria, terror excessivo, intenso — supremo desespero. Me senti estranhamente desperto, maravilhado, fascinado. "Que história fantástica", pensei comigo mesmo, "não estará escrita neste peito!" Me veio então um ardente desejo de não perder o homem de vista — de saber mais sobre ele. Vestindo precipitadamente um sobretudo e apanhando meu chapéu e minha bengala, me dirigi para a rua e abri caminho pela multidão na direção que eu o vira tomar; pois ele já tinha sumido. Com alguma dificuldade finalmente o avistei, me aproximei e o segui de perto, mas cauteloso-

followed him closely, yet cautiously, so as not to attract his attention.

I had now a good opportunity of examining his person. He was short in stature, very thin, and apparently very feeble. His clothes, generally, were filthy and ragged; but as he came, now and then, within the strong glare of a lamp, I perceived that his linen, although dirty, was of beautiful texture; and my vision deceived me, or, through a rent in a closely-but-toned and evidently second-handed *roquelaire*\* which enveloped him, I caught a glimpse both of a diamond and of a dagger. These observations heightened my curiosity, and I resolved to follow the stranger whithersoever he should go.

It was now fully night-fall, and a thick humid fog hung over the city, soon ending in a settled and heavy rain. This change of weather had an odd effect upon the crowd, the whole of which was at once put into new commotion, and overshadowed by a world of umbrellas.

*samente, de modo a não chamar sua atenção. Eu tinha agora uma boa oportunidade de examinar a sua pessoa. Era de baixa estatura, muito magro e aparentemente muito frágil. Suas roupas estavam, no geral, imundas e rasgadas; mas passando ele de vez em quando pelo brilho forte de uma lâmpada, percebi que sua roupa branca, ainda que suja, era de boa qualidade; e, se meus olhos não me enganaram, entrevi, por um rasgão do roquelaire\* cuidadosamente abotoado e obviamente de segunda mão que o envolvia, um diamante e um punhal. Estas observações exaltaram minha curiosidade e resolvi seguir o desconhecido aonde quer que ele fosse.*

*Era agora noite escura, e uma espessa névoa úmida pairava sobre a cidade, logo desaguando numa chuva densa e pesada. Esta mudança de tempo teve um estranho efeito sobre a multidão, que se abalou toda em novo tumulto e se abrigou sob um mundo de guarda-chuvas. A ondulação, o empurra-empurra e o burburinho ficaram dez vezes maiores. De minha*

The waver, the jostle, and the hum increased in a tenfold degree. For my own part I did not much regard the rain—the lurking of an old fever in my system rendering the moisture somewhat too dangerously pleasant. Tying a handkerchief about my mouth, I kept on. For half an hour the old man held his way with difficulty along the great thoroughfare; and I here walked close at his elbow through fear of losing sight of him. Never once turning his head to look back, he did not observe me. By and by he passed into a cross street, which, although densely filled with people, was not quite so much thronged as the main one he had quitted. Here a change in his demeanor became evident. He walked more slowly and with less object than before—more hesitatingly. He crossed and re-crossed the way repeatedly, without apparent aim; and the press was still so thick, that, at every such movement, I was obliged to follow him closely. The street was a narrow and long one, and his

*parte, eu não me importava muito com a chuva — o resqúcio de uma febre antiga em meu metabolismo dava à umidade um quê de perigosamente agradável. Atando um lenço na boca, continuei firme. Durante meia hora o velho seguiu seu caminho com dificuldade pela grande artéria, e eu ali andava bem perto dele por medo de perdê-lo de vista. Não tendo uma vez sequer se voltado e olhado para trás, ele não me notou. Em seguida tomou uma rua transversal, a qual, ainda que cheia de gente, não estava tão apinhada como a principal de que tinha saído. Ali tornou-se evidente uma mudança na sua atitude. Ele andava mais devagar e com menos determinação do que antes — mais hesitantemente. Atravessou e reatrevessou a rua repetidas vezes, sem objetivo aparente; e a massa ainda era tão densa que, a cada um daqueles movimentos, eu era obrigado a segui-lo de perto. Era uma rua estreita e comprida, e ele a correu por quase uma hora, durante a qual o número dos transeuntes foi se reduzindo àquele*

course lay within it for nearly an hour, during which the passengers had gradually diminished to about that number which is ordinarily seen at noon on Broadway near the park—so vast a difference is there between a London populace and that of the most frequented American city. A second turn brought us into a square, brilliantly lighted, and overflowing with life. The old manner of the stranger re-appeared. His chin fell upon his breast, while his eyes rolled wildly from under his knit brows, in every direction, upon those who hemmed him in. He urged his way steadily and perseveringly. I was surprised, however, to find, upon his having made the circuit of the square, that he turned and retraced his steps. Still more was I astonished to see him repeat the same walk several times—once nearly detecting me as he came round with a sudden movement.

In this exercise he spent another hour, at the end of which we met with far less inter-

comumente visto à noite na Broadway perto do parque — tão imensa é a diferença entre uma multidão londrina e a da mais populosa cidade americana. Uma segunda mudança de direção nos trouxe a uma praça esplendidamente iluminada e transbordante de vida. O antigo jeito do desconhecido reapareceu. Seu queixo caiu sobre o peito, enquanto seus olhos se moviam desvairadamente por baixo das sobranceiras franzidas, para todo lado, para os que o cercavam. Ele apressou seu passo firme e obstinadamente. Contudo, fiquei surpreso ao perceber que, depois de ter contornado a praça, ele se virava e retornava sobre seus próprios passos. Ainda mais atônito fiquei ao vê-lo repetir a mesma caminhada várias vezes — quase me descobrindo uma vez em que deu a volta num movimento súbito.

Neste exercício ele gastou mais de uma hora, ao fim da qual éramos muito menos perturbados pelos transeuntes do que no princípio. A chuva caía com força; o ar esfriava; e as

supremo passageiro vigia a multidão. The rain fell fast; the air grew cool; and the people were retiring to their homes. With a gesture of impatience, the wanderer passed into a by-street comparatively deserted. Down this, some quarter of a mile long, he rushed with an activity I could not have dreamed of seeing in one so aged, and which put me to much trouble in pursuit. A few minutes brought us to a large and busy bazaar, with the localities of which the stranger appeared well acquainted, and where his original demeanor again became apparent, as he forced his way to and fro, without aim, among the host of buyers and sellers.

During the hour and a half, or thereabouts, which we passed in this place, it required much caution on my part to keep him within reach without attracting his observation. Luckily I wore a pair of caoutchouc overshoes, and could move about in perfect silence. At no moment did he see that I watched him.

peças estavão voltado para vós. Com um gesto impaciente, o andarilho entrou numa rua secundária comparativamente deserta. Ao longo dela, por cerca de um quarto de milha, correu com uma presteza que eu nunca teria imaginado em alguém daquela idade, e que tive bastante dificuldade em acompanhar. Em poucos minutos chegamos a um vasto e tumultuado bazar, com cujos locais o desconhecido parecia bem familiarizado, e onde sua atitude inicial fez-se notar novamente enquanto ele abria caminho para lá e para cá, sem objetivo, por entre o bando de compradores e vendedores.

Durante a hora e meia, ou cerca disto, que passamos neste lugar, foi preciso muito cuidado de minha parte para mantê-lo ao meu alcance sem chamar sua atenção. Por sorte, eu usava um par de galochas de borracha, e podia ir e vir em perfeito silêncio. Em momento algum ele percebeu que eu o observava. Entrava numa loja atrás da outra, não perguntava o preço de nada, não dizia uma palavra, e mirava todos os objetos

He entered shop after shop, priced nothing, spoke no word, and looked at all objects with a wild and vacant stare. I was now utterly amazed at his behavior, and firmly resolved that we should not part until I had satisfied myself in some measure respecting him.

A loud-toned clock struck eleven, and the company were fast deserting the bazaar. A shop-keeper, in putting up a shutter, jostled the old man, and at the instant I saw a strong shudder come over his frame. He hurried into the street, looked anxiously around him for an instant, and then ran with incredible swiftness through many crooked and peopleless lanes, until we emerged once more upon the great thoroughfare whence we had started the street of the D—Hotel. It no longer wore, however, the same aspect. It was still brilliant with gas; but the rain fell fiercely, and there were few persons to be seen. The stranger grew pale. He walked moodily some paces up the once populous avenue, then, with a heavy

*com um olhar ausente e desuairado. Eu estava a estas alturas totalmente espantado com sua conduta, e decidi firmemente não me separar dele até que tivesse de alguma forma satisfeito minha curiosidade a seu respeito.*

*Um sonoro relógio bateu onze horas e os frequentadores deixavam rapidamente o bazar. Um lojista, ao fechar uma persiana, esbarrrou no velho, e vi um violento arrepio instantaneamente percorrer todo o seu corpo. Ele se precipitou para a rua, olhou ansiosamente ao seu redor por um momento, e saiu correndo com uma rapidez incrível por várias ruazinhas tortuosas e desertas até que alcançamos novamente a grande artéria de onde tínhamos partido — a rua do Hotel D... Ela, no entanto, já não apresentava o mesmo aspecto. Ainda brilhava sob o gás; mas a chuva caía furiosamente, e só se avistavam poucas pessoas. O desconhecido ficou pálido. Deu alguns passos mal-humorados no que fora uma avenida populosa e então, com um profundo suspiro, tomou a direção do rio e,*

sigh, turned in the direction of the river, and, plunging through a great variety of devious ways, came out, at length, in view of one of the principal theatres. It was about being closed, and the audience were thronging from the doors. I saw the old man gasp as if for breath while he threw himself amid the crowd; but I thought that the intense agony of his countenance had, in some measure, abated. His head again fell upon his breast; he appeared as I had seen him at first. I observed that he now took the course in which had gone the greater number of the audience—but, upon the whole, I was at a loss to comprehend the waywardness of his actions.

As he proceeded, the company grew more scattered, and his old uneasiness and vacillation were resumed. For some time he followed closely a party of some ten or twelve roisterers; but from this number one by one dropped off, until three only remained together, in a narrow and gloomy lane, little

*mergulhando em inúmeros desvios, foi parar, afinal, diante de um dos principais teatros. Este estava para fechar, e o público formigava pelas portas. Vi o velho como que sufocar enquanto se jogava em meio à multidão; mas achei que a agonia intensa de sua fisionomia tinha, de certa forma, diminuído. Sua cabeça caiu novamente sobre seu peito; ele se mostrava tal qual eu o tinha visto no princípio. Notei que ele agora se dirigia para onde se fora a maior parte do público — mas, no geral, não compreendia absolutamente a indocilidade de suas ações.*

*Enquanto ele avançava, as pessoas iam rareando, e seu velho mal-estar e vacilação ressurgiram. Durante algum tempo ele seguiu de perto um grupo de uns dez ou doze arrua-ceiros; mas deste número um por um foi sumindo, até que apenas três permaneceram juntos, numa travessa estreita e sombria, pouco frequentada. O desconhecido deteve-se e, por um momento, pareceu perdido em reflexões; então, evidentemente perturbado, tomou rapidamente*

frequented. The stranger paused, and, for a moment, seemed lost in thought; then, with every mark of agitation, pursued rapidly a route which brought us to the verge of the city, amid regions very different from those we had hitherto traversed. It was the most noisome quarter of London, where every thing wore the worst impress of the most deplorable poverty, and of the most desperate crime. By the dim light of an accidental lamp, tall, antique, worm-eaten, wooden tenements were seen tottering to their fall, in directions so many and capricious, that scarce the semblance of a passage was discernible between them. The paving-stones lay at random, displaced from their beds by the rankly-growing grass. Horrible filth festered in the dammed-up gutters. The whole atmosphere teemed with desolation. Yet, as we proceeded, the sounds of human life revived by sure degrees, and at length large bands of the most abandoned of a London populace were seen reeling to and fro. The

*um caminho que nos trouxe ao extremo da cidade, por zonas bem diferentes daquelas que tinhamos atravessado até então. Era o mais repulsivo bairro de Londres, onde cada coisa é revestida da pior marca da mais deplorável pobreza e do crime mais desesperado. A luz de um eventual lampião viam-se casas de madeira altas, antigas, titubeantes e atacadas por cupins, em tantas e tão caprichosas direções que mal se percebia entre elas algo parecido com uma passagem. Os paralelepípedos jaziam a esmo, arrancados de seus lugares pela grama crescendo solta. Uma imundície horrível apodrecia nas sarjetas entupidas. A atmosfera toda era repleta de desolação. No entanto, enquanto avançávamos, os ruídos da vida humana ressurgiam clara e gradualmente, e afinal avistamos grandes bandos dos maiores marginalizados de um populacho londrino, cambaleando daqui e dali. O ânimo do velho tremulou novamente, como uma lâmpadina prestes a expirar. Ele mais uma vez saiu andando a passos largos e elásticos. De repente,*

spirits of the old man again flickered up, as a lamp which is near its death-hour. Once more he strode onward with elastic tread. Suddenly a corner was turned, a blaze of light burst upon our sight, and we stood before one of the huge suburban temples of Intemperance—one of the palaces of the fiend, Gin.

It was now nearly daybreak; but a number of wretched inebriates still pressed in and out of the flaunting entrance. With a half-shriek of joy the old man forced a passage within, resumed at once his original bearing, and stalked backward and forward, without apparent object, among the throng. He had not been thus long occupied, however, before a rush to the doors gave token that the host was closing them for the night. It was something even more intense than despair that I then observed upon the countenance of the singular being whom I had watched so pertinaciously. Yet he did not hesitate in his career, but, with a mad energy, retraced his steps

*dobrou-se uma esquina, um clarão de luz nos explodiu nos olhos, e nos deparamos com um dos imensos templos suburbanos da Intemperância — um dos palácios do demônio, o Gin.*

*Já quase amanhecia; mas inúmeros bebados miseráveis ainda se espremiavam dentro e fora da ostensiva entrada. Com um grito contido de alegria, o velho abriu passagem para dentro, reassumiu de imediato sua postura inicial e se pôs a circular para lá e para cá, sem designio aparente, em meio à massa. Ele, no entanto, não estivera há muito assim ocupado quando um movimento intenso rumo às portas indicou que o proprietário estava por cerrá-las. Foi algo ainda mais intenso que desespere que observei então na fisionomia deste ser singular que eu vinha espiando tão obstinadamente. Contudo, não hesitou em sua carreira e, com louca energia prontamente retornou sobre seus passos para o coração da imponente Londres. Correu rápida e longamente, enquanto eu o seguia com o mais desvairado espanto, decidido a não abandonar*

at once, to the heart of the mighty London. Long and swiftly he fled, while I followed him in the wildest amazement, resolute not to abandon a scrutiny in which I now felt an interest all-absorbing. The sun arose while we proceeded, and, when we had once again reached that most thronged mart of the populous town, the street of the D, Hotel, it presented an appearance of human bustle and activity scarcely inferior to what I had seen on the evening before. And here, long, amid the momentarily increasing confusion, did I persist in my pursuit of the stranger. But, as usual, he walked to and fro, and during the day did not pass from out the turmoil of that street. And, as the shades of the second evening came on, I grew wearied unto death, and, stopping fully in front of the wanderer, gazed at him steadfastly in the face. He noticed me not, but resumed his solemn walk, while I, ceasing to follow, remained absorbed in contemplation. "This old man," I said at

*uma investigação pela qual sentia agora um interesse de todo absorvente. O sol nasceu enquanto avançávamos e, quando mais uma vez alcançamos o apinhadíssimo centro comercial da populosa cidade, a rua do Hotel D..., esta apresentava um ar de alvoroço e atividade humanas pouco menor do que o que eu tinha visto na noite anterior. E ali, por muito tempo, em meio à confusão que aumentava sem cessar, persisti em minha perseguição ao desconhecido. Mas ele, como sempre, andava para lá e para cá, e durante o dia não se afastou do turbilhão daquela rua. E, como se aproximassem as sombras da segunda noite, fui ficando mortalmente cansado e, parando bem em frente ao andarilho, o encarei resolutamente. Ele não reparou em mim, e retomou sua caminhada solene, enquanto eu, deixando de segui-lo, fiquei absorto em contemplação. "Este velho," eu disse afinal, "é o modelo e o gênio do crime profundo. Ele se nega a ficar sozinho. Ele é o homem da multidão. Vai ser inútil segui-lo; pois não vou aprender mais*

length, "is the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. *He is the man of the crowd*. It will be in vain to follow; for I shall learn no more of him, nor of his deeds. The worst heart of the world is a grosser book than the 'Hortulus Animae', and perhaps it is but one of the great mercies of God that '*er lasst sich nicht lesen*'.



\*The *Hortulus Animae cum Oratiunculis Aliquibus Superadditis* of Grönninger.

*nada, nem com ele, nem com seus atos. O pior coração do mundo é um livro mais repulsivo do que o "Hortulus Animae"\*, e talvez seja apenas uma das grandes misericórdias de Deus que "er lasst sich nicht lesen".*



\* O *"Hortulus Animae cum Oratiunculis Aliquibus Superadditis"* de Grönninger.



UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE