

DOSSIÊ – Artes, História das ciências e técnicas: interações

**Arte e ciência no século XVII:
Charles Le Brun e o temperamento melancólico**

Flavia Crivellari Fassis

Engenheira Agrônoma (UFSCar), Bióloga
(USP), Pesquisadora FAPESP - Projeto rela-
ções entre Arte e Ciência
ff.crivellari@gmail.com

Lilian Al-Chueyr Pereira Martins

Professora Associada do Departamento de
Biologia – FFCLRP-USP
lacpm@ffclrp.usp.br

Resumo: Na tradição hipocrático-galênica, a condição de saúde estava relacionada ao equilíbrio de humores corpóreos que, em diferentes combinações, resultavam em temperamentos. Esses temperamentos determinavam o caráter do homem, seus aspectos psicológicos, aparência física e afetos. Dos principais temperamentos (sanguíneo, colérico, melancólico e fleumático), o melancólico foi considerado o mais nocivo e de alterações psíquicas mais diversificadas, sendo objeto de estudo de tratados médicos, anatômicos e representações artísticas, literárias e filosóficas em diferentes períodos históricos, desde a Antiguidade Clássica. No âmbito artístico, inspirou uma iconografia exclusiva das emoções e da constituição física e fisiognomônica dos indivíduos, fortalecendo a relação intrínseca entre a alma e o corpo, principalmente na expressão do rosto. O objetivo deste artigo é estudar como o temperamento melancólico se relacionava com a produção iconográfica do artista Charles Le Brun (1619-1690). Este estudo levou à conclusão de que Le Brun transpôs para o campo da iconografia os conhecimentos da medicina hipocrático-galênica, da fisiognomonia e anatomia relacionando os traços faciais e personalidade. Separando corpo e alma relacionou os humores ao estudo das paixões em substituição ao estudo do caráter. Além disso, ele se preocupou com aspectos teóricos da pintura.

Palavras-chave: medicina hipocrático-galênica, teoria humoral, temperamentos, melancolia, anatomia, fisiognomia, estética, Le Brun, Charles.

*Arts and Science in 19th century:
Charles Le Brun and the melancholic temperament*

Abstract: In the Hippocratic-Galenic tradition, the balance of bodily humours meant a healthy condition. Those humours in different combinations resulted in temperaments. These temperaments determined the character of man, his psychological aspects, physical appearance and affections. Among the main temperaments (bloody, choleric, melancholic and phlegmatic), the melancholic was the most harmful. Responsible for the most diversified psychic alterations, being the object of study of medical, anatomical treatises and artistic, literary and philosophical representations in different historical periods, since the Classic antiquity. In the Arts field, it inspired an iconography of emotions, strengthening the intrinsic relationship between the soul and the body, especially in the expression of the face. The objective of this article is to study how the melancholic temperament appeared in the iconographic production of the artist Charles Le Brun (1619-1690). This research led to the conclusion that Le Brun transferred the knowledge of Hippocratic-Galenic medicine, physiognomy, anatomy and passions to his pictorial representations. He separated body and soul, dedicating himself to the study of passions instead of character. Besides, he was concerned with the theoretical aspects of painting.

Keywords: Hypocritic-Galenic medicine, theory of humours, temperaments, melancholy, physiognomy, aesthetics, L. Brun, Charles.

Introdução

Na tradição hipocrático-galênica, presente na medicina ocidental durante muitos séculos, a condição de saúde era compreendida como o equilíbrio de humores corpóreos que, em diferentes combinações, constituíam os temperamentos. Esses temperamentos determinavam o caráter, aspectos psicológicos, aparência física e afetos nos seres humanos.

Dentre os principais temperamentos, sanguíneo, colérico, melancólico e fleumático, o melancólico destacou-se como o mais nocivo por estar relacionado a várias alterações psíquicas que variavam entre depressão, medo, fúria até surtos mais violentos¹. Foi objeto de estudo de tratados médicos, anatômicos e representações artísticas, literárias e filosóficas em diferentes períodos históricos, desde a Antiguidade clássica. No âmbito artístico, inspirou uma iconografia das emoções e da constituição física e fisiognômica dos indivíduos, fortalecendo a relação intrínseca entre a alma e o corpo, principalmente na expressão do rosto. Por esse motivo, no presente artigo, optamos por estudar de que modo ele se relacionou com a produção iconográfica do artista Charles Le Brun (1619-1690), que deixou suas contribuições no século XVII (Ver Fig. 1).

¹ MASSIMI, Marina. *A teoria dos temperamentos e sua aplicação nos trópicos*. Ribeirão Preto: Editora Holos, 2010, p. 11.

Figura 1: Autorretrato do pintor francês Charles Le Brun (1684).



Fonte: *Projet Le Brun*. <https://www.charleslebrun.com/>.

Na análise das expressões faciais encontradas na coleção iconográfica de Le Brun consideramos não apenas as características formais de seus desenhos da fisiognomia humana, mas também como eles se relacionavam aos estudos anatômicos, fisionômicos e médicos da época. Levamos também em conta suas fontes de inspiração tanto em termos científicos como artísticos.

Nascido em Paris, filho de um modesto escultor de lápides, Le Brun iniciou seus estudos com François Perrier² (1594-1694), aos treze anos de idade³. Durante trinta anos foi o primeiro pintor do Rei Louis XIV. O tema de suas obras era, quase sempre, uma história, antiga ou contemporânea, mitológica ou religiosa. Seus desenhos estão repletos de símbolos, protocolos e costumes, que dão uma profundidade intensa ao sujeito desenvolvido. Além disso, ele organizou de forma geométrica suas composições, com estilos piramidais ou oblíquos. Ele conferiu minuciosa precisão aos detalhes, às expressões dos personagens (face, mãos), às tapeçarias e às paisagens⁴.

² Representante do Barroco, professor na *Academia das Artes*, Perrier foi um dos introdutores da arte romana decorativa romana na França. Seu estilo influenciou uma geração de pintores. Destacou-se por suas gravuras, feitas em estilo *chiaroscuro*, e por suas grandes obras em edifícios. Contudo, recebeu algumas críticas pelos defeitos de correção e o uso demasiado de cores escuras.

³ THUILLIER, Jacques. Les dernières années de François Perrier (1646-1649). *Revue de l'Art*, v. 99, p. 9-28, 1993, p. 15.

⁴ CRIVELLARI-FASSIS, Flávia. *A iconografia da melancolia no século XVII: relações entre arte e ciência em Charles Le Brun*. (Trabalho de Conclusão do Curso de Ciências Biológicas). Departamento de Biologia. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão, Preto, Universidade de São Paulo), 2019, p. 3.

Sob a orientação de Nicolas Poussin (1594-1665), a identidade do pintor passou a estar intimamente ligada aos temas da natureza da expressão. A expressão facial foi um dos principais componentes da pintura, conforme delineado na tradição humanista italiana, que inspirou posteriormente as *Conférences de l'Académie* de Le Brun⁵, de que trataremos mais adiante no presente artigo.

O temperamento melancólico e suas relações: um breve histórico

Em alguns tratados que constituem o chamado *Corpus Hippocraticum* ou *Coleção hipocrática*, datados da Antiguidade, a condição de saúde estava associada ao equilíbrio⁶ de quatro humores⁷: sangue, bílis amarela, bílis negra e fleuma⁸. A falta ou excesso; acúmulo no lugar errado ou ausência de “cozimento”, ocasionariam o desequilíbrio causando a doença⁹.

Além das relações entre os humores e as condições de saúde e doença, também estavam presentes nos tratados do *Corpus Hippocraticum* algumas informações de que os humores corpóreos determinavam o temperamento. Porém, essas concepções voltaram a ser discutidas mais detalhadamente na era cristã, no século II d.C. pelo médico romano Claudio Galeno (129 AD - 199 AD). Como Galeno se baseou em conhecimentos presentes nesses tratados, costuma-se referir à medicina hipocrático-galênica¹⁰.

⁵ ATALAIA, Nuno. *The portrait of the sovereign: painting as hegemonic practice in the work and discourse of Charles Le Brun and the Royal Academy of Painting*. Dissertation (MD). Faculty of Humanities, University of Leiden, 2017, p. 80.

⁶ Porém, mesmo no período anterior ao tratado hipocrático acima mencionado, médicos e filósofos pitagóricos como Alcmeon de Crotona (século VI a.C.) e Filolau de Crotona (século V a.C.) já atribuíam a condição de saúde ao equilíbrio (*isonomia*) das propriedades (úmido, seco, frio, quente, amargo, doce, etc.), e como justa medida da mistura das qualidades. A doença ocorreria pela prevalência (*monarquia*) de uma dessas forças opostas ou também por causas externas como a fadiga ou certas qualidades ou climas. (SOARES, Sônia. *Medicina filosófica: as relações entre medicina e filosofia na Grécia Antiga e em Kant*. Dissertação (Mestrado) Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008, p. 24).

⁷ A conotação original da palavra “humor”, durante a Antiguidade greco-romana, era de alguma coisa úmida, relacionada a um líquido ou fluido. A palavra latina *humore* significa bebida, líquido corporal ou líquido de qualquer espécie. Gradualmente a palavra “humor” passou a indicar uma disposição de espírito, determinada a partir da distribuição e quantidade dos humores do corpo humano. Uma pessoa bem humorada seria aquela que tivesse bons humores (bons líquidos) em seu interior (MARTINS, Roberto de Andrade, MARTINS, Lilian Al-Chueyr Pereira; TOLEDO, Maria Cristina Ferraz de; RIVERA, Renata Ferreira. *Contágio. História da prevenção das doenças transmissíveis*. 3 ed. São Paulo: Editora Moderna, 2001, p. 34).

⁸ A concepção dos quatro humores aparece em pelo menos três dos tratados hipocráticos: *Sobre a geração, Doença IV* e *Sobre a natureza do homem*. Este último é atribuído a Polybus, genro de Hipócrates que viveu mais ou menos na mesma época que Aristóteles. BRUNSCHWIG, Jacques & LLOYD, Geoffrey. E. R. *A guide to Greek thought: major figures and trends*. Catherine Porter (Trad.). Cambridge/MA: Belknap Press, 2003, p. 132.

⁹ COULTER, Harris L. *Divided legacy: a history of schism in medical thought*. Vol. 1. Washington, D.C.: Wehawken Book Company, 1975, p. 51-52.

¹⁰ MARTINS, Lilian Al-Chueyr Pereira; SILVA, Paulo Carvalho da; MUTARELLI, Sandra Kuka. A teoria dos temperamentos: do *Corpus Hippocraticum* ao século XIX. *Memorandum*, v. 14, p. 9-24. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/6689>. Acesso em: 02 nov. 2016, p. 9-10.

Conforme Galeno, cada temperamento já seria intrínseco ao indivíduo desde o momento de seu nascimento, em sua devida combinação dos quatro humores básicos. Embora a condição ideal fosse o equilíbrio perfeito desses humores, era comum que em alguns casos houvesse o predomínio de um ou dois humores. A partir de uma dinâmica, semelhante à descrita nos tratados *Corpus Hippocraticum*, era possível explicar não apenas a saúde do indivíduo, mas também a formação de tipos físicos diferentes ou personalidades diferentes, como fez Galeno¹¹.

Em *De temperamentis*, Galeno relacionou a mistura dos humores ao caráter¹², considerando a existência de nove possíveis tipos de temperamento, resultantes da mistura qualitativa dos humores¹³. Porém, os principais temperamentos podem ser descritos como: 1) sanguíneo, caracterizado por indivíduos atléticos e vigorosos, nos quais o humor corporal predominante era o sangue. São dispostos para o sono e exuberantes nos sonhos, além de terem sentidos obtusos voltados para a ação e, eventualmente, para a cólera. 2) colérico, indivíduos facilmente irritáveis, nos quais predominava a bÍlis amarela. Tem sentidos agudos, propensos à insônia, prontos para a ação com grande ímpeto e violência. 3) melancólico, indivíduos tristes e melancólicos que exibiam excesso de bÍlis negra que esmorecem com o passar do tempo e são precoces em tudo e 4) fleumático, indivíduos cronicamente cansados e lentos, tardios no entendimento e dispostos ao sono, à preguiça, tímidos e pacatos¹⁴.

Nessa época acreditava-se que o sangue era armazenado no fígado e levado ao coração, onde se aquecia, sendo considerado quente e úmido; a fleuma, que compreende todas as secreções mucosas, proveniente do cérebro é fria e úmida por natureza; a bÍlis amarela, secretada pelo fígado, é quente e seca, enquanto a bÍlis negra, produzida no baço e no estômago, é de natureza fria e seca¹⁵.

Os estudos de Galeno foram complementados pela *physiognomia* (fisiognomia)¹⁶ que relacionou o caráter do homem e sua aparência física. Ele associou aspectos corpóreos a disposições, como por exemplo, peito amplo e sangue quente à propensão à raiva; ancas achatadas e sangue frio à covardia¹⁷. Além disso, considerou a influência das regiões onde o homem vive sobre o seu caráter (covardia, coragem, amor ou prazer, movimentos da alma) também inserido como determinando a disposição do corpo. Isto por que o sangue difere nos animais devido ao calor e frio, espessura ou fluidez, bem como sobre outros aspectos como pensava Aristóteles¹⁸.

¹¹ MARTINS & Col., 2001, op cit., p. 42.

¹² SINGER, Peter N. Levels of explanation in Galen. *The Classical Quarterly*, v. 47, n. 2, p. 252-542, 1997.

¹³ TEMKIN, Owsei. *Galenism: rise and decline of a medical philosophy*. Cornell: Cornell University, 1974.

¹⁴ AIKEN, Lewis R. *Psychological testing and assessment*. 9 ed. Massachusetts: Allyn and Bacon, 1997; MAS-SIMI, 2010, op. cit.

¹⁵ CRIVELLARI-FASSIS, 2019, op.cit., p. 21.

¹⁶ EVANS, Elizabeth C. Galen the physician as physiognomist. *Transactions and Proceedings of the American Philosophical Association*, v. 76: 287-298, 1945 Por outro lado, Marie-Hélène Marganne explica que a palavra “physiognomonía” já aparecia no livro II, 5-6, do tratado do *Corpus Hippocraticum, Epidemias*, associando a condição física, problemas de saúde ao caráter do indivíduo. MARGANNE, Marie-Hélène. *La chirurgie dans l'Égypte gréco-romaine d'après les papyrus littéraires grecs*. Leyde: Brill, 1998, p. 17.

¹⁷ MARTINS, SILVA & MUTARELLI, 2008, op. cit., p. 14.

¹⁸ EVANS, 1945, op. cit.; MARTINS, SILVA & MUTARELLI, 2008, Ibid.

Na Antiguidade, no período que antecedeu ao Cristianismo, muitas vezes a explicação para a melancolia envolvia a alma e o corpo. Porém, no Cristianismo passou-se a fazer a separação entre corpo e alma. O temperamento melancólico estava relacionado à predominância da bílis negra, de modo que se esta estivesse fria, produziria abatimentos de vários tipos, mas se ela estivesse mais quente causaria bom humor¹⁹. Entre a Antiguidade e Idade Média, no século XI, Constantino, o Africano (1020-1087), médico tradutor e escritor de Cartago, ao descrever e classificar os diferentes tipos de melancolia, explicou que ela estava ligada ao tipo de vida da pessoa²⁰, de modo análogo a Galeno.

Na Idade Média, a melancolia foi caracterizada em termos de problemas emocionais e físicos²¹. Sintomas como a perda de sono, falta de apetite, desespero, inquietude, desejo de morte e a sensação de medo e tristeza por longos períodos eram associados à melancolia²². Nesse período, a melancolia transformou-se em *accidia* (acédia – “tristeza”, na tradução exata), uma afeição da alma, uma disposição do espírito e do corpo que atingia principalmente os monges, conduzindo à inatividade e à perda da fé na salvação.

Especialmente no fim da Idade Média, a necessidade da expressão da tristeza, fantasia e meditação consternada já enraizada no comportamento social, encontrou uma via nos temas da literatura, filosofia e artes²³. O temperamento melancólico dentre todos os outros, despertou maior interesse e incentivou o surgimento de tratados diversos, além dos fisiognômicos propostos por Galeno, a respeito de suas diversas configurações²⁴.

No Renascimento, a melancolia era considerada uma doença “bem-vinda”, uma experiência que enriquecia a alma e podia despertar a imaginação criativa²⁵. Em alguns momentos chegou mesmo a ser relacionada à genialidade, responsável pela força imaginativa (*vis imaginativa*). Essa condição era atribuída a muitos heróis mitológicos e filósofos melancólicos²⁶. A correlação entre os traços faciais e personalidade presente em Galeno foi revivida nos interesses humanísticos²⁷. Pintores e escultores conectaram a medicina às artes, aperfeiçoaram técnicas de retratos

¹⁹ HERSANT, Yves. *Mélancolies de l'Antiquité au XXe siècle*. Paris: Robert Laffont, 2005, p. 521.

²⁰ STAROBINSKI, Jean. *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*. Basel: Documenta Geigy, 1960, p. 558.

²¹ HIPPOCRATE, *La nature de l'homme*. Trad. Jacques Jouanna. 2 ed. Berlin: Akademie Verlag, 2002, p. 234-235.

²² MAJ, Mario & SANTORIUS, Norman. *Transtornos depressivos*. 2 ed. Porto: Artmed, 2005, p. 13.

²³ HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 33.

²⁴ BARBILLON, Claire. *Les canons du corps humain au XIXème siècle: l'art et la règle*. Paris: Odile Jacob, 2004, p. 258.

²⁵ Ibid., p. 258.

²⁶ VIEGAS, Rafael Marcelo. Do humor excepcional: uma melancolia para o herói ou os limites da proporção. *Anamorfose: Revista de Estudos Modernos*, v. 2, n. 2: 89-104, 2014, p. 90. Disponível em: <<http://www.anamorfose.ridem.net/index.php/anamorfose/issue/view/3>>. Acesso em: 20 out 2016.

²⁷ LEVY, Evonne. *Bernini and the practice of physiognomic*, 2003. Disponível em: http://www.wal-gate.com/pdf/WendyWalgate_BerniniEssay.pdf. Acesso em: 01 nov 2017, p. 1.

e caricaturas, expondo a força e fraqueza humanas e aperfeiçoando os princípios da fisiognomonia²⁸, constituindo o novo campo como uma ciência das paixões²⁹.

Uma vez que esse mecanismo de dependência médico-artístico-filosófico era estruturado e funcional, sendo a melancolia (por definição uma desarmonia, uma dissimetria, um desequilíbrio – o excesso da bile negra), nada mais natural que colocá-la, metafisicamente, no rol das coisas imperfeitas e etiologicamente no campo da doença. Consequentemente, o campo artístico tornou-se enriquecido de influências criativas na representação dessa concepção. Fundou-se uma longa tradição de obras de arte que representa a melancolia como uma doença clínica. Por exemplo, durante o Renascimento, na gravura *Melencolia I* (1514) de Albrecht Dürer (1471-1528)³⁰, (Ver Fig. 2).

Figura 2: Albrecht Dürer, Gravura *Melencolia I* (1514) e auto-retrato (1500) de *Albrecht Dürer* (1471-1528).



Fontes: *Metropolitan Museum of Art* (Nova York, EUA), <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/336228>. *Alte Pinakothek* (Munique, Alemanha), <https://www.pinakothek.de/en/modules/module-image-text-marginal/1052>.

²⁸ A *fisiognomonía* (palavra originária do grego (*physis* - "natureza" e *gnomon* - "conhecer") reside no estudo da personalidade a partir dos traços da cabeça e do rosto. Em escritos científicos de ordens e origens diversas, procurou-se estabelecer a ligação da parte externa do corpo às qualidades morais da alma; entender o interno, abstrato e psicológico a partir do estudo do externo, material e visível. A expressão na superfície do corpo, mais especificamente do rosto, seria, portanto, manifestação de elementos experimentados internamente.

²⁹ MATOS, Maria Izilda Santos. Espelhos da alma: fisionomia, emoções e sensibilidade. *Revista Brasileira de História das Religiões*, n. 14, p. 15-34, 2012, p. 19. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/index.html>. Acesso em 15 nov. 2016.

³⁰ KLIBANSKY, Raymond; PANOFKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza Forma, 2012, p. 317.

Pode-se dizer que especialmente no século XVII, o estudo da fisiognomonia tornou-se popular na Europa. O rosto aparecia como uma parte histórica da percepção de si mesmo e da sensibilidade do outro, nos rituais da sociedade civil e nas formas do político nos manuais de retórica, nas obras de fisiognomonia, nos livros de civismo e na arte da conversação³¹. Por outro lado, no decorrer do século XVII foram publicadas diversas obras, tratando especificamente da melancolia³². Nessas obras, o estado melancólico era caracterizado em geral por tristeza e medo excessivos, acompanhados de sintomas de obsessão, alterações de humor, delírios e comprometimento da vida social³³. Nesse sentido, foi dada inclusive, uma atenção para a proximidade perigosa entre o amor e a melancolia, psicopatologia bastante discutida pelos médicos neste século³⁴. Dentre os médicos que utilizaram humores e espíritos para explicar emoções e temperamentos estão Robert Burton (1577-1640) e de Marin Cureau de La Chambre (1594-1669)³⁵.

Nos séculos XVII e XVIII, o estudo do caráter permanente foi substituído pelo estudo paixões, compreendidas como sentimentos passageiros. A doutrina das paixões e suas implicações representou uma tendência nos séculos XVII e XVIII. Esta produziu uma tipologia de personalidades e suas emoções. No campo das representações, acreditava-se que esses tipos podiam ser observados por todos e que sua complexidade poderia ser reconhecida sob o olhar de pessoas devidamente treinadas³⁶.

Os sinais da fronte considerada o “espelho da alma”, “invólucro visível da alma invisível”³⁷ permitiam relacionar a fisiognomia às “inclinações da alma”. Desse modo era possível identificá-los, analisá-los, controlá-los numa pedagogia de cunho moral³⁸.

A fisiognomonia como gênero artístico, passou pela renovação que dependia em parte das noções mecanicistas do corpo e das "paixões da alma" conforme definido por Descartes³⁹.

³¹ MALUF-SOUZA, Olimpia. Fealdade e Anatomia: Sentidos instalados a partir de uma história do rosto. In: *História, Subjetividade e Estética III ENALHC - Encontro Nacional Linguagem, História e Cultura* - CEPEL - Centro de Estudo e Pesquisa em Linguagem - da UNEMAT, 3 ed. do evento no Campus Universitário de Pontes e Lacerda- MT, 2009, p. 1.

³² Por exemplo, *De la maladie d'amour ou mélancholie érotique* (1623), de Jacques Ferrand; *The anatomy of melancholy* (1621) de Robert Burton e *De melancholia tractatus* (1620) de Ercole Sassonia.

³³ DINI, Alessandro. *Il medico e la follia. Cinquanta casi di malattia mentale nella letteratura medica italiana del Seicento*. Firenze: Le Lettere, 1997.

³⁴ Ver, por exemplo, CARVALHO da SILVA, Paulo José. O impossível regime das paixões da alma. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 11, p. 119-133, 2008a; CARVALHO da SILVA, Paulo José. Um sonho frio e seco: considerações sobre a melancolia. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 11, p. 286-297, 2008b.

³⁵ TREVOR, Douglas; SCHMIDT, Jeremy. *Renaissance Quarterly*, v. 61, n. 2, 2008, p. 664-666, 2008, p. 665.

³⁶ SERRA, Duff. *The representation of the passions and affections in English theater of the seventeenth and eighteenth centuries*. Doutorado. Universidade Tecnológica do Texas, Texas, 1991, p. 1.

³⁷ COURTINE, Jean-Claude; HAROCHE, Claudine. *História do rosto: exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)*. Lisboa: Editora Teorema, 2016, p. 14.

³⁸ MATOS, 2012, op. cit., p.17.

³⁹ POYATOS, Fernando. *Advances in nonverbal communication*. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam: Philadelphia, 1992, p. 93.

Le Brun e seus interlocutores

Dentre os interlocutores de Le Brun, nos diferentes campos do conhecimento estão René Descartes (1596-1650), os médicos Marin Cureau de La Chambre (1594-1669) e Claude Perrault (1613-1688) e o anatomista Andreas Vesalius (1514-1564). Sob o ponto de vista artístico, pode-se mencionar Philippe de Champaigne (1602-1674), Eustache Le Sueur (1616-1655), Sébastien Bourdon Montpelier (1616-1671) e Jacques Stella (1596-1657). Esses pintores clássicos cujo realismo moderado, porém sem a perda de sua riqueza e vigor, contribuíram para o estilo de Le Brun.

Como mencionamos na segunda seção deste artigo, durante os séculos XVII e XVIII, o estudo do caráter permanente foi substituído pelo estudo paixões. Le Brun não fugiu a essa tendência. Ele assim definiu paixão:

Em primeiro lugar, a paixão é um movimento da alma sensitiva para obter aquilo que a alma pensa ser bom ou evitar o que considera ser prejudicial. Geralmente tudo o que causa uma paixão da alma, produz alguma ação no corpo⁴⁰.

A teoria das emoções de Descartes, que, a exemplo de seus contemporâneos, pautou-se em suas primeiras exposições sobre as paixões, pela tradição da época, que vinha desde a Antiguidade, passando por Galeno e enriquecida pelas contribuições dos medievais e renascentistas, foi uma fonte de inspiração para Le Brun⁴¹.

Como se sabe, em seu tratado *Les passions de l'âme* (1649), René Descartes considerava que o ser humano é composto por *res cogitans* e *res extensa*, as quais são de naturezas completamente distintas⁴². Em suas palavras: “Não há um caminho melhor para se chegar ao conhecimento de nossas paixões do que investigar as diferenças entre alma e corpo, a fim de saber a qual dos dois se deve atribuir cada uma das funções existentes em nós”⁴³.

Conhecedor das ideias presentes no *Traité sur les passions* e *Traité de l'homme*, Le Brun concordava com Descartes em que as paixões não se localizam no coração, mas na glândula pineal. Daí seu interesse pela cabeça e rosto humanos⁴⁴.

⁴⁰ LE BRUN, Charles. *L'expression des passions*. Autres conférences, correspondance. Paris: Dédale Maison-neuve et Larose, [1668] 1994, p. 14.

⁴¹ ROSS, Stephanie. Painting the passions: Charles Le Brun's Conférence sur L'expression. *Journal of the History of Ideas*, v. 45, n. 1, pp. 25-47, 1984, p. 26; DONATELLI, Marisa Carneiro de Oliveira Franco. Descartes e os médicos. *Scientia Studia*, v. 1, n. 3: pp. 323-336, 2003, p. 325.

⁴² COTTINGHAM, John. *Dicionário Descartes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, p. 44.

⁴³ DESCARTES, René. *As paixões da alma*. Trad. J. Guinsburg & B. Prado Jr., 2 Ed. São Paulo: Editora Abril, 1979, p. 77. [Coleção Os pensadores].

⁴⁴ PRODDER, Phillip. Illustration as strategy in Charles Darwin's 'The expression of the emotions in man and animals'. In: LENOIR, Timothy (Ed.). *Inscribing Science: scientific texts and the materiality of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1998, p. 151; BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1999, p. 34.

Le Brun se referia constantemente ao médico Cureau de La Chambre, membro da *Académie Royale des Sciences*. Ambos desenvolveram uma relação de amizade, trocando ideias sobre a fisiognomia e artes⁴⁵, inclusive sobre a teoria das paixões.

Cureau de La Chambre introduzira modificações nos esquemas anteriores da fisiognomonia conferindo um tratamento exclusivamente físico, como um atendimento médico, às paixões da alma. Dessa forma, elaborar uma teoria das paixões da alma consistiu também em propor uma anatomia e fisiologia das mesmas⁴⁶. Ele representou o rosto humano como uma faculdade de expressão semelhante à linguagem "para que, se sua palavra fosse desmentir seu coração, seu rosto desmentisse sua palavra"⁴⁷. Além disso, ressaltou que "o corpo muda quando a alma é movida", e que as emoções foram feitas para manifestar-se através de "caracteres" morais e corporais⁴⁸.

Em *Les caractères des passions* (1640), Cureau De La Chambre propôs que a arte de conhecer o homem devia se basear em regras da medicina, moralidade e política⁴⁹. Em suas palavras:

A primeira está baseada nos caracteres das paixões, das virtudes e dos vícios. A segunda se baseia na semelhança entre os homens e os animais, referindo-se aquela parte em que os homens são semelhantes aos animais e apresentam as mesmas inclinações que eles. A terceira parte se baseia na beleza dos sexos e mostra que os homens que apresentam alguma coisa da beleza feminina são naturalmente afeminados e que as mulheres que apresentam alguma coisa da beleza viril apresentam também inclinações masculinas. A quarta parte se baseia na semelhança que os homens de um clima ("regiões") têm entre si. A quinta se chama "silogística" porque se refere aos sinais particulares que definem os costumes das pessoas e isso é mostrado pelo seu discurso e argumento. Para isso, é preciso conhecer seus temperamentos e sinais de inclinação para cólera porque se conhecermos um homem bilioso pode-se saber quais são suas paixões. Quando se sabe que um homem é tímido pode se saber se ele é inclinado à avareza, ou se ele é dissimulado, ou se ele é incrédulo⁵⁰.

⁴⁵ COTTEGNIES, Line. Codifying the passions in the Classical Age. *Études Episteme*, 2009, p. 141.

⁴⁶ O primeiro volume de seu tratado *Les caractères de les passions* é precedido por uma epístola ao Chanceler Seguier que apresenta o próximo conjunto como a primeira parte de uma arte de conhecer os homens de acordo com regras emprestadas da medicina, moralidade ou a política e baseada na mesma lei da semelhança (fisiognomia, morfologia humana, animal, sexual e "clima" comparado. (CUREAU DE LA CHAMBRE, *Les caractères des passions*. [1640] Paris: D'Allin, 1662).

⁴⁷ CUREAU DE LA CHAMBRE, *Les caractères des passions*. [1640] Paris: D'Allin, 1662, p. 1-2.

⁴⁸ Ibid, p. 1-2.

⁴⁹ DUMORA, Florence. Topologie des émotions. Les caractères des passions de Marin Cureau de La Chambre, *Littératures Classiques*, v. 68, n. 1, p. 161-175, 2009, p. 14.

⁵⁰ Ibid., Introdução.

As concepções sobre medicina e arte presentes em *L'Art de connaître les hommes* (1659)⁵¹ de Cureau De La Chambre, se refletem na obra de Le Brun. Nas descrições que acompanham seus desenhos, o pintor se referiu a um movimento interno, mesmo que com sinais de caráter efêmero e momentâneo de exteriorização das paixões da alma. As partes da fronte que constantemente se destacam na expressão das paixões são particularmente as sobrancelhas, mas também estavam envolvidos os olhos, pupilas, pálpebras e a boca, em alguns casos até o nariz e as narinas⁵². Le Brun explicou:

Se os olhos aparecem extremamente abertos nesta paixão, é que a alma se serve disso para constatar a natureza do objeto que causa o pavor; as sobrancelhas, abaixadas de um lado e levantadas de outro, fazem ver que a parte elevada parece querer se juntar ao cérebro para protegê-lo do mal que a alma percebe, e o lado que está abaixado e que parece inflado faz-nos pensar, nessa situação, que os espíritos vêm do cérebro em abundância, como para cobrir a alma e defendê-la do mal que ela teme; a boca muito aberta revela a apreensão do coração, em razão do sangue que se retira em direção a ele, o que obriga, querendo respirar, a fazer um esforço que é a causa de a boca se abrir extremamente, e que, quando passa pelos órgãos da voz, forma um som que não é de forma alguma articulado; e, se os músculos e as veias parecem inflados, isto se dá tão somente pelos espíritos que o cérebro envia a estas partes⁵³.

Cureau de La Chambre, Le Brun assim como Perrault e outros, se beneficiaram dos estudos anatômicos desenvolvidos por Andreas Vesalius (1514-1564) em *De Humanis Corporis Fabrica* (1543. 1534). Vesalius mostrou que algumas interpretações anatômicas de Galeno eram equivocadas⁵⁴.

Um aspecto da obra de Vesalius que contribuiu para o estudo fisiognomônico foi a utilização de figuras que buscavam situar conhecimentos anatômicos em um contexto natural e social mais amplo, dando de certa forma “vida” aos cadáveres representados⁵⁵. Em meados dos séculos XVI a XVIII, estas novas formas de descrições anatômicas aliadas aos manuais de retórica, as obras de fisiognomonia, os livros de civismo e da arte da conversação, posicionaram historicamente o rosto como espaço da percepção de si, da sensibilidade do outro, dos rituais da sociedade civil e das formas do político. Em todas essas obras o que se anunciava era a certeza de que o rosto fala, ou seja, que o sujeito se exprime pelo seu rosto.

⁵¹ COURTINE & HAROCHE, 2016, op. cit., p. 51.

⁵² LICHTENSTEIN, Jacqueline. *The eloquence of color: rhetoric and painting in the French Classical Age*. Berkeley: University of California Press, 1993, p. 150.

⁵³ LE BRUN, [1668] 1994, op. cit., p. 76-78.

⁵⁴ DOLAN, John P; ADAMS-SMITH, William N. *Health and society: A documentary history of medicine*. New York: Seabury Press, 1978, p. 95-96.

⁵⁵ LE BRETON, David. *Des visages. Essai d'anthropologie*. [1992]. Paris: Métailié Sciences humaines, 2003.

As várias descrições anatômicas de animais como camaleão, castor, camelo, urso, gazela⁵⁶ de Perrault, contribuíram para o refinamento da técnica de Cureau de la Chambre, especialmente aquela aplicada aos traços da fisiognomia tanto em animais como em humanos⁵⁷. Na obra de Perrault, *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*, percebe-se a presença de noções que constam nos tratados a respeito dos animais (*Physiognomonica*), com a permanência das fisiognomias e temperamentos. Ainda na forma de iconografia, no entanto, uma nova transição revelou-se pela conciliação desta com a confiança ao que era acessível aos olhos, permitida pelo desenvolvimento dos estudos anatômicos.

A sistematização dos estudos fisiognomônicos de Le Brun

Le Brun apresentou na *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* a *Conférence sur l'expression des passions* (“Conferência sobre a expressão das paixões”) em 1668. Nesta dirigiu-se aos iniciantes, em suas palavras, “os estudantes de pintura”, de forma didática. Esclareceu sobre métodos, regras, aspectos formais e os cânones das expressões presentes nos movimentos da fronte⁵⁸. Esta conferência, bem como os desenhos que a acompanham, tornaram-se referência para o estudo desse tema⁵⁹. Poucos pintores estavam tão preocupados com os aspectos teóricos da pintura como Le Brun⁶⁰.

Ao tratar das paixões e sua relação com a alma e o corpo Le Brun assim se expressou:

Em primeiro lugar, a paixão é um movimento da alma [...]. A ação não é outra coisa senão o movimento de alguma parte, e a mudança só se faz pela mudança dos músculos; os músculos só têm movimento porque são atravessados pelas extremidades dos nervos, os nervos só agem em função dos espíritos que estão contidos nas cavidades do cérebro, sendo que o cérebro recebe os espíritos do sangue que passa continuamente pelo coração, que o aquece e o rarefaz, de tal modo que produz 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 consequência, 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.

⁵⁶ PERRAULT, Claude. *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*. Paris: l'Imprimerie Royale, 1671-1676.

⁵⁷ HERRMANN, Wolfgang. *La théorie de Claude Perrault*. Bruxelas: Pierre Mardaga, 1980, p. 162.

⁵⁸ MATOS, 2012, op. cit., p. 17.

⁵⁹ MONTAGU, Jennifer. *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur L'expression Générale et Particulière*. New Haven and London: Yale University Press, 1994, p. 125.

⁶⁰ ATALAIA, 2017, op. cit., p. 80.

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 funções⁶¹.

E continuou:

Mas se é verdade que há uma parte em que a alma exerce suas funções de forma mais direta, e que essa parte é o cérebro, podemos dizer da mesma forma que o rosto é a parte do corpo que mostra mais intensamente esta prova.

E como dissemos que a glândula localizada no centro do cérebro é o lugar onde a alma recebe imagens das paixões, a sobrancelha é a parte de todo o rosto em que as paixões se tornam mais conhecidas, embora muitos tenham pensado nos olhos. [...]. A boca e o nariz contribuem muito para a expressão, mas geralmente estas partes apenas servem para seguir os movimentos do coração, [...]⁶².

A posição de Le Brun sobre o papel da glândula pineal na expressão facial pode ser explicada pela proximidade física do rosto como assento das emoções. Como mencionamos anteriormente, essa foi uma das motivações do interesse pela cabeça e rosto humanos pelo artista. Le Brun procurou interpretar as propriedades secretas da alma, de tudo aquilo que se encontra oculto no "abismo dos corações"⁶³.

Embora nas duas citações acima reproduzidas seja possível perceber que Le Brun retomou ideias que estavam presentes e no *Traité des passions de l'âme* (1649) e no *Traité de l'homme* (1662) de Descartes, podem ser detectadas também algumas divergências entre eles⁶⁴. Por exemplo, quando Le Brun afirmava que a alma recebe as impressões das paixões no cérebro, mas sente seu efeito no coração:

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 observei reforçam minha opinião⁶⁵.

Le Brun enfatizou que as sobrancelhas representam, ao contrário do que era pensado por alguns como sendo os olhos⁶⁶, o local de maior na representação das paixões. Considerava

⁶¹ LE BRUN, Charles. *Le figure delle passioni: conferenze sull'espressione e la fisionomia* Maurizio Giuffredi (Ed.). Milão: R. Cortina [1668], 1992, p. 14-15

⁶² LE BRUN, [1668] 1992, op. cit., p. 22.

⁶³ PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 285.

⁶⁴ ROSS, 1994, op. cit., p. 28-29.

⁶⁵ LE BRUN, [1668] 1994, op. cit., p. 52-55.

⁶⁶ Descartes admitia os sinais exteriores das paixões que incluíam além da 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, reconhecia a existência de uma dificuldade em identificar uma paixão pelos seus sinais exteriores.

que os dois movimentos das sobrancelhas, para cima e para baixo, correspondem aos dois apetites na parte sensível da alma. Em paixões ferozes e cruéis (*irascíveis*), as sobrancelhas no centro do cérebro; com as outras paixões, as sobrancelhas inferiores. Além disso, os movimentos variam com as paixões, de modo que eles são expressos por simples movimentos das sobrancelhas, paixões compostas por movimentos compostos, paixões suaves por movimentos suaves etc. A boca e o nariz também são importantes na expressão dos movimentos do coração, mas não da alma. Assim, as bocas são reduzidas quando o coração se queixa, são levantadas e empurradas antecipadamente por aversão conforme ele explicou na passagem abaixo reproduzida:

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 participam intensamente da expressão, mas servem geralmente apenas para acompanhar os movimentos do coração como destacaremos na sequência dessa exposição⁶⁷.

O aperfeiçoamento da técnica de Le Brun encontra-se especificamente nas disposições esquemáticas diferenciadas de seus desenhos em comparação àqueles que continham apenas a expressão atenta à cabeça. A forma sugerida por ele no posicionamento das fisiognomias era o desenho de espécie de linhas (grades) coordenadas capazes de delimitar as diferentes partes do rosto, bem como de intensificar cada uma delas⁶⁸. Conforme, Hubert Damisch, todas essas fisiognomias partiam do "grau zero" de tranquilidade (ausente, em Descartes). Esta forma representou uma diferença da regra, de modo que eram traçadas de acordo com uma lógica morfológica, segundo as quais a forma mudaria devido a diferenças mínimas, mas claramente perceptível da expressão⁶⁹. Desse modo, Le Brun foi capaz de resolver um dos principais problemas que o pintor tinha que enfrentar: a paixão é uma passagem, um *continuum*, enquanto o desenho é apenas uma figura estática e fixa⁷⁰. A série de três cabeças que Le Brun apresentou para cada paixão nas figuras esquemáticas fornece a possibilidade pensar de forma dinâmica.

Obtendo uma fisiognomia neutra, as representações das outras paixões poderiam ser ressaltadas de acordo com os seus sinais em distintos graus de expressividade, colocando em evidência as alterações movimentos dos componentes do rosto. Nas classificações que dão sequência a esta lógica, Le Brun mencionou o conjunto de emoções fundamentais (discretas), ou seja, medo, raiva, surpresa, nojo, felicidade e tristeza. Dentre estas, nos atentaremos precisamente

(ALBUQUERQUE, Carlos Eduardo M. A fisiognomia de Charles Le Brun – A educação da face e a educação do olhar. *Pró-Posições*, v. 16, n. 2, p. 15-35, 2005).

⁶⁷ LE BRUN, [1668] 1992, op. cit., p. 22-23.

⁶⁸ GIACOMONI, Paola. *Ardore. Quattro prospettive sull'ira da Achille agli indignados*. Roma: Carocci, 2014, p. 93

⁶⁹ DAMISCH, Hubert. La passion: L'alphabet des masques. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n. 21, pp. 123-131, 1980, p. 123.

⁷⁰ TALON-HUGON, Carole. *Les Passions rêvées par la raison: Essai sur la théorie des passions de Descartes et de quelques-uns de ses contemporains*. Paris: Vrin, 2002, p. 9.

às descrições fisiognomônicas que recaem na constituição teórica averiguada desde então sobre os tipos melancólicos.

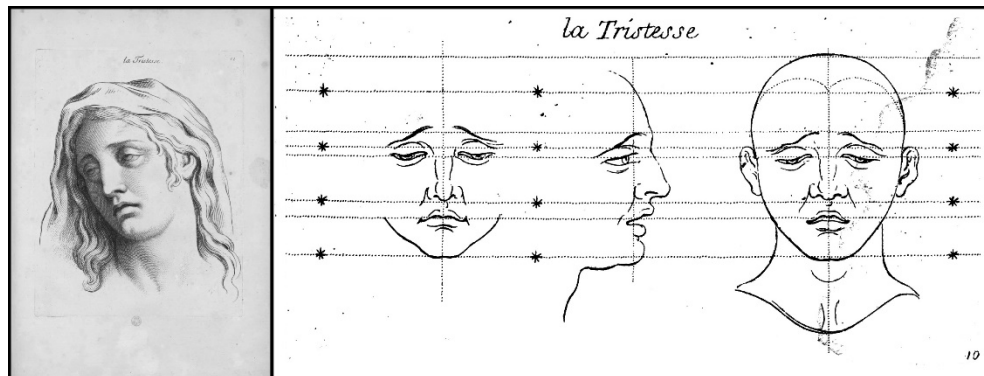
Primeiramente, Le Brun caracterizou a tristeza como a "languidez desagradável que consiste no desconforto que a alma sofre do mal ou pela falta das impressões do cérebro que as representa"⁷¹. Em oposição a "alegria, que é "uma emoção agradável a alma em que o gozo do bem consiste nas impressões do cérebro como próprias"⁷².

Pode-se dizer que o termo "tristeza" foi empregado por Le Brun sem perder o estatuto da "doença da mente e da alma" aplicado à melancolia na tradição hipocrática⁷³. Como em Galeno, o cérebro continuou sendo considerado a sede dos sinais da melancolia.

Na caracterização da tristeza (*La Tristesse*) como paixão em sua iconografia (Fig. 3), posteriormente emprestada pelos artistas contemporâneos, Le Brun assim se expressou:

O abatimento que a tristeza produz causa a elevação das sobrancelhas em direção ao meio da testa mais do que ao lado das bochechas; os olhos quase fechados, molhados e abaixados ao lado das bochechas; a pupila está turva; o branco do olho amarelo; as pálpebras ficam abatidas e um pouco inchadas; à volta dos olhos lívidos; as narinas puxando para baixo; a boca entreaberta e os cantos mais baixos; cabeça despreocupadamente inclinada sobre um dos ombros; a cor do rosto cinzenta; lábios pálidos e incolores⁷⁴.

Figura 3 - *La Tristesse* (A Tristeza) e esboço para dois rostos (frente e perfil)



Fonte: Charles Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière* (1698). Gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, Département Réserve des livres rares, V-23892.

⁷¹ LE BRUN, [1668] 1992, op. cit., p. 18. A mesma definição de tristeza está presente na obra de Descartes “[...] um langor desagradável no qual consiste na incomodidade que a alma recebe do mal, ou do defeito que as impressões do cérebro representam como lhe pertencendo. “[...] Nos sentimos tristes quando o corpo está indisposto, embora não o saibamos. Assim, o prazer dos sentidos é seguido pela alegria e a dor pela tristeza, embora a maioria dos homens não perceba isso” (DESCARTES, 1649, op. cit. p. 181-182).

⁷² Ibid., p. 19.

⁷³ PARRACHO, Mariana L. F. *A melancolia na arquitetura a partir do cinema português*. 397 f. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitetura) - Departamento de Arquitetura. Universidade de Coimbra, Coimbra, 2016, p. 35.

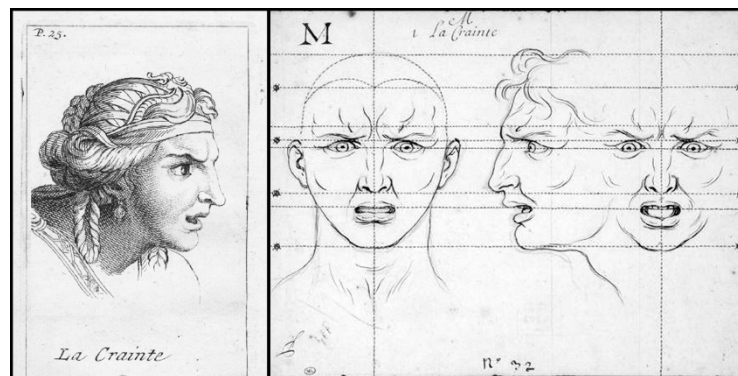
⁷⁴ LE BRUN, [1668] 1992, op. cit., p. 60.

No tratado hipocrático *Aforismos*, a melancolia é descrita como "medo ou desânimo perseverante por muito tempo"⁷⁵. A mesma ideia aparece em Galeno. Le Brun, também relacionava a melancolia à tristeza, acrescentando "a apreensão do futuro maligno que antecipa os males que nos ameaçam"⁷⁶.

Em sua representação fisiognomônica do medo (*La crainte*) (Fig. 4), Le Brun explicou:

Mas se não houver a possibilidade de obter aquilo que se deseja, então o medo ou o desespero tomam o lugar da esperança. O movimento do medo é expresso pela sobrancelha ligeiramente levantada na lateral do nariz, a pupila cintilante e com um movimento inquieto se situa no meio dos olhos, a boca aberta se afasta do nariz e é mais aberta nos lados do que no meio, o lábio inferior é mais retraído que o superior. A vermelhidão é ainda maior do que no amor e no desejo, mas não é tão bonita, porque há nele algo de lívido como nos lábios, que são ainda mais secos quando a paixão do amor transforma o medo em ciúmes⁷⁷.

Figura 4 - *Crainte* (O Medo) e esboço para dois rostos (frente e perfil).



Fonte: Charles Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière* (1698). Gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, Département Réserve des livres rares, V-23892.

Como resultado dessa diferenciação e da transição da expressão fisiognomônica da tristeza, Le Brun apresentou dois desenhos de dor, intitulados de *Douleur aiguë* (Dor aguda) (Fig. 5) e *Douleur corporalle* (Dor corpórea simples) (Fig. 6)⁷⁸. Na primeira explicou a origem na expressão fisiognomônica:

Mas se a tristeza é causada por alguma dor corpórea, e esta é aguda, todos os movimentos do rosto serão nítidos, porque as sobrancelhas que se encontram levantadas, se elevarão ainda mais do que na paixão precedente, e se avizinharão mais uma da outra. A pupila ficará escondida sob a sobrancelha, as narinas também se elevarão nesta parte, causando um sulco

⁷⁵ HIPPOCRATES, *Aforismos*, VI. 23.

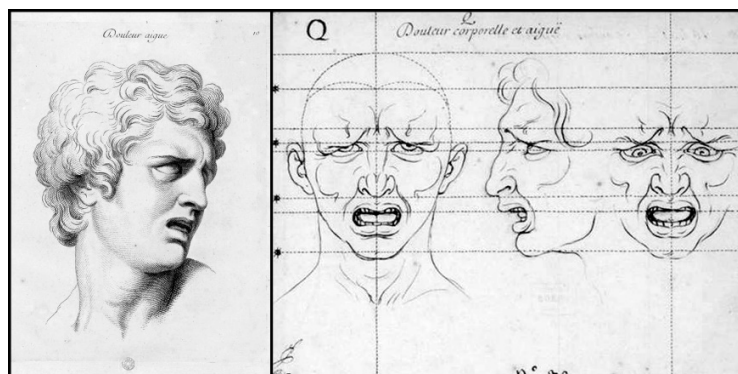
⁷⁶ LE BRUN, [1668] 1992, op. cit., p. 18.

⁷⁷ Ibid, p. 52.

⁷⁸ Ibid, p. 63.

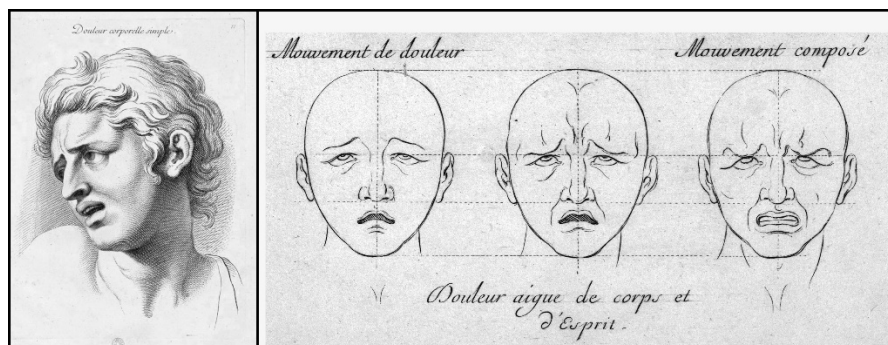
nas bochechas. A boca, mais aberta que na ação precedente e mais retratada, desenha uma espécie de figura quadrada naquele ponto. Todas as partes do rosto serão mais ou menos marcadas, e mais agitadas dependendo da violência da cor⁷⁹

Figura 5 – *Douleur aiguë* (Dor aguda) e esboço para dois rostos (frente e perfil).



Fonte: Charles Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière* (1698). Gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, Département Réserve des livres rares, V-23892.

Figura 6 - *Douleur Corporelle* (Dor corpórea simples) e esboço para dois rostos (frente e perfil).



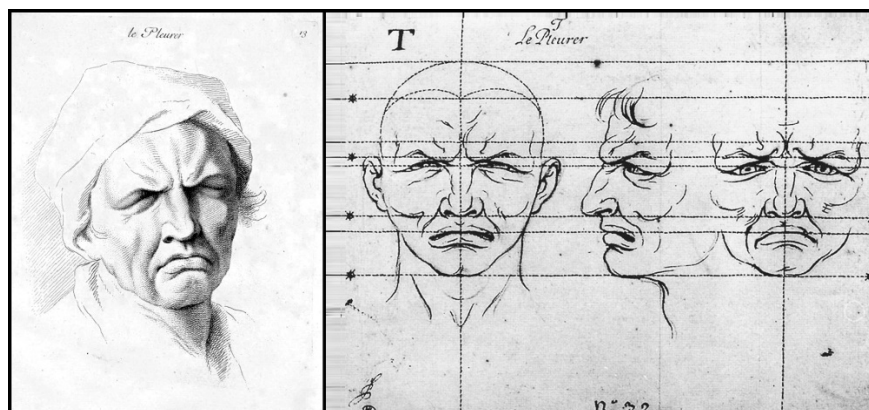
Fonte: Charles Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière* (1698). Gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, Département Réserve des livres rares, V-23892.

O choro (*Le Pleurer*) foi assim caracterizado por Le Brun: "os movimentos são compostos, contrários, porque as sobrancelhas se abaixam da parte do nariz e dos olhos, e a boca se alça da mesma parte (Fig. 7). Ainda há uma observação a ser feita: quando o coração é abatido, assim como todas as partes do corpo⁸⁰.

⁷⁹ LE BRUN, [1668] 1992, op. cit., p. 63.

⁸⁰ LE BRUN, [1668] 1992, op. cit., p. 22.

Figura 7 - *Le Pleurer* ("O choro") e esboço para dois rostos (frente e perfil).



Fonte: Charles Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière* (1698). Gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, Département Réserve des livres rares, V-23892.

Embora pareça cabível inseri-la no campo das paixões associadas à melancolia, é necessário compreender que a tristeza, muitas vezes (mas nem sempre) envolve chorar ou parecer infeliz - não sorrindo, com o olhar perdido, ou "purgando", onde nada é retido⁸¹.

Considerações finais

As contribuições iconográficas de Le Brun constituem um exemplo representativo das relações entre arte e ciência no século XVII. Ele transpôs para o campo da iconografia os conhecimentos da medicina hipocrático-galênica, dos estudos da fisiognomonia e anatômicos da época sistematizando os traços faciais em relação à personalidade.

Fazendo a separação entre corpo e alma, Le Brun relacionou humores ao estudo das paixões da alma, em substituição ao estudo do caráter. Além de mostrarem sua preocupação com aspectos teóricos da pintura, suas figuras fornecem indícios de sua interlocução com representantes dos diferentes campos do conhecimento, tanto no que diz respeito às suas aproximações como a seus distanciamentos.

Embora se possa dizer que algumas das imagens de Le Brun foram inspiradas em pinturas anteriores, nenhuma tentativa foi feita pelo autor para reinseri-las nas tradições e produções existentes. O alfabeto das emoções elaborado por Le Brun ofereceu não apenas uma teoria puramente empírica, mas uma codificação gráfica das emoções humanas de acordo com regras artísticas da época. Seu repertório artístico exclusivo da fisiognomonia humana, junto ao estudo

⁸¹ BRADY, Emily. HAPPALA, Arto; Melancholy as an Aesthetic Emotion. *Contemporary Aesthetics*, v. 1, p. 1-16, 2003, p. 3.

da expressão das paixões, forneceu uma espécie de mapeamento “academicamente correto de expressões da paixão” e promoveu as regras fisiognômicas, em especial, da melancolia.

Em *Conférence*, Le Brun contribuiu com um vasto material iconográfico e pictográfico de excelência e qualidade. Suas representações, aliadas a efervescência da temática das paixões no século XVII, representaram um singular objeto de análise e não se restringiram apenas ao temperamento melancólico que abordamos neste artigo. Ele compôs 41 máscaras das imagens das paixões da alma, organizadas em paixão simples e derivadas, paixões suaves (que não alteram seus traços); paixões generosas (que imprimem neles uma marca particular) e paixões condenáveis e atroztes (que degradam o rosto).

No âmbito da estética, a *Conférence* de Le Brun pertencia a uma tradição distinta que remonta ao *Della Pittura* (1436) do teórico italiano da arte Leon Battista Alberti (1404-1472)⁸². O material da *Conférence* se apresentava como uma investigação que compartilhava tanto a metodologia quanto o *corpus* das ciências naturais, representando uma mudança da situação anterior em que as paixões apareciam como “fatos desvinculados da explicação, ilustração ou referência”.

Le Brun projetou-se como um artista multifacetado e altamente capaz de lidar com diversos temas de alcance de sua época. Como vimos nesta pesquisa, seu trabalho foi inspirado na tradição das obras da filosofia natural, como o *Traité des passions* e *Traité de l'homme*, por exemplo. Nesse sentido, estamos de acordo com Montagu⁸³ e Cottagnies⁸⁴. Pode-se dizer que a teoria das expressões da paixão de Charles Le Brun consistiu em uma adaptação da teoria cartesiana das paixões aplicada à pintura, mas não apenas isso como vimos neste artigo.

Agradecimentos

A primeira autora agradece à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo apoio que viabilizou esta pesquisa bem como às valiosas sugestões do parecerista anônimo que acompanhou todo o processo.

⁸² WILDE, Carolyn. Introduction. In: SMITH, Paul e WILDE, Carolyn (Org.). *Alberti and The Formation of Modern Art Theory*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2008, p. 14.

⁸³ MONTAGU, 1994, op. cit., p. 125-140.

⁸⁴ COTTEGNIES, 2009, op. cit., p. 142.