

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



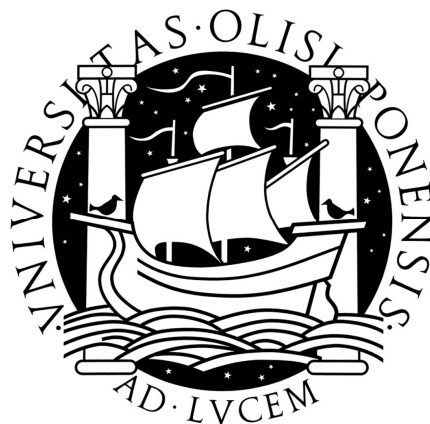
## **A CÓLERA NA ARTE**

VÂNIA CLEMENTE FERREIRA

MESTRADO EM ANATOMIA ARTISTICA

2011

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



## **A CÓLERA NA ARTE**

VÂNIA CLEMENTE FERREIRA

MESTRADO EM ANATOMIA ARTISTICA

Orientador: Professora Isabel Ritto

Co-orientador: Professor Doutor Paulo Jorge Valejo Coelho

2011

## **Agradecimentos**

---

Aos professores Isabel Ritto e Paulo Coelho pela disponibilidade, atenção e motivação que me dispensaram, sendo fundamentais para a realização deste estudo.

Sou muito grata a todos os meus familiares, principalmente aos meus pais Leonel Martins e Maria do Carmo, pelo incentivo recebido ao longo deste período da dissertação e por todo o apoio e compreensão.

Ao João pela força, alegria e entusiasmo.

Aos meus amigos, principalmente a Marilisa que foi fundamental para a minha motivação.

O meu profundo e sentido agradecimento a todas as pessoas que contribuíram para a concretização desta dissertação, estimulando-me intelectual e emocionalmente.

## RESUMO

O objectivo principal da dissertação é fundamentalmente olhar e reflectir sobre os artistas em que se verificou existir uma maior difusão da emoção da cólera na arte, com apoio de um estudo dos músculos que actuam na mímica da cólera, e toda a sua componente emocional. Encontramos uma maior evidência de registos da expressão facial da cólera nas pinturas cuja temática é a guerra. Nestas, a expressão emocional da cólera, sendo uma das expressões primárias, manifestou-se com mais frequência e não existiu uma inibição da mesma, pois o seu estado expressivo foi puro.

Como principal objectivo da análise reflectiremos sobre os apontamentos dos artistas nas determinadas épocas da história da arte no ocidente, os seus principais autores a sua importância para a compreensão da sua realização. A definição de cólera na pintura foi-se alterando consoante as diversas correntes artísticas. É importante analisar o estado emocional, físico e anatómico de uma das mais básicas expressões faciais. A alteração da face durante a demonstração da cólera será o veículo necessário para uma caracterização dos momentos da expressão da mesma.

Do ponto de vista estrutural, podemos dividir este estudo em duas partes: na primeira parte será tratada fundamentalmente a parte anatómica da expressão, bem como a classificação e funcionalidade dos músculos faciais que originam esta expressão e também o factor psicológico e social e os seus componentes.

Na segunda parte da dissertação serão feitas essencialmente considerações básicas sobre a arte europeia ocidental, bem como os apontamentos das principais fases da pintura e a classificação dos artistas que a projectaram, toda a sua componente social, temporal da época e apontamento da expressão facial nas suas obras, bem como a percepção e a mudança da sua caracterização dependente da estrutura económica, social e artística da mesma.

No nosso estudo será feito então um resumo da expressão dos mais importantes capítulos da arte, associando a expressão facial, a componente emocional e o contexto artístico para classificar os diferentes estados emocionais.

**Palavras-chave:** mímica facial, cólera, componente emocional, arte

## **Abstract**

The main objective of this work is primarily to study the work of the individual artists that are released there is a greater spread of cholera in the emotion of art, with support from a study of existing muscles in anger, and all its emotional component, for easier In the same classification. Greater evidence of records of facial expression of anger, especially in war paint. Where the emotional expression of anger, one of the primary expressions, manifested most often where there was an inhibition of the same, because their status was a significant pure.

As the main objective of the analysis is the reflection of the artists and pointing at certain periods of art history in the West, and its principal authors of their importance for the understanding of its performance, its historical importance and emotional as the search criteria, in selection of works, artists, and definition of cholera in the painting that was changing depending on the changing art.

However, it is important to analyze the emotional, physical and anatomical one of the most basic facial expressions. The change of the face during the demonstration of the same, the vehicle will be necessary for the characterization of the moments of expression thereof. From a structural standpoint, this study can be divided into two parts, one part will be mainly in the part of the anatomical expression as well as the classification and function of facial muscles that cause this expression will also be treated the psychological and social factors and their components.

In the second part of the thesis will be primarily on the basic considerations of Western European art as well as the notes of the main phases of painting and the classification of the artists who designed it, all its social component, season and time of appointment of facial expression in his works and the perception and its characteristics change depending on the structure economic, social and artistic thereof.

In our study will be made then a summary of the expression of the most important chapters of the art, associating, facial expression, emotional component and artistic context to classify the different emotional states.

**Key-Words:** mime face, anger, emotional component, art

**"Não há paixão que abale tanto a sinceridade dos juízos como a cólera."**

*Michel de Montaigne*

## ÍNDICE

Introdução -----	1
------------------	---

### Capítulo I:

1. Introdução geral da mímica -----	9
-------------------------------------	---

### Capítulo II:

2- Anatomia dos músculos na mímica da cólera-----	16
2.1- Cólera -componente emocional/psicológica-----	33
2.2- Músculos que actuam na mímica da cólera-----	40

### Capítulo III:

3 -Considerações fundamentais em arte. -----	51
3.1- A cólera na arte -----	53
• Antiguidade clássica-----	53
• Renascimento-----	58
• Romantismo/realismo-----	65
• Impressionismo-----	68
• Cubismo-----	70
• Modernismo clássico-----	70
• Surrealismo -----	81
• Arte contemporânea-----	82

### Capítulo IV:

• Conclusões finais-----	92
• Referências bibliográficas-----	95
• Índice de imagens -----	99

## INTRODUÇÃO

A presente investigação assenta no pressuposto de que há vários focos de empenhamento, com relevância para a gestão e para o comportamento dos indivíduos.

Na longa tradição das artes no Ocidente, as repercussões em termos de pintura foram múltiplas e variadas. A Pintura e o Desenho são um dos meios de expressão mais utilizados pelo Homem, desde a Pré-História. Através dela podemos compreender o passado, descobrir tradição e os costumes, a sociedade e a cultura de cada época e os diferentes estilos. A Arte será sempre inspirada nas emoções e opiniões do artista assim como pelos acontecimentos mundiais e pelas tecnologias de cada época. A actividade artística é uma constante na história da humanidade. É permanente em todas as épocas da sociedade e é uma forma de o homem se exceder, de buscar a plenitude existencial. A arte é exclusiva do ser humano. Apesar de não ser nenhuma necessidade física ou biológica, é simplesmente necessária e espontânea, traduzindo-se numa emergência espiritual da produção do ser humano no mundo. A produção artística é o trabalho sobre substâncias e assuntos, através de diversas técnicas e instrumentos, com o intuito de configurar formas e figuras. E no fundo é este trabalho que fascina, independentemente de conhecermos ou não o contexto da obra de cada artista.

Ela adquire uma vida própria que a torna a arte imortal, mas no fundo, acaba por ser uma visão da realidade social ou pessoal do artista, neste aspecto os diferentes capítulos da arte e da sua respectiva expressão são relativamente importantes para a nossa compreensão da expressão da cólera na arte Europeia; com o passar do tempo modificou, obviamente, os modos de representar assistindo-se a uma evolução, que passou pela imposição de regras até à libertação progressiva das normas. No entanto, a essência da arte manteve-se a interpretar e exprimir a substância invisível e subjectiva do ser interior que constitui o homem como ser que pensa e exprime o que pensa, através da produção artística.

O ser humano sempre reteve o que viu, o que pensou, a arte é um dos fundamentos que nos tornar diferentes e individuais como personalidades; A organização com que o fez sempre a comunicação sendo através de símbolos, sinais, signos, manchas, linhas, formas e dando origem a uma linguagem da arte. Assim, como linguagem a arte pode ser compreendida como meio de comunicação entre o artista e o público a obra de arte tem

implícita uma intenção de transmitir informação, que se traduz em processos. A organização destes processos agrupados num sistema, constituem a linguagem e transmitem informação, deve entender-se que a arte inclui uma componente expansiva. No nosso estudo da cólera como expressão na arte iremos tomar conhecimento histórico e estético das obras artísticas. Assim, fazem parte do estudo tanto a pesquisa histórica do artista e da obra como a leitura e interpretação do mundo visual das criações artísticas, especificamente nos trabalhos de grandes pintores que exploraram as emoções nomeadamente da cólera, como componente expressivo, que descreve as inquietações, mudanças e retrospectivas de uma determinada situação social, religiosa e temporal. As qualidades expressivas da obra as linhas, manchas, são o que nos estimula. Assim, aprender a ver e compreender não implica apenas reconhecer os códigos e linguagem utilizada. A principal função da arte é ler e analisar a obra de arte, interpretar a sua composição formal, o tema desenvolvido e os significados intrínsecos. Nesta investigação acerca da cólera vamos interpretar a sua composição, proceder à sua caracterização morfológica e ao estudo da configuração: formas iconográfica (descrição dos assuntos, temas e motivos representados) e à sua interpretação iconológica, análise dos significados da obra.

Iremos pois analisar desde a Antiguidade Clássica (Grego e Romana), a caracterização da expressão na pintura e na escultura; apesar dos problemas que atingiram a Europa no séc. XV, como o Grande Cisma do Ocidente e a Peste Negra, a progressiva dissolução do poder feudal (e de todo o mundo medieval, em geral) e um crescente optimismo nas crenças nas potencialidades do homem levou à emersão de um novo espírito, alicerçado no renascimento do Humanismo e do Classicismo antigos.

O Renascimento foi a transição mais revolucionária e portanto uma dos períodos de grande evolução artística e tecnológica. Ao contrário de outras correntes como o Românico e o Gótico, não se limitou a reformular o mesmo conceito; formatou toda uma linguagem com bases totalmente novas, centradas na intelectualidade profana, no homem e na natureza.

Já o Maneirismo foi caracterizado por algumas mudanças no campo visível na Arte, mas com grandes alterações no pensamento. No século XVI, a Europa encontrava-se desagregada e a Igreja dividida: na Europa verificava-se uma grande instabilidade política e guerras e a Igreja tinha sofrido uma quebra ideológica que se reflectiu no movimento da Reforma. Assim, aos tempos de certeza, racionalidade (positivismo humanista) sucederam

tempos de dúvida, angústia e inquietação, o termo maneirismo amplamente utilizado para designar o renascimento final.

O Barroco é caracterizado pela sua instabilidade generalizada, causada essencialmente pela pobreza, guerras, e confrontos religiosos marca uma época de grande desconfiança da população em todo o sistema que governava tanto espiritualmente como politicamente é um dos períodos onde mais se manifesta na pintura as expressões cólera devido a grande quantidade de artistas e obras que chegaram até hoje. O período em que se inserem o Rococó e o Neoclassicismo pertence ao final da Idade Moderna e ao preliminar da Idade Contemporânea, ou seja, séc. XVIII e inícios do séc. XIX. Este período foi marcado por ambiguidades, como a manutenção de instituições e estruturas do Antigo Regime (sociedade de ordens e absolutismo monárquico) e o anúncio de uma nova era, essencialmente no campo da sociedade e da política. Foi um período de grandes alterações políticas, que assistiu a revoluções como a da Independência Americana e a Revolução Francesa.

O Rococó constitui a última fase da idade moderna, iniciada no Renascimento, que é caracterizado por uma maior liberdade, desprendimento da encomenda, que se reflecte numa arte mais aberta, numa composição mais livre e alegre. O prazer estético é elevado a um ponto nunca antes experimentado, usando as capacidades plásticas da luz, da decoração sumptuosa e da cor, revalorizando o estudo da Natureza e dos antigos como fonte de inspiração. Era, portanto, o regresso à ordem.

O Romantismo nasceu como reacção ao Neoclassicismo. Formulou-se em finais do séc. XVIII segundo uma corrente antirracionalista que valorizava os sentimentos e emoções. Baseava-se na ideia de que a arte era produto da genialidade e inspiração de um artista, e que o produto só se revelava pela emoção e sensibilidade pessoais. Os anos 30 do séc. XIX trouxeram a arte para mais perto da realidade social, em consonância com a situação da Europa, que era completamente diferente da que originara os anteriores movimentos artísticos. De todos os movimentos e períodos artísticos reconheci que é na pintura europeia entre o século XVI e XIX onde são mais manifestos os principais aspectos da expressão cólera. Realçaremos os mais importantes artistas, que através da pintura, passaram para a tela o registo desta emoção, através de grafismos, cor, fantasia.

A pintura reflecte o olhar do emissor e receptor. A cólera, uma das emoções mais retratadas na arte sobretudo na pintura europeia, é uma das ferramentas mais importantes para determinar um estado de espírito, tempo e situação social de uma determinada época.

A gestão construtiva das emoções é uma área essencial na recuperação duradoura de qualquer tipo de expressão. É humano fugir das emoções desconfortáveis e desejar controlar esses ciclos árduos e difíceis. Durante a infância e a adolescência não aprendemos a identificar e a orientar os sentimentos. Contudo ao longo da nossa existência desenvolvemos crenças, atitudes e comportamentos que nos permitem adquirir a experiência e a aprendizagem necessária sobre as nossas emoções desconfortáveis e dolorosas. A vida encarrega-se de despoletar estes mecanismos de sobrevivência da natureza humana. Alguns dos que escolhemos não são os mais construtivos e recompensadores a médio e longo prazo. Um dos mecanismos de sobrevivência intelectual é a arte, entregamos e deixamos que os sentimentos se manifestem. É um processo de auto reconhecimento e de auto valorização do nosso lado interior, profundo e misterioso. A cólera como componente emocional, é extremamente poderoso e importante, a gestão da raiva pode ser o problema psicológico mais conhecido nas épocas de batalhas e guerras, tanto emocionais como físicas, sobre a sua essência do ser humano. Há várias expressões de cólera, ao sentir cólera quando provocado, se alguém nos ofende ou magoa sentimos raiva. É uma emoção instintiva ou reactiva que é extremamente difícil controlar. É a reacção ao sentimento de cólera. Quando ofendidos, podemos morder os lábios e não dizer nada, fazer uma crítica, explodir, empurrar e protestar e embora não tenhamos a capacidade de controlar o sentimento de cólera podemos adquirir controle sobre a reacção, atitudes e comportamentos. Retenção é reprimir a cólera, saber que não se tem controlo sobre o sentimento , quando se é provocado, mas durante quanto tempo conseguirá a pessoa conter-se sem " explodir de raiva"? A cólera também podem ser um sentimento passageiro ou prolongado e a expressão da irritabilidade e agressão humana. A cólera está precisamente relacionada com a agressividade humana e com os seus estados psicológicos. Aplicam-se distintas formas ou modulações desse sentimento que enquanto expressão do instinto de agressão é extensível a todos os animais. Quando alguém foi de alguma forma ofendida, ou prejudicado por outra pessoa, sente o desejo que ela sinta o mesmo que a pessoa está sentindo.

A inveja surge quando uma pessoa sente raiva de outra pelo fato desta ter algo que aquela gostaria para si, no entanto, como não possui recursos próprios para adquirir estes objectos de ambição, e pela sua imaturidade moral, passa a sentir raiva de quem os tem. A pessoa pode sentir cólera de uma outra pelo fato desta ter afrontado ou ridicularizado o seu

ego. A cólera, neste caso, é uma tentativa de protecção ao impor-se uma postura agressiva diante da ofensa. O instinto de superioridade, que no seu íntimo tem a falsa percepção de superioridade em relação aos outros, quando se vê numa situação em que não é compreendida ou aceite como gostaria que o fosse, utiliza-se da cólera como mecanismo de fuga dos seus instintos violentos, angustiando todos os que se encontram ao seu lado.

A cólera é como um vício que vai consumindo o ser humano de dentro para fora, e que causa diversos prejuízos físicos, mentais e espirituais para o próprio e para as pessoas que o acompanham. No corpo humano a raiva gera problemas no sistema nervoso central, disfunção das glândulas de secreção endócrina, distúrbios no aparelho digestivo e desequilíbrio psicológico. Os sinais mais directos da cólera são normalmente elevação do volume da voz, dores de cabeça, dores de estômago, sensação de constrição na garganta, aumento do ritmo cardíaco, aumento da pressão sanguínea, punhos cerrados, ameaças físicas violentas, pressão, hostilidade, fúria e ressentimento. Existem também outros sinais menos directos desse comportamento emocional que se manifestam em excesso de sono, fadiga crónica, ansiedade, entorpecimento, depressão, aborrecimento, exagero, perda de apetite, choro, crítica constante, piadas más ou hostis, abuso de álcool ou drogas. Muitas pessoas reconhecem estes sinais gerais de cólera. Sendo a mímica uma questão que envolve componentes de cariz psicológica e física, o objecto deste estudo incide particularmente sobre a parte fisionómica, e diz respeito sómente ao ser humano.

Para melhor entender o funcionamento do rosto humano, analisa-se a anatomia da face, no que se refere ao seu sistema muscular, relacionando a acção de cada músculo com uma determinada expressão facial.

Torna-se necessário, então, uma breve reflexão sobre os músculos da mímica facial e a importância da mesma para a identificação das expressões, neste caso específico da cólera. Saber identificá-los constitui o primeiro passo para melhor lidar com eles. Alguns sentimentos e pensamentos ocorrem quando a cólera surge; outros surgem à medida que a cólera aumenta. De modo a identificar de que modo os sintomas se desenvolvem, tentamos pensar em situações passadas em que parece que a cólera esteve presente e tentamos recordar que sentimentos e pensamentos a acompanharam. Será bastante útil pensar em situações em que se experienciam diferentes níveis de cólera, de modo a melhor compreender como os seus sentimentos, pensamentos e sintomas físicos se foram

modificando. A maneira mais natural e automática de expressar cólera é através de respostas agressivas.

A cólera é uma resposta natural, adaptativa a ameaças, desencadeia sentimentos e comportamentos poderosos, frequentemente agressivos, que permite lutar ou defender quando se é atacado. Uma certa quantidade de cólera é, portanto, necessária para a nossa sobrevivência. Por outro lado, não pode ser descarregada em cada pessoa ou objecto que irrite. As leis sociais e senso comum estabelecem limites à expressão da cólera. As pessoas servem-se de uma variedade de processos, conscientes e inconscientes, para tentar lidar com estes sentimentos de um modo eficaz e socialmente adequado, os sentimentos de cólera de um modo assertivo (e não agressivo). Tal implica apresentar claramente as necessidades e como podem ser satisfeitas, sem prejudicar os outros.

Isto acontece quando se retêm a cólera, não se pensa nela e nos focamos em coisas positivas. O objectivo é inibir a cólera e convertê-la em comportamentos mais construtivos e positivos para inibir a cólera. O inconveniente é que, ao não permitir a expressão externa da cólera, ela se vá expressar internamente como hipertensão ou depressão. Isto implica não só em controlar-se a expressão do comportamento, mas também as respostas internas. Em última instância, também os sentimentos são suavizados. Não ser capaz de expressar adequadamente os sentimentos e principalmente neste caso a cólera pode gerar outros problemas. Concretamente, pode levar a expressões doentias da cólera e mesmo problemas mentais.

As pessoas que humilham constantemente os outros, que criticam tudo e que fazem comentários impudentes, não aprenderam a expressar a sua cólera de um modo construtivo. Frequentemente, são pessoas com poucos relacionamentos satisfatórios. Há pessoas que podem utilizar estas ideias como autorização para magoar os outros e isso podem ser bastante prejudicial. Essa explosão verbal pode desenvolver ainda mais a agressividade, para além de não ajudar a resolver a condição. Deste modo, é preferível saber o que despoleta a cólera e, posteriormente, aplicar estratégias que impeçam a escalada prejudicial dos sentimentos. Só é possível projectar e recorrer a estratégias convincentes se se conhecer em pormenor os contornos da experiência de cólera: o se pensa; o que se sente.

O objectivo destas estratégias não é erradicar totalmente as manifestações de cólera do repertório comportamental. Os sintomas físicos da cólera, os geram tensão no corpo ao ponto de parecer prestes a detonar, são uma das emoções mais complicadas de controlar,

podendo manifestar-se através de um pico de energia para uma acção imediata de luta que dura minutos, sendo uma reacção praticamente automática. Num segundo momento, caso não haja resolução da situação, a continuidade da sobrecarga da adrenalina na corrente sanguínea mantém o cérebro em estado de agilidade para reacções posteriores. Esta fase pode durar dias e aparecem os pensamentos que servem de novos estímulos para ambientação da cólera. Cada pensamento decorrente da cólera desencadeia outra reacção de agressividade ou violência. Nesta etapa do organismo é irritado, podendo haver reacções de grande gravidade. Neste momento as emoções dominam o pensamento racional.

Quanto mais a cólera for alimentada, mais difícil será o seu controle. Além da resposta brusca a uma frustração imediata, a cólera poderá ir sendo fomentada por pensamentos de vingança em autênticas ruminações, numa reacção física e psicológica extremamente prejudicial para a saúde física e mental. O estado prolongado pode desencadear inúmeras doenças físicas e psicológicas. Além de rever os factores iniciais, deveremos procurar acalmar a reacção, pelo ganho de tempo, pela distração e pela prática de mecanismos alternativos de descarga, até acalmar, afastar-se da situação, tentar alguma forma de relaxamento. Ter cólera é vulgar e natural ao estado do ser humano e dos animais. A raiva leva-nos a cometer insanidades. A cólera é expressa pelos músculos da expressão facial. Os grupos dos músculos da mímica facial expostos na cólera são importantes para a demonstração da mesma.

Os músculos da mímica facial são responsáveis pela expressão facial do ser humano, sendo necessário o estudo dos músculos que demonstram os diferentes estados emocionais da cólera e que no próximo capítulo iremos analisar. No gráfico que se segue estão resumidos os músculos da mímica e as suas acções e expressões, durante a demonstração física da mesma. O músculo característico da cólera é o músculo prócero ou piramidal do nariz, o músculo próprio da agressividade, dor, concentração. Puxa para baixo a pele do espaço intersupraciliar, formando rugas horizontais entre as sobrancelhas. O músculo dilatador das narinas caracteriza e qualifica a raiva, cólera, fúria, respiração ofegante, esforço. A expressão facial está em constante mudança durante a comunicação. Em alguns casos as expressões faciais deturpam a verdade, por exemplo, uma pessoa pode dizer que está muito contente e até sorrir por ver uma determinada pessoa, mas uma análise mais profunda da sua expressão facial, demonstrará uma expressão momentânea de desagrado pela outra pessoa. A interpretação do significado emocional das expressões faciais pode ser

um problema complexo em situações normais. Devemos, olhar para esta expressão facial de uma forma mais arrojada, examinando-a, o que será fundamental para desvendar o verdadeiro ser humano. As emoções primárias podem assumir diversas intensidades, dando origem a novas expressões que têm o seu próprio sentido específico. As emoções primárias podem, ainda, ser modificadas e misturadas para criar novas expressões. Ao misturar duas emoções primárias, produz-se uma terceira expressão, que na maioria dos casos é suficientemente reconhecível e autenticada como uma expressão de carácter único.

Neste estudo será realizado um estudo da expressão da cólera, tanto a nível físico, emocional e artístico para uma melhor compreensão da expressão da emoção da mesma.

## Capítulo I – Introdução Geral da Mímica

Na sua condição mais básica o Homem é um ser social. A comunicação facial é, sem dúvida, o elemento de excelência no estabelecimento de relações sociais.

Em 1872, Charles Darwin (1809-1882) publica um livro intitulado “*The Expression of Emotions in Man and Animals*”, no qual procura dar uma explicação científica à expressão das emoções. Usa o termo “expressão” para referir qualquer comportamento ou alteração corporal visível causada pela emoção. *Qualquer acção que acompanhe regularmente um dado estado de espírito é reconhecida como expressiva.*<sup>1</sup>

Darwin nestes estudos tem como objectivo estabelecer até que ponto determinados comportamentos faciais e corporais correspondem a expressões de certos estados de espírito. Para tal, recorre à observação constante de crianças, adultos, doentes mentais, povos de várias culturas e animais, e compara os seus resultados com os estudos sobre fisionomia da face humana, particularmente os estudos sobre movimento muscular facial efectuados por Duchenne de Boulogne<sup>2</sup>, e com o conhecimento existente sobre as emoções. Darwin pretendeu igualmente comprovar a multiplicação de determinados gestos e expressões nos povos de todas as raças, particularmente naqueles que mantinham escasso contacto com os europeus.

Darwin constata que a expressão facial de um mesmo estado de espírito apresenta uma extraordinária uniformidade entre os seres humanos, e que determinadas expressões emocionais são comuns ao ser humano e a alguns animais. Depreende que as expressões das emoções teriam desempenhado um importante papel na sobrevivência e na evolução da espécie humana.

Com base no *princípio dos hábitos úteis associados*<sup>3</sup>, Darwin explica que determinadas acções têm origem nos nossos antepassados pré-históricos ou na nossa infância, ocasião em que cumpriam uma funcionalidade útil e instintiva. Assim, o indivíduo tende a executar essas mesmas expressões sempre que um determinado estado de espírito é induzido, por força do hábito e da associação.

---

<sup>1</sup> Darwin, *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais*, 2006, p.323

<sup>2</sup> Duchenne de Boulogne, autor do livro *Mécanisme de la Physionomie Humaine*, publicado em 1862.

<sup>3</sup> Darwin, *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais*, 2006, p.34

A publicação d'A *Expressão das Emoções no Homem e nos Animais* pode ser considerada o ponto de partida para o estudo da emoção e do comportamento facial. Na década de 70 do século XX Darwin foi revisitado por cientistas interessados no estudo das emoções e da sua expressão. Ekman foi um dos interessados nos estudos de Darwin, com a publicação, em 1973, do livro *Darwin and Facial Expression: a century of research in review*, em homenagem ao centenário do trabalho de Darwin.

Este livro é uma compilação com uma perspectiva analítica da investigação produzida no último século na área da expressão facial. Enaltecendo a actualidade das inferências de Darwin, Ekman aponta, no entanto, a inconsistência metodológica da sua pesquisa.

A obra de François Delaporte “*Anatomie des passions*”<sup>4</sup> inscreve-se perspectiva de um diálogo entre a medicina e a arte, recorrendo a textos tanto de filósofos e de médicos quanto de fotógrafos. Com efeito, a maioria dos trabalhos actuais sobre o estudo da expressão facial e sua ligação a “*alma*” provêm do século XVII e XVIII, tentando destacar as contribuições de Descartes, de Charles Le Brun ou ainda de Lavater; ou do século XX, que, com o desenvolvimento da psicanálise, desloca o ponto de vista em direcção a uma teoria dos afectos.

Inicialmente, recorrendo a inúmeros textos de médicos e de anatomistas do século XIX (Cruveilhier, Gratiolet, Lemoine, Moreau, Sarlandière e, sobretudo, Duchenne), o autor ultrapassa a simples história da expressão e aplica-se, antes, a mostrar de que maneira as descobertas deste momento conduzem a uma “reorganização” do conhecimento.

A grande relevância da obra de Delaporte encontra-se, sem dúvida, na análise das questões teóricas e epistemológicas dos trabalhos de Guillaume Benjamin Duchenne de Boulogne<sup>5</sup> (1806-1875).

Este médico, que estudou os efeitos da estimulação eléctrica localizada para o diagnóstico e a terapêutica, particularmente no caso dos músculos do rosto (fig. 1), publicou, em 1862, uma espécie de atlas fotográfico a fim de estudar os músculos responsáveis pela expressão das paixões. Fixada pela fotografia as experiências tornam possível o exame do rosto, a localização dos indícios e a emergência de contornos mais subtis, a paixão teria uma materialidade, um suporte e regras de decifração a partir das quais podia-se começar um trabalho de observação, de descrição e de comparação das imagens.

---

<sup>4</sup> DELAPORTE, François. *Anatomie des passions*. Paris: PUF, 2003, p. 220

<sup>5</sup> Duchenne de Boulogne- *Mécanisme de la Physionomie Humaine*, 1862



**Figura 1:** imagem do livro de Duchenne de Boulogne- *Mecanisme de la Physionomie Humaine* 1862. *Cadernos Otorrinolaringologia Clínica, investigação e inovação; pág. 11.*

Duchenne, um dos primeiros pioneiros do estudo de electroterapia, vai utilizar a excitação eléctrica, mais propriamente a faradização para determinar a acção de cada músculo facial, para depois fazer a relação de cada um destes músculos com uma expressão de sentimentos. Este trabalho dirigia-se a dois públicos diferentes, por um lado aos médicos e investigadores, mas também aos artistas, permitindo-lhes o estudo e a reprodução das expressões humanas.

Duchenne no seu estudo conclui que alguns dos músculos da face não contribuem para a expressão facial e de que outros necessitam de um músculo complementar para que possam exprimir um sentimento.

Paul Ekman afirmou que a alegação de Darwin segundo a qual existem emoções que são universais, independentes do processo de aprendizagem e da cultura em que se manifestam, é verdadeira no caso da expressão facial da cólera, não negando a influência da cultura nas emoções, na medida em que há regras que controlam a sua expressão. Porém, existe um património comum ao nível das emoções e da sua expressão.

Enquanto Paul Ekman, no seu livro *A Linguagem das Emoções*, diz que cada emoção também apresenta sinais únicos, principalmente na fisionomia e na voz onde especifica que existe ainda muita pesquisa a fazer a respeito dos sinais emocionais da voz, mas as fotografias apresentadas nos capítulos dedicados a cada emoção exibem as expressões faciais mais subtis e fáceis de perder, que assinalam quando uma emoção está começando ou quando está sendo reprimida.

Segundo Ekman, uma característica ainda não explorada pelos sistemas de reconhecimento automático de expressões faciais é o facto de o ser humano atribuir

diferentes pesos aos diversos grupos musculares da face que iremos mais para a frente analisar nos músculos da expressão facial da cólera.

As expressões correspondentes aos músculos da região superior da face prevalecem sobre as expressões da parte inferior da face quando esta avaliação é feita por um ser humano.

Reconhecer expressões faciais independentemente de características fisionómicas;

Ser resistente à caracterização de expressões tendo em conta que a intensidade de demonstração de um dado sentimento varia de indivíduo para indivíduo. o reconhecimento de expressões existe uma clara distinção entre o tratamento de imagens imóveis e de sucessões de imagens

Os estudos correntes na expressão facial da emoção desenvolvem-se em dois momentos: a exteriorização das emoções através das expressões faciais, e o reconhecimento das expressões emocionais. No primeiro caso, os sujeitos são inseridos em situações potencialmente capazes de desencadear emoções previamente definidas pelo pesquisador; no segundo caso os sujeitos são confrontados com expressões faciais específicas, e é-lhes pedido que identifiquem as emoções expressas.

*FACS – Facial Action Coding System* – Ekman e Friesen desenvolveram um sistema de análise e classificação dos movimentos musculares que produzem as expressões faciais humanas. O FACS (Sistema de Codificação da Acção Facial) é um catálogo de todas as unidades de acção perceptíveis que a face é capaz de produzir e da sua base muscular, bem como das combinações mais frequentemente observadas. Cada componente do movimento facial observável é denominado como unidade de acção – AU (acção de unidade) Todas as expressões pode ser decompostas nos seus constituintes AUs. Para a análise das AUs, o rosto é dividido em duas partes, superior e inferior, e em áreas específicas às quais corresponde um conjunto de músculos. As AUs correspondem na topografia do rosto, a uma localização precisa e podem ser compostas por um músculo específico ou parte dele ou por um conjunto de músculos que agem em simultâneo. Todos os músculos faciais podem estar envolvidos em uma ou várias emoções, mas alguns indicam sempre uma emoção em particular. Os estudos de Ekman e desencadearam uma série de linhas de investigação que, actualmente, envolve investigadores a nível global, e deram origem à criação de laboratórios de pesquisa.

“Os olhos falam tanto como a língua, com a vantagem de que a linguagem dos olhos não precisa de dicionário para ser compreendida em todas as partes do mundo.”

*Ralph Waldo Emerson .*

Em Portugal, Armindo Freitas Magalhães fundador e actual director do Laboratório de Expressão Facial Humana da Faculdade de Ciências da Saúde da Universidade Fernando Pessoa no Porto, em “*O Código de Ekman: O Cérebro, a Face e a Emoção*” revela pormenores sobre os métodos e técnicas científicas de análise da expressão facial da emoção, a neuropsicofisiologia da expressão facial, a expressão facial verdadeira e a falsa, as macro expressões e as micro expressões e as diversas implicações e aplicações. O livro é um tributo a Paul Ekman. Este livro apresenta as principais linhas de investigação seguidas por Freitas Magalhães sendo: as diferenças étnicas, sociais e etárias da expressão do sorriso, e também da cólera, e a aprendizagem e reconhecimento de emoções estimuladas por aplicações digitais dedicadas, partindo de softwares desenvolvidos pela equipa de Paul Ekman para o desenvolvimento de aplicações nativas de análise e reconhecimento de expressões. Freitas Magalhães aborda estas questões. O procedimento dos estudos científicos é realizado pelo Laboratório de Expressão Facial da Emoção (FEELab/UFP)<sup>6</sup>. A função do laboratório é criar novos conhecimentos científicos sobre as emoções humanas e as suas formas de expressão social. Para este fim, o laboratório criou as aplicações e interfaces.<sup>7</sup> É na recolha de informação através de uma grande base humana, e diversas experiências, ao nível neuropsicofisiológico, a expressão facial dos portugueses, com recurso a tecnologia de imagiologia e refere-se ser um contributo para a constituição de um banco de dados de expressão facial disponível para as mais diversas aplicações sociais.

Freitas Magalhães, realizou inúmeras investigações sobre a emoção e a expressão facial, nos mais determinados aspectos, tanto no estudo do sorriso, efeito das lágrimas, autismo, a neuropsicofisiologia das Emoções Básicas, etc.

O procedimento consistiu na recolha de informação sobre a intensidade das sete emoções básicas (alegria, tristeza, cólera, medo, surpresa, aversão e desprezo) exibidas pelos participantes. Os movimentos esquelético-musculares foram medidos através da micro

---

<sup>6</sup> Universidade Fernando Pessoa, Porto, Laboratório da Face e da Emoção

<sup>7</sup> conjunto de características com o qual os utilizadores interagem com os dispositivos, programas de computador ou alguma outra ferramenta complexa.

expressão em fracções de segundo. Os participantes não conseguiram exibir no rosto duas emoções básicas ao mesmo tempo quando lhe foi pedido (e.g., alegria cólera).

Os resultados atestam que o processamento cerebral da exibição das emoções básicas no rosto é sequencial. Os resultados sugerem, também, que as mulheres exibem mais rápida e intensamente as emoções básicas do que os homens independentemente da idade. A surpresa e o medo são as emoções básicas que as mulheres e os homens exibem em menos tempo, enquanto o desprezo e a aversão são as que exigem mais tempo a aparecer no rosto dos participantes.

A aplicação deste campo de investigação é vasta, estendendo-se pela jurisprudência, investigação policial, economia e educação. Envolve também uma importante consciência humanista da inteligência humana, ausente das versões mecanicistas da inteligência que nos legaram o conceito de Quociente de Inteligência. É talvez o lado mais apelativo da investigação sobre as emoções, recuperando uma visão total do homem enquanto ser racional, não resumido à razão pura, que se constrói interagindo com factores sociais e culturais. Há um padrão de construção da expressão facial associada a determinada emoção básica. Esta é uma das conclusões do estudo científico realizado pelo Laboratório de Expressão Facial da Emoção (FEELab/UFP). Participaram neste estudo 1 224 Portugueses (612 homens e 612 mulheres), dos 18 aos 80 anos. O procedimento consistiu na identificação e reconhecimento da emoção básica (alegria, tristeza, surpresa, medo, cólera, aversão e desprezo). O reconhecimento da expressão facial da emoção diminui quanto menos movimento apresentar e maior deformação for sujeita. A tristeza e o desprezo, duas emoções que suscitam pouco movimento muscular quando objecto de deformação propositada, são as que registam índices de identificação e reconhecimento mais baixos. Por outro lado, a alegria, a cólera, a aversão o medo e a surpresa registam valores de percepção psicológica assertiva mais elevados.

No caso específico da cólera, Freitas Magalhães realizou um estudo a jogadores de futebol, onde a expressão facial da cólera foi a mais exibida pelos jogadores durante um jogo de futebol, as conclusões do estudo científico inédito realizado, desde 2007, pelo Laboratório de Expressão Facial da Emoção, após a análise de 98 vídeos da Primeira Liga

Portuguesa de Futebol Profissional foi o seguinte; o padrão da expressão facial nas imagens analisadas foi: cólera, tristeza, alegria, surpresa, desprezo, aversão e medo.

A manifestação da expressão de emoção cólera surge muito frequente e intensamente durante o jogo. Os resultados revelam ainda, que as emoções tristeza e alegria são as outras expressões mais exibidas pelos jogadores.

A expressão facial serve para comunicar factos que não são tão universais e que dependem do contexto e do estado emocional da interação. Já as emoções são parte central do funcionamento do homem e são necessárias, assim como a razão, nas tomadas de decisão, nos processos cognitivos no entendimento da realidade e nos processos comunicativos, de forma a definir e ajustar as respostas do indivíduo ao ambiente em que se insere. A cólera é descrita como uma das seis expressões básicas, onde é exposta uma componente fisiológica corporal face à emoção que a pessoa sente, e também factor expressivo da face com a expressão corporal que permitem mostrar ao outro as emoções e a parte comportamental ou emocional que o sujeito poderá ter face ao outro onde o estado emocional que desencadeia um determinado conjunto de comportamentos.

É com base nestes princípios que iremos iniciar o estudo da demonstração da expressão facial da cólera na arte, inicialmente iremos descrever os músculos e as suas acções, a sua componente emocional e posteriormente a demonstração da expressão da cólera na arte com o destaque para os principais destaques da mesma expressão

As emoções e expressões faciais têm um papel adaptativo fundamental na história da espécie humana, sendo determinante para a sua capacidade de sobrevivência, de expressão e de transmitir o estado emocional dos indivíduos.

## Capítulo II – Anatomia dos músculos na expressão facial de cólera

"Não há paixão que abale tanto a sinceridade dos juízos como a cólera."

*Michel de Montaigne*



**Figura 2-** A cólera, Charles Le Brun (1619-1690)

*Caractères des passions, sur les desseins de C. le Brun. A drawing book of the passions, from the designs of C. le Brun, pág. 18*

Sendo a mímica uma questão que envolve componentes de cariz psicológica e física, o objecto de estudo deste ensaio incide particularmente sobre a parte fisionómica, e diz respeito sómente ao ser humano.

Para melhor entender o funcionamento do rosto humano, analisa-se a anatomia da face, no que se refere ao seu sistema muscular, relacionando a acção de cada músculo com uma determinada expressão facial.

Willians James<sup>8</sup> considerava que as emoções resultariam da consciência das mudanças orgânicas provocadas por determinados estímulos, onde as emoções resultam das percepções do estado do corpo, das mudanças orgânicas provocadas por estímulos. O estado de consciência de emoções como a cólera, a alegria, a raiva, resume-se à consciência de manifestações fisiológicas.

Torna-se necessário, então, uma breve reflexão sobre os músculos da mímica facial e a importância dos mesmos para a identidade das expressões, neste caso em específico da cólera. Neste capítulo faremos a descrição dos músculos que estão implícitos na **expressão**

---

<sup>8</sup> Willians James "Princípios da Filosofia", 187

facial da cólera, do seu movimento e alteração da face e da importância dos mesmos para as alterações da mímica facial da cólera.

A anatomia humana estuda a forma e a estrutura dos seres vivos, consiste no conhecimento da forma exacta, colocação exacta, tamanho e relação entre as várias estruturas do corpo humano. Na análise iremos analisar somente a cabeça pois é o que mais relevante para o trabalho para melhorar o seu entendimento na demonstração da expressão de cólera.

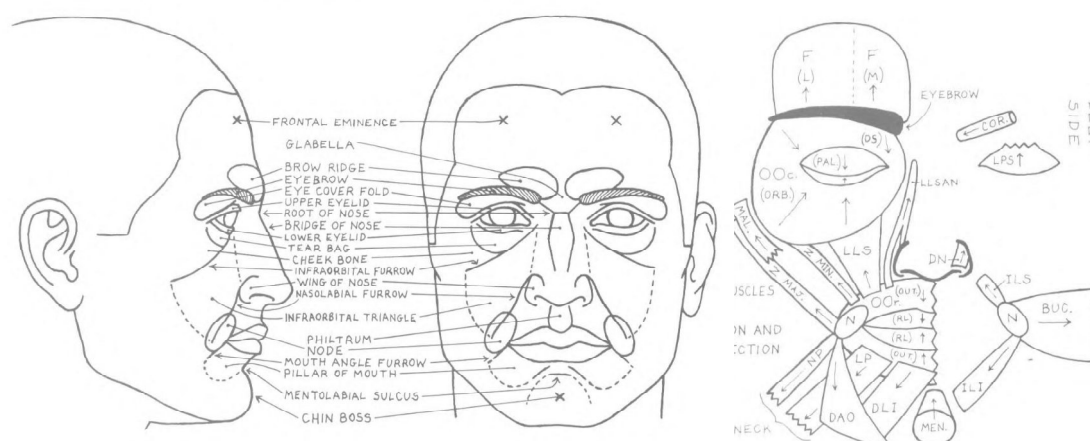
Em seguida e de uma forma breve iremos expor os grupos dos músculos da mímica facial implicados na expressão da cólera.

Os músculos da mímica facial são responsáveis pela expressão facial do ser humano, sendo necessário o conhecimento dos músculos que demonstram os diferentes estados emocionais da cólera, que no próximo capítulo iremos analisar. No gráfico que se segue estão resumidos os músculos da mímica e as suas acções e expressões, durante a demonstração física da mesma.

São eles os músculos:

Frontal	Músculo característico do espanto e do terror. (a abertura dos olhos é acompanhada, geralmente, da abertura da boca).
Orbicular dos olhos	É responsável pelo pestanejo (movimento involuntário), e pela oclusão voluntária das pálpebras. O orbicular dos olhos permite igualmente semicerrar os olhos, formando rugas no canto externo do olho.
Corrugador/supraciliar	Músculo característico da raiva, tristeza, sofrimento, dor física e psíquica, interesse, reflexão ponderada, concentração (pensamento focalizado), curiosidade, confusão. É um músculo associado a sentimentos negativos, sendo tipicamente usado na tristeza, medo e raiva. A concentração e a determinação, que também fazem um forte uso do corrugador, podem ser considerados estados de stress não resolvidos.

Piramidal do nariz/Prócero	Músculo característico da mímica da cólera, agressividade, dor, concentração. Puxa para baixo a pele do espaço intersupraciliar, formando rugas horizontais entre as sobrancelhas.
Nasal	Puxa a asa do nariz para fora, dilatando também as narinas
Músculo dilatador das narinas	Músculo característico da raiva, cólera, fúria; respiração ofegante, esforço.
Orbicular da boca	Oclusão da boca e fundamental nos movimentos de sucção
Musculo elevador comum da asa do nariz e do lábio superior	Músculo característico da raiva, cólera, fúria; respiração ofegante, esforço.
Músculo zigomático maior	Puxa a comissura dos lábios para cima e para fora.
Musculo risório	Característico do sorriso cínico e da cólera psicológica não declarada.
Músculo elevador do lábio superior	Responsável pela elevação do lábio superior
Musculo quadrado do mento/depressor do lábio inferior	Projecta o lábio inferior para baixo e para fora.
Musculo triangular dos lábios	Depressor do ângulo da boca, caracteriza a tristeza, dor, sofrimento e depressão
Musculo da borla o mento	Músculo característico da eversão do lábio inferior, o “beicinho”



**Figura 3-** músculos superficiais da face. Eliot Goldfinger- *Human Anatomy for Artists*, pág. 69

O rosto é extremamente expressivo devido a um complexo grupo de músculos: os músculos da expressão como já foram descritos anteriormente. O movimento destes músculos pode alterar totalmente a aparência do rosto. A cabeça humana é constituída por grupos musculares, os músculos subcutâneos e os músculos mastigadores.

Os músculos subcutâneos, também denominados músculos faciais ou músculos da mímica são uma parte importante do objecto de estudo deste trabalho. Classificam-se em cinco áreas: músculos subcutâneos do crânio, músculos do pavilhão auricular, músculos das pálpebras, músculos do nariz e músculos da boca. Este grupo muscular é responsável pelos movimentos faciais e, conseqüentemente por todas as expressões humanas. Cada músculo, quando contraído, desempenha uma função única ao afectar uma determinada parte da face.

Os músculos da mímica têm a particularidade de se prenderem nos ossos e na face profunda da pele; as células musculares dos músculos da mímica prendem-se directamente na face profunda da pele, sem necessitarem de tendão. São músculos que, inervados pelo nervo facial, movem a pele e não estruturas do esqueleto ósseo.

Os músculos faciais estão agrupados em torno dos orifícios da face, dos quais são dilatadores ou constritores. São difíceis de individualizar, variam muito em termos de estrutura e diferem bastante de indivíduo para indivíduo.

Segue-se a descrição de cada músculo com as inserções ósseas e subcutâneas, e ação sobre as expressões fisionómicas faciais, separando-as pela região localizada – olhos, nariz e boca.

### Músculo occipito-frontal

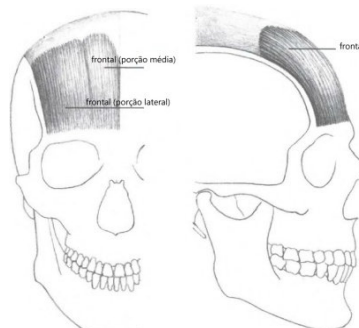
O occipito-frontal é um músculo que pode ser classificado como digástrico, ou seja, é constituído por dois ventres musculares – o ventre occipital e o ventre frontal, ligados por um tendão intermediário, a aponevrose epicraniana.

O ventre occipital insere-se, na parte posterior, nos dois terços externos da linha curva occipital superior e no processo mastoide; as suas fibras dirigem-se para a parte anterior, ligando-se à aponevrose epicraniana.

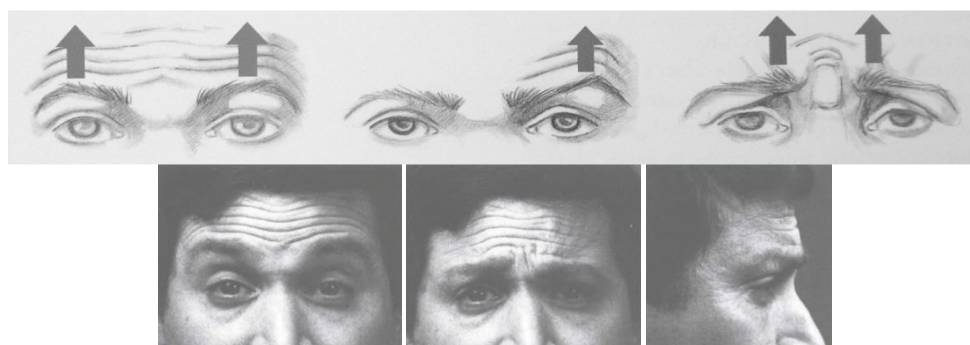
O ventre frontal insere-se, posteriormente, no bordo anterior da aponevrose epicraniana, e anteriormente na face profunda da pele da região supraciliar, cobrindo o osso frontal.

Acção: o músculo occipito-frontal eleva ao máximo a pele da região supraciliar e secundariamente a pálpebra superior, formando rugas transversais na pele da região frontal - testa.

Expressão: músculo característico do espanto e do terror. (a abertura dos olhos é acompanhada, geralmente, da abertura da boca).



**Figura 4-** origem e inserção. músculo occipito-frontal (porção frontal)  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 70

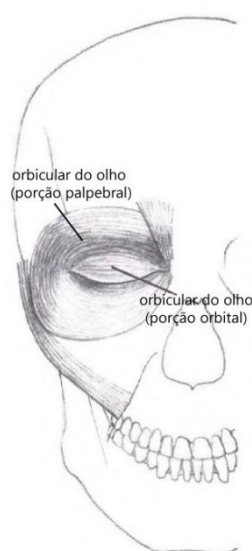


**Figura 5-** acção do músculo occipito-frontal  
Valerie Winslow, *Classic Human Anatomy*, pág. 82  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 70

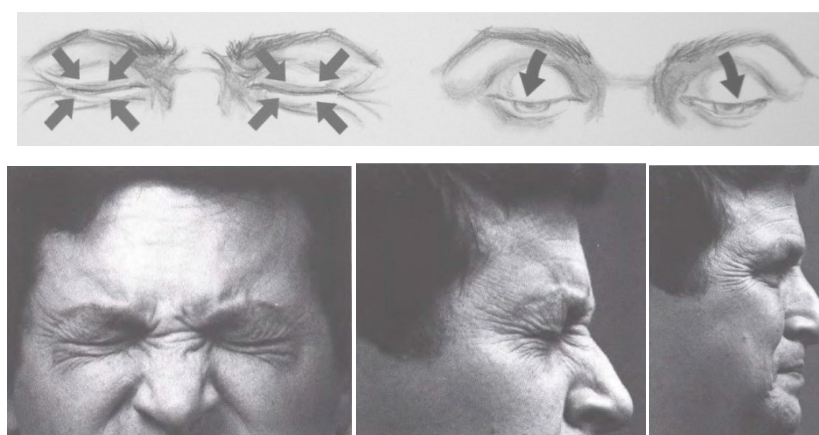
### Músculo orbicular dos olhos

O músculo orbicular nos olhos, como esfíncter,<sup>9</sup> circunda toda a abertura da cavidade orbitária, originando-se no ângulo interno do olho e terminando na pele do ângulo externo.<sup>10</sup> É constituído pela porção palpebral, que corresponde à dimensão das pálpebras, e pela porção orbital periférica, estando as fibras musculares dispostas em volta da base da órbita, sendo particularmente perceptível por baixo dos olhos.

Acção: o orbicular dos olhos é responsável pelo pestanejo (movimento involuntário), e pela oclusão voluntária das pálpebras. O orbicular dos olhos permite igualmente semicerrar os olhos, formando rugas no canto externo do olho.



**Figura 6-** Origens e inserções. Músculo orbicular dos olhos.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 71



**Figura 7-** Acção do músculo orbicular dos olhos.

<sup>9</sup> Esfíncter é uma estrutura, geralmente um músculo de fibras circulares concêntricas dispostas em forma de anel, que controla o grau de amplitude de um determinado orifício.

<sup>10</sup> *Anatomia Humana da Relação*, pág 179.

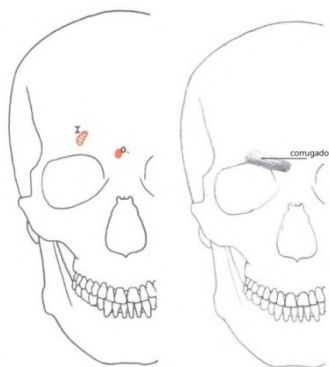
Valerie Winslow, *Classic Human Anatomy*, pág. 84  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 71

### Músculo corrugador/ supraciliar

O corrugador é um pequeno músculo de forma cônica situado junto à extremidade medial (interna) da sobrancelha. Insere-se na porção mais interna da arcada supraciliar do frontal, dirigindo-se depois para cima e para fora, para se inserir na face profunda da pele da região supraciliar.

Acção: o corrugador puxa para baixo e para dentro a pele da região supraciliar, aproximando a extremidade interna das sobrancelhas, e formando pregas verticais na testa e na raiz do nariz.

Expressão: músculo característico da raiva, tristeza, sofrimento, dor física e psíquica, interesse, reflexão ponderada, concentração (pensamento focalizado), curiosidade, confusão. O corrugador é um músculo associado a sentimentos negativos, sendo tipicamente usado na tristeza, medo e raiva. A concentração e a determinação, que também fazem um forte uso do corrugador, podem ser considerados estados de stress não resolvidos.



**Figura 8.**-Origem e inserção. Músculo corrugador.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 75



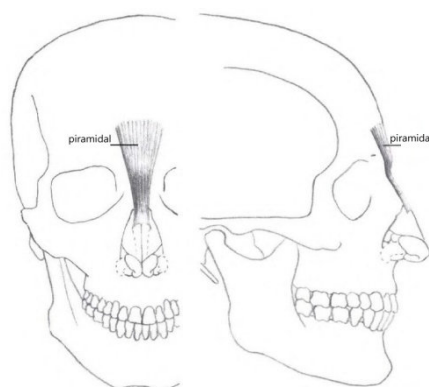
**Figura 9-** Acção do músculo corrugador/ supraciliar.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 75

### **Músculo piramidal do nariz / Próceros**

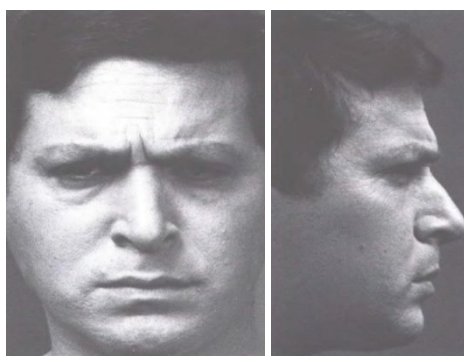
O piramidal insere-se nas cartilagens laterais do nariz e nos bordos inferior e interno do osso nasal. Os seus feixes dirigem-se para cima, e inserem-se na face profunda da pele da região supraciliar.

Acção: puxa para baixo a pele do espaço intersupraciliar, formando rugas horizontais entre as sobrancelhas.

Expressão: músculo característico da mímica da cólera, agressividade, dor, concentração.



**Figura 10-** origem e inserção. Músculo piramidal do nariz.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 77



**Figura 11-** Acção do músculo piramidal do nariz.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 77

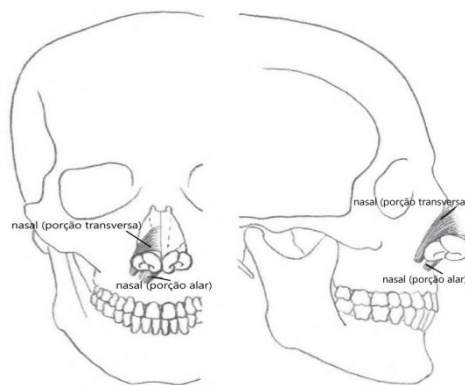
### **Músculo nasal**

O músculo nasal é constituído por uma porção transversa, também conhecida por músculo transverso do nariz e por uma porção alar, também conhecida por músculo dilatador das narinas.

A porção transversa tem uma forma triangular; insere-se no dorso do nariz onde as suas fibras se cruzam com as do lado oposto; dirigem-se depois para fora, para o sulco nasolabial e inserem-se na face profunda da pele ao longo deste sulco.

A porção alar é formada por fibras musculares pouco desenvolvidas, situadas na porção inferior da asa do nariz, que se inserem na asa do nariz e no maxilar, terminando depois na pele da narina.

Acção: o músculo nasal, por intermédio da sua porção transversal, puxa a asa do nariz para cima e para diante dilatando as narinas e, por intermédio da sua porção alar, puxa a asa do nariz para fora, dilatando também as narinas.



**Figura 12-** origem e inserção. músculo nasal.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 78



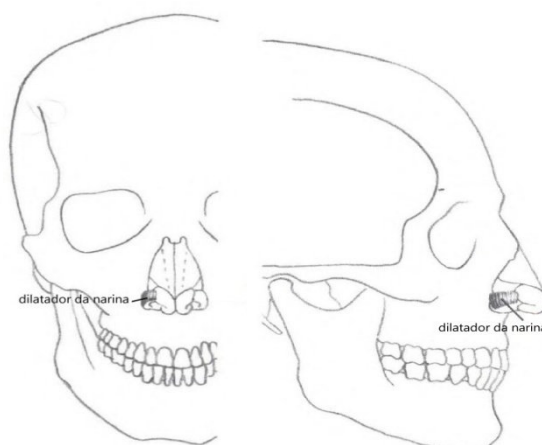
**Figura 13-** acção do músculo nasal.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 78

### **Músculo dilatador das narinas**

Tem ambas as inserções na face profunda da pele da asa do nariz e acentuando o relevo desta.

Acção: aumenta o diâmetro transversal das narinas.

Expressão: músculo característico da raiva, cólera, fúria; respiração ofegante, esforço.



**Figura 14-** Origem e inserção. Músculo dilatador das narinas.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 80



**Figura 15.** Acção do músculo dilatador das narinas.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 80

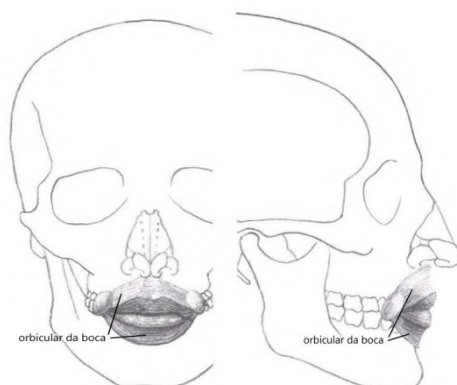
### **Músculo orbicular da boca**

O orbicular da boca é um esfíncter, formado por duas estruturas distintas: a porção correspondente ao lábio superior é o semi-orbicular superior e a porção que corresponde ao lábio inferior é o semi-orbicular inferior.

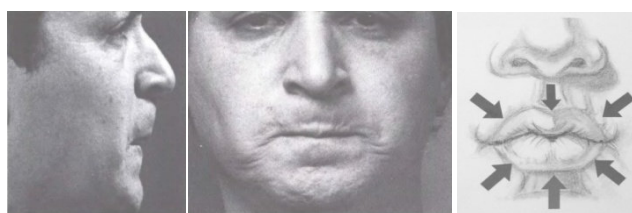
O semi-orbicular superior é constituído por fibras principais (*pars labialis*), que se estendem de uma comissura labial à outra, e por fibras acessórias que são constituídas pelo feixe naso-labial, que se destaca do subsepto, e pelo feixe incisivo superior, que se destaca da fosseta mirtiforme.

O semi-orbicular inferior ocupa o lábio inferior, e é constituído por fibras principais que vão de uma comissura à outra, podendo também haver um feixe incisivo inferior que é um feixe de reforço.

Acção: o orbicular labial é responsável pela oclusão da boca e fundamental nos movimentos de sucção (mamar), sendo portanto um músculo muito desenvolvido no recém-nascido.



**Figura 16.** Origem e inserção. Músculo orbicular da boca.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 82

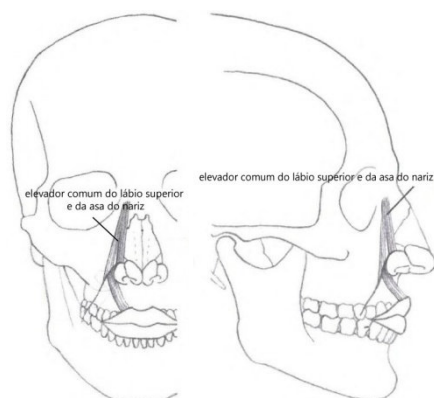


**Figura 17-** Acção do músculo orbicular da boca.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 82  
Valerie Winslow, *Classic Human Anatomy*, pág. 87

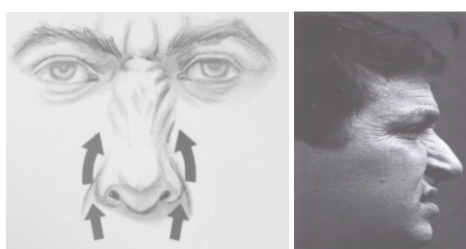
### **Músculo elevador comum do lábio superior e da asa do nariz**

O músculo elevador comum do lábio superior e da asa do nariz é um pequeno músculo que, na sua parte superior, se insere na no bordo interno da órbita, apófise montante do maxilar e ossos do nariz e, na sua parte inferior se prende à pele da asa do nariz e do lábio superior.

Acção: o músculo elevador comum da asa do nariz e do lábio superior é o responsável pelos movimentos ascendentes da asa do nariz e do lábio superior, causando pregas de pele junto ao nariz.



**Figura 18-** Origem e inserção. Músculo elevador comum do lábio superior e da asa do nariz.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág.86



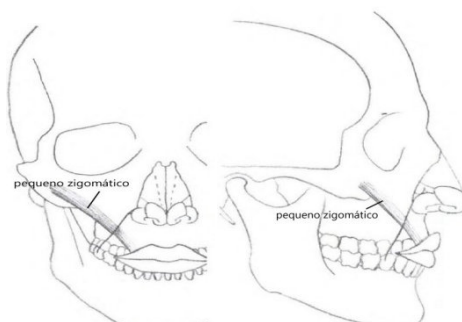
**Figura 19-** Acção do músculo elevador comum do lábio superior e da asa do nariz.  
Valerie Winslow, *Classic Human Anatomy*, pág. 86  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág.86

### Músculo zigomático menor

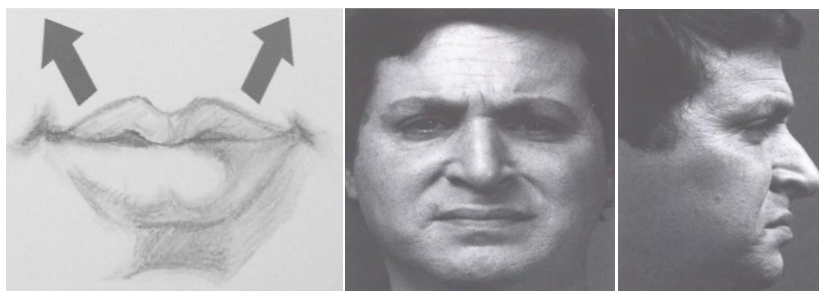
O zigomático menor ou pequeno zigomático insere-se na face externa do osso malar e na parte profunda da pele do lábio superior.

Acção: o pequeno zigomático contribui para a elevação do lábio superior.

Expressão: músculo característico da tristeza; eleva o lábio superior para a posição de choro. O pequeno zigomático não expressa aversão ou alegria, embora a sua acção se assemelhe à repugnância.



**Figura 20-** origem e inserção. Músculo pequeno zigomático.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 90

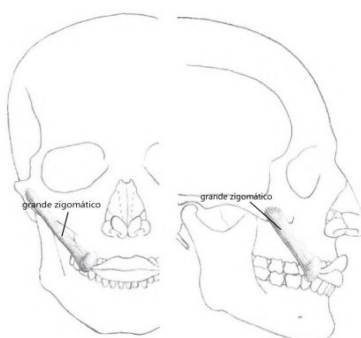


**Figura 21-** Acção do músculo pequeno zigomático.  
Valerie Winslow, *Classic Human Anatomy*, pág. 89  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 90

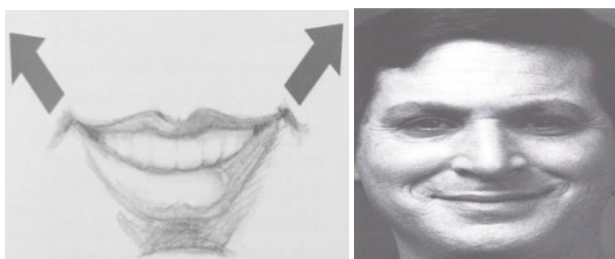
### Músculo zigomático maior

O zigomático maior insere-se na face externa do osso malar por fora do músculo pequeno zigomático (junto ao bordo posterior) e insere-se a comissura labial.

Acção: o grande zigomático puxa a comissura dos lábios para cima e para fora.



**Figura 22-** Origem e inserção. Músculo grande zigomático.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 92



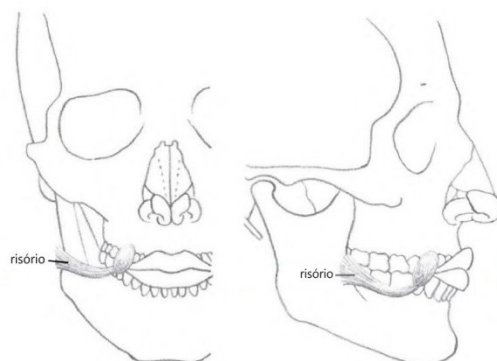
**Figura 23-** Acção do músculo grande zigomático.  
Valerie Winslow, *Classic Human Anatomy*, pág. 89  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 92

### Músculo risório

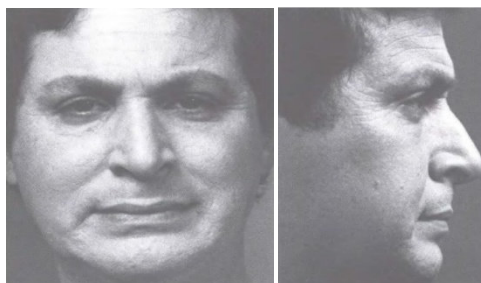
O risório é um músculo assimétrico, podendo ser mais volumoso de um lado. Tem origem na aponevrose do músculo mastigador masséter; os seus feixes musculares inserem-se comissura labial.

Acção: o risório puxa horizontalmente a comissura dos lábios para fora e para trás.

Expressão: músculo característico da mímica do sorriso cínico e da cólera psicológica não expressamente declarada.



**Figura 24-** origem e inserção. Músculo risório.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 94

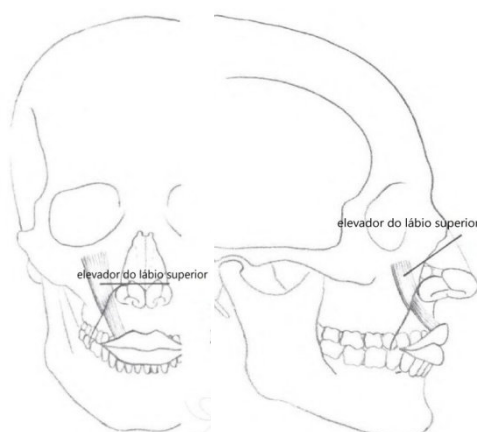


**Figura 25-** Ação do músculo risório.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 94

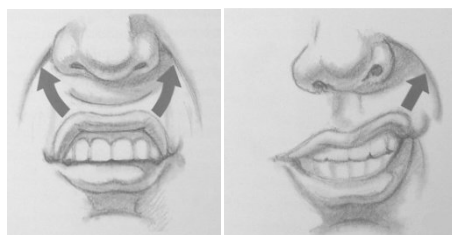
### **Músculo elevador do lábio superior**

O elevador do lábio superior insere-se no maxilar, sob a cavidade orbitária, e insere-se no lábio superior

Acção: um dos músculos responsáveis pela elevação do lábio superior.



**Figura 26-** origem e inserção. Músculo elevador do lábio superior.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 88

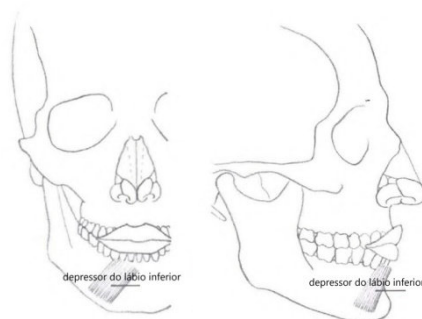


**Figura 27-** Acção do músculo elevador do lábio superior.  
Valerie Winslow, *Classic Human Anatomy*, pág. 88

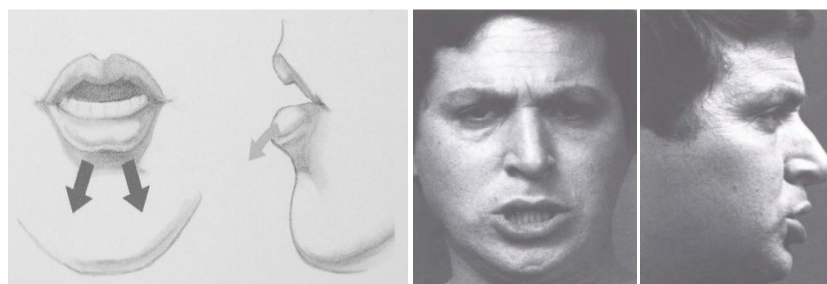
### **Músculo quadrado do mento/ Depressor do lábio inferior**

O quadrado do mento insere-se no terço interno da linha oblíqua externa da mandíbula e prende-se à face profunda da pele do lábio inferior.

Acção: o quadrado do mento projecta o lábio inferior para baixo e para fora.



**Figura 28.** Origem e inserção. Músculo depressor do lábio inferior.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 97



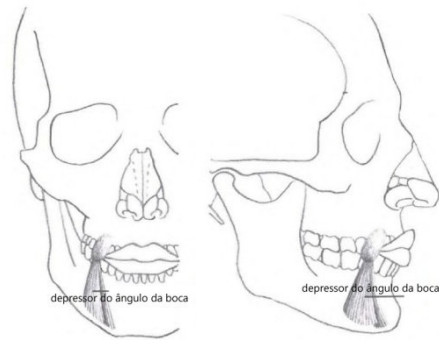
**Figura 29-** acção do músculo depressor do lábio inferior.  
Valerie Winslow, *Classic Human Anatomy*, pág. 91  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 97

### **Músculo triangular dos lábios/ Depressor do ângulo da boca**

O triangular dos lábios insere-se na linha oblíqua externa do maxilar inferior, abaixo e por fora do quadrado do mento; prende-se na comissura labial e no lábio superior.

Acção: o triangular dos lábios puxa a comissura dos lábios para baixo e para fora.

Expressão: músculo característico da mímica da tristeza, dor, sofrimento, desgosto, depressão.



**Figura 30-**Origem e inserção, músculo depressor do ângulo da boca.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 96



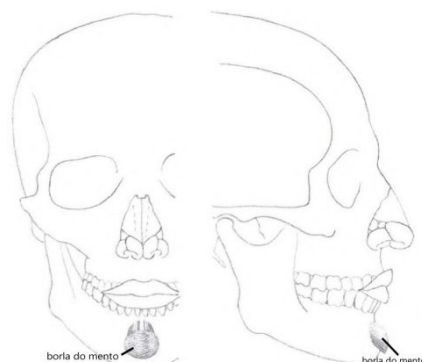
**Figura 31-** Acção do músculo depressor do ângulo da boca.  
Valerie Winslow, *Classic Human Anatomy*, pág. 90  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 96

### Músculo do mento

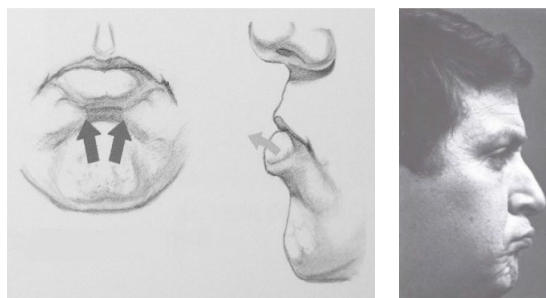
O *mentalis* é um músculo de forma cônica que se insere na porção medial do maxilar inferior (saliências alveolares dos incisivos e caninos) e na pele da região do queixo. Como músculo par, pode formar uma covinha quando os dois cones estão ligeiramente separados.

Acção: o músculo da borla do mento é elevador do mento; enrola e projecta para a frente a parte central do lábio inferior, franzindo a pele do queixo.

Expressão: músculo característico do “beicinho”.



**Figura 32-** origem e inserção. músculo mentalis.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 98



**Figura 33.-** Acção do músculo mentalis.  
Valerie Winslow, *Classic Human Anatomy*, pág. 91  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 98

Os músculos da expressão facial, são responsáveis pela comunicação não verbal, representando a forma como os indivíduos são apresentados ao mundo e como são distinguidas as suas emoções. A face é a parte do corpo que mantém um relacionamento mais directo com o mundo.

## Cólera - componente emocional

O estudo das expressões faciais sempre fascinou historiadores, cientistas, psicólogos. Com o estudo da anatomia veio posteriormente o interesse em designar a fealdade da emoção no ponto da fisionomia do rosto humano, neste capítulo será feito um estudo da componente emocional da expressão, apontando as principais características emocionais e posteriormente físicas que nos levam a caracterizar o rosto com cólera.

Entre os séculos XVI a XVIII, os manuais de retórica, as obras de fisiognomia<sup>11</sup>, os livros de civismo e da arte da conversação, colocaram historicamente o rosto como espaço da percepção de si, da sensibilidade do outro, dos rituais da sociedade civil. Em todas essas obras o que se anunciava era a certeza de que o *rosto fala*, ou seja, que o sujeito exprime-se pelo seu rosto.

Aristóteles foi um dos primeiros filósofos a questionar as emoções e os seus efeitos nas alterações entre o sujeito e as linguagens. Para Aristóteles existem variados tipos de razão e divergentes estados de cólera emocional, com distintas situações tanto para o indivíduo como para o receptor do estado emocional.

Aristóteles na Retórica 1378a19-22: cita: “As afeições são as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer: tais são a cólera, a piedade, o medo e outras semelhantes, assim como as suas contrárias.”

Na maioria das vezes, a razão foi defendida como sendo um instrumento importante para obter o conhecimento verdadeiro. Aristóteles refere em a *Retórica das Paixões*, a existência de um par de paixões competitivas por excelência. Perante a definição das diferentes classificações da cólera ainda em presença de um mecanismo emotivo de reacção, não mais a uma provocação directa, como a cólera, mas a um estado de coisas que privilegia outro indivíduo.

A emulação (dor auto-infligida) consiste numa dor suscitada pela posse manifesta de bens estimados por parte de nossos pares, mas a dor incide sobre o fato que não possuímos também estes bens, dos quais nos consideramos dignos, e não porque estes bens pertencem

---

<sup>11</sup> A fisiognomia é a ciência que procurava o conhecimento do carácter da pessoa pelos seus traços fisionómicos e teve como precursores Francisco Eximenos, Giambatista della Porta e Johann Kaspar Lavater.

a outro, como no caso da inveja, porque se trata de uma paixão honesta enquanto a inveja é uma paixão moralmente negativa.

A cólera é a paixão abordada primeira e mais longamente na Retórica de Aristóteles; ela constitui frequentemente em Aristóteles o exemplo paradigmático da paixão enquanto tal. É admitido por Aristóteles que a cólera seja um desejo doloroso de e vingança provocado por um desdém notório pela pessoa ou pela dos nossos, este desdém não sendo, se a cólera consiste bem nisso, segue-se necessariamente, primeiramente, que a pessoa que sinta cólera contra um indivíduo determinado que se tenha um sentimento de amizade e bastante diferente de ser feita contra um indivíduo pela qual não se tem amizade, há uma manifestação de desejo de vingança, a cólera neste caso é relativa (para com o indivíduo que não se nutre simpatia), já para com uma pessoa “especial” a cólera torna-se penosa.

Já nas relações humanas, negar publicamente o valor de alguém significa afirmar sua inferioridade e pôr em crise sua posição na sociedade. A descrição dos hábitos favoráveis à cólera (quando se está enfermo, em guerra, amando, sedento, em geral possuído por um desejo que não se concretiza) mostra que esta reacção nasce essencialmente quando se é contrariado numa vontade ou numa acção. Os desejos insatisfeitos de que se trata são designados em geral como apetites e podem dizer respeito também a impulsos físicos, como a sede e o amor físico, Aristóteles mostra bem que a interacção desses estados emocionais com a cólera: é dito que os primeiros abrem caminho a uma pacificação da cólera que se segue à vingança e à calma que consiste em voltar ao estado normal.

A cólera aparece assim no final desta análise como um estado emocional agressivo por reacção, visto ser a resposta a uma provocação. Pierre Aubenque<sup>12</sup>, no seu artigo “Sobre a definição aristotélica da cólera”, designa este fenómeno como uma “contestaçao de troco”: dado que o desprezo consiste no duplo movimento de contestaçao da existéncia do outro e de atestaçao de sua própria existéncia como superior, a cólera contesta, por sua vez, a existéncia do outro e, deste modo, reafirma a sua própria existéncia. O sentimento e exteriorizaçao da cólera gira contra quem nos ofendeu bem contra quem ofendeu algum dos indivíduos que são mais próximos.

---

<sup>12</sup> Pierre Aubenque, “*Sur la définition aristotélicienne de la colère*”, *Revue philosophique* (147, 1957), p. 300-317

Por conseguinte, toda a ofensa que lhe é dirigida desencadeia em nós uma reacção igual à desencadeada por uma ofensa dirigida directamente contra a nossa pessoa. Os amigos podem também provocar a cólera, e de modo muito intenso. Aristóteles cita os seguintes casos: sente-se cólera contra os que são amigos mais do que contra os que não o são, pois se crê ter o direito de ser antes bem do que mal tratado por eles, a cólera é a consequência de uma dupla provocação: a ofensa em si e a decepção que provém da identificação do insultuoso amigo, decepção que se pode ligar ao princípio geral segundo o qual se sente cólera quando se espera o contrário do que ocorre. Aristóteles evoca, no entanto, a justa cólera do homem magnânimo em relação à injustiça, principalmente o caso específico de uma injúria cometida por amigos. Aristóteles dá então uma explicação “quantitativa” do sentimento legítimo de cólera sentida nessa situação: ao dano da própria injustiça acrescenta-se a privação do retorno da beneficência que estendemos aos nossos amigos. O termo empregado é euergeia, “fazer o bem”, o que exprime a manifestação por excelência da amizade.

Poder-se-ia supor que é porque se trata de uma espécie de cólera que implica analiticamente um sentimento prévio de afeição pelas mesmas pessoas que nos ofenderam. Neste caso, as duas paixões contrárias, afeição e irritação, não são realmente simultâneas, mas sucessivas. Por outro lado, no que toca à presença de rivalidade e amizade na emulação, pode-se supor que se trata de duas paixões contrárias simultaneamente em ato.

Segundo Kalinine & Schonardis Filho (1992), pode-se observar que a influência das reacções comportamentais na vida dos seres humanos e nos seus destinos tem atraído a atenção dos cientistas. A mais antiga teoria psicológica de que se tem notícia é, ao mesmo tempo, a que teve mais influência através dos séculos, a teoria começa com a antiga crença grega. A relação entre os traços físicos e psíquicos também tem sido considerada do ponto de vista de modelos legítimos.

Na tentativa de simplificar as variações, quase infinitas, observáveis entre os sujeitos, já os estudiosos como Kretschmer e Sheldon propuseram certos tipos humanos básicos, como por exemplo quando um indivíduo específico pode então ser descrito mais ou menos se aproximando a um desses tipos. Estes tipos constitucionais são apresentados como sendo uma caracterização do indivíduo, nos traços físicos, intelectuais e emocionais, e não são

vistos como quaisquer qualidades isoladas do organismo, mas sim da sua própria característica.

Segundo Sammartine (2001), a agressividade é congénita ao ser humano, diz o autor que se o ser humano é agressivo por natureza uma das formas que mais manifesta essa emoção é a expressão facial.

A expressão emocional inibitória pode-se comparar a uma “ bomba” prestes a explodir, sob o prisma da psicologia corporal, a agressividade é vista como uma maneira de reagir típica do indivíduo cujo o traço de carácter é oral, segundo Navarro (2001 p.57) “ estes traços de tipo oral tem origem nos primeiros três quatro meses de vida e podem conduzir a situações psicóticas, isto porque a explosão energética se dá a nível da boca que pode ser cauterizada por uma actividade depressiva e agressiva”.

Já as ameaças que causam extremos medos ou ansiedades, expondo o indivíduo a violência, provocam sentimentos de raiva acarretando um comportamento agressivo.

Mackal (1983) citado por Ramirez (2001) propõem a classificação das diversas teorias sobre a agressão, e é nesta base de teorias sobre a agressão que por consequente desencadeia uma série de “ tipos de emoção fisiológica da cólera, que no capítulo III iremos expor e estudar as imagens da cólera na arte, sendo elas:

**Teoria clássica da dor** - considera-se a agressividade como resposta a estímulos , necessidade de agredir , agir de forma agressiva diante do ataque.

**Teoria da frustração** - qualquer conduta agressiva , pode ser atribuída a frustração, já ocorrida , por essa razão podemos dizer que as atitudes de cólera numa pessoa produz agressão.

**Teoria sociológica da agressão** - o grupo social é o foco da agressividade, o homem civilizado é o único capaz de finalizar uma agressão organizada (guerras, terrorismo, genocídios, etc.)

**Teoria catártica da agressão**- surgiu na teoria psicanalítica fazendo uma analogia entre a necessidade de descarregar da tensão da pessoa, a catarse supõe uma expressão repentina de afecto, cuja libertação se torna necessária, para manter o estado de relaxamento adequado sendo uma solução para o problema da agressividade humana, caso este mecanismo de libertação esteja bloqueado o sujeito tornar-se há mais agressivo.

**Teoria bioquímica ou genética da agressão** – segundo esta teoria o comportamento agressivo desencadeia-se como consequência de uma série de processos bioquímicos que tem lugar no interior do organismo, devemos acreditar na essência das hormonas da agressividade e a necessidade sexual não satisfeitas, que gera agressão e esquizofrenia segundo Markal (1983).

**Teoria das personalidades agressivas** - quando a agressividade é utilizada de forma generalizada de resposta diante de uma situação adversa da vida diária, podemos dizer que estamos diante de personalidades agressivas, pois o individuo pode explodir com palavras ou gestos.

Já para António Damásio<sup>13</sup> no seu livro *o Erro de Descartes, Emoção, razão e o cérebro humano*, cita que “Cada objecto que excita um instinto excita também uma emoção”. O cérebro humano e o resto do corpo constituem um organismo indissociável, formando um conjunto integrado por meio de circuitos reguladores bioquímicos e neurológicos mutuamente interactivos, o organismo interage com o ambiente como um conjunto: a interacção não é nem exclusivamente do corpo nem do cérebro; as operações fisiológicas que denominamos por mente derivam desse conjunto estrutural e funcional e não apenas do cérebro: os fenómenos mentais só podem ser cabalmente compreendidos no contexto de um organismo em interacção com o ambiente que o rodeia. O fato de o ambiente ser, em parte, um produto da actividade do próprio organismo apenas coloca ainda mais em destaque a complexidade das interacções que devemos ter em conta.

Ao nascer, o cérebro humano inicia o seu desenvolvimento dotado de impulsos e instintos que incluem não apenas um *kit* fisiológico para a regulação do metabolismo, mas também dispositivos básicos para fazer face ao conhecimento e ao comportamento social. Muitas circunstâncias de nossa vida como seres sociais, sabemos que as emoções só são desencadeadas após um processo mental de avaliação que é voluntário e não automático. Em virtude da natureza de nossa experiência, há um amplo espectro de estímulos e situações que vieram associarse aos estímulos inaptamente seleccionados para causar emoções. As reacções a esse amplo espectro de estímulos e situações podem ser filtradas por um processo de avaliação ponderada.

---

<sup>13</sup> António Damásio, *Erro de Descartes, Emoção, Razão e o cérebro humano*, p 159

Para António Damásio existem dois tipos de emoções, as primárias e as secundárias onde nas primárias, o ser humano está programado para reagir com uma emoção de modo pré-organizado quando certas características dos estímulos, no mundo ou nos nossos corpos, são detectadas individualmente ou em conjunto com por exemplo quando temos medo, ou mesmo fobia de algum tipo de animais, locais e sociais, etc.

Nas emoções secundárias inicia-se um processo com as considerações deliberadas e conscientes que lhe ocorrem em relação a uma determinada pessoa ou situação, ou existe uma “advertência” do que irá acontecer.

Izard et al<sup>14</sup>, *Emotions and Mental Health*, realça a importância das emoções no desenvolvimento de personalidades saudáveis, na competência social e no eventual aparecimento de psicopatologia. Para Izard et al., as aptidões que um indivíduo possui para compreender e orientar as emoções são mais importantes para o seu ajustamento e aptidão em geral do que o próprio QI (Quociente de Inteligência). Salienta ainda a existência de três emoções básicas, o medo, a cólera e a tristeza.

A nível psicológico e cognitivo, refere Vaz Serra (1999)<sup>15</sup>, as emoções modificam funções intelectuais, nomeadamente a percepção, o pensamento, a memória, a atenção, a capacidade de concentração e a consciência crítica.

Verifica-se a aprovação social das manifestações da cólera, quatro estudos examinaram a consideração social que o sistema atribui para as pessoas “coléricas”. Esses estudos mostram que o povo atribui mais *status* às pessoas que expressam cólera do que às pessoas que expressam tristeza ou mágoa.

A ansiedade, a raiva e o ódio são emoções negativas extremamente nocivas à saúde. A este respeito, num artigo recente, Suinn (2001) oferece uma revisão selectiva da pesquisa nessa área e ilustra como a ansiedade e a raiva aumentam a vulnerabilidade às doenças, de facto, a raiva e o ódio matam ou, pelo menos, aumentam significativamente os riscos de se ter algum problema sério de saúde, onde se inclui desde uma crise alérgica, uma grave úlcera digestiva ou mesmo um fulminante ataque cardíaco.

Tal acontece porque, a cada episódio de raiva e ódio, o organismo liberta uma carga extraordinária de adrenalina no sangue (é o que acontece nas supra-renais durante os episódios de *stress*).

---

<sup>14</sup> Psicólogo americano

<sup>15</sup> SERRA, Adriano (1999) – O stress na vida de todos os dias. Coimbra: Gráfica de Coimbra Lda.

No entanto, o ódio (que produz uma cólera mais direccionada para a emoção) é mais profundo que a cólera, ou seja, enquanto a cólera seria predominantemente uma emoção, o ódio seria, um sentimento. Paradoxalmente, podemos dizer que o ódio é um afecto tão primitivo como o amor. Com efeito, tanto como o amor, o ódio nasce de representações e desejos conscientes e inconscientes, os quais reflectem mais ou menos o narcisismo fisiológico que nos faz pensar sermos muito próprios. Assim como no amor, só se odeia aquilo que nos for muito valorizado.

### **A cólera e os músculos da mímica.**

#### **Alterações da face durante a demonstração da mesma.**

O rosto raramente permanece em repouso; a cada instante ocorrem diferentes alterações como resposta aos diferentes humores e impulsos.

A mímica facial é um tema que apesar de ter uma componente física é um assunto de carácter psicológico; portanto, é imprescindível diferenciar entre expressão e emoção. A emoção é um estado psicológico, de carácter afectivo interno. O sentimento é o elemento vivencial mental e pertence, portanto, a um plano privado interno.

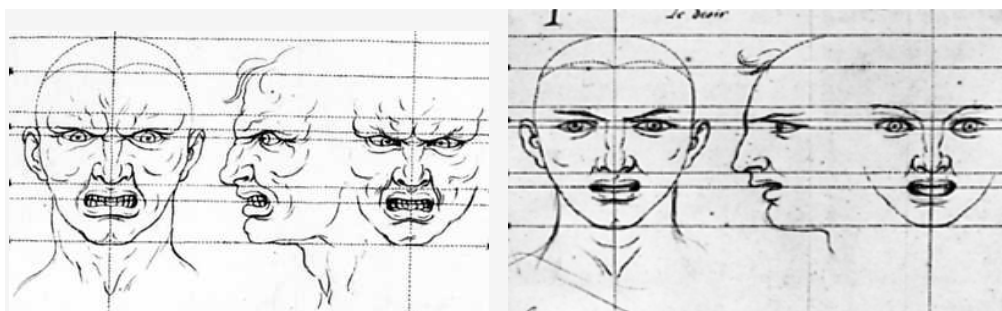
A expressão é a manifestação, a revelação de um sentimento; é a vertente pública, exposta para o exterior, e que se encontra integrada por respostas fisiológicas e motoras. Qualquer acção que acompanhe regularmente um dado estado de espírito é imediatamente reconhecida como expressiva.

O componente expressivo das emoções é fundamental para a adequada comunicação e interacção social. Os seres humanos podem adoptar uma expressão facial como uma acção voluntária. No entanto, porque as expressões estão estreitamente ligadas à emoção, são frequentemente involuntárias.

O rosto, como veículo de comunicação expressiva, suporte onde se inscrevem os pensamentos e sentimentos de um indivíduo, desempenha um papel principal. O aspecto da face caracteriza e distingue cada pessoa na sua individualidade, a partir da configuração da aparência visual. Isto acontece devido a um conjunto de estruturas anatómicas que constituem a face, nomeadamente um sistema muscular que, para além de integrar a composição do aspecto fisionómico, é responsável pelas funções reflexas. A mímica é, então, a faculdade de exprimir os pensamentos e/ou sentimentos por meio de gestos e da expressão fisionómica. Resulta de um ou mais movimentos dos músculos da face, que transmitem o estado emocional do indivíduo, ultrapassando frequentemente o nível da expressão verbal. A expressão facial é o principal meio de transmissão de informações sociais entre os seres humanos, uma vez que se trata de uma linguagem comum e reconhecida universalmente, apesar das expressões faciais e a sua importância no observador poderem apresentar variantes entre as culturas. O ser humano é portador de um genotipo único, individual e próprio portanto todas as emoções são diferentes genericamente de indivíduo para indivíduo, se a todas essas diferenças genéticas

acrescentarmos as diferenças que ocorrerão nos ambientes e nas experiências de cada indivíduo (estudaremos a cólera na arte consoante as teorias de Markal para designar os diferentes estados de agressividade/cólera, como foi anteriormente descrito). Estas peculiaridades, ou seja, os traços de personalidade são perceptíveis a partir das reacções diferenciadas das pessoas no grupo, determinando assim o seu temperamento. A Personalidade é o resumo integral das actividades psíquicas, e qualidade específica dos seres humanos, segundo Allport (1966).

Charles Le Brun, no seu livro *A Expressão das Paixões*, analisa e classifica a cólera como uma expressão mista, designando-a como uma agitação turbulenta onde predomina um sentimento de vingança e coragem, onde impera a frustração e desejo de se vingar contra alguém que prejudicou verbal ou fisicamente a si, ou a alguém próximo. Para Charles Le Brun (desenhista e pintor, do século XVII) quando alguém sente raiva, tem os olhos vermelhos e inflamados, as pupilas dos olhos ficam inquietas e brilhantes, as sobrancelhas ficam baixas e contraem-se aproximando-se uma da outra. A testa aparece profundamente franzida, formando rugas entre os olhos; as narinas estão abertas e alargadas, os lábios voltam-se para fora, com o lábio superior levantado ao longo da parte superior da boca, deixando os cantos da boca ligeiramente aberta para formarem um sorriso cruel e desdenhoso, como é visível no desenho da imagem seguinte:



**figura 34-** Charles Le Brun, V: *La Colere*, Paris, Musée du Louvre

Imagem retirada do site <http://arte.observatorio.info/2008/12/expresiones-de-las-pasiones-del-alma-charles-le-brun-1698>



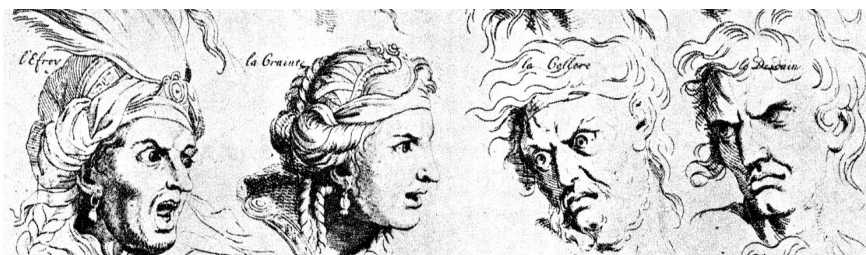
**Figura 35 . Charles Le Brun**

Charles Le Brun explora a figuração das paixões, onde uma dramaticidade que reclama o rosto, ou antes, que apenas se deixa compreender nas feições contorcidas, na face subjugada pela força – concreta – de uma paixão. É um arrebatamento, raptó, ou intrusão de uma outra criatura, que toma o humano, para desfigurá-lo. Os desenhos foram publicados em 1727 em França, por Audran, que se refere a Le Brun lembrando que o mestre justamente seguira os antigos filósofos em sua consideração das paixões como um movimento da alma na sua parte sensitiva: "ele diz que o que causa à Alma alguma paixão, faz fazer ao corpo certos movimentos, e produz alterações das quais ele reporta as principais".<sup>16</sup>

Charles Le Brun Apresenta a fisiognomonia como forma de conhecimento, tentando mostrar como ela participa da instrução, justamente por deixar de ser um campo de conhecimento específico e tornar-se uma forma de entendimento esquecida. Os estudos das expressões faciais de Charles Le Brun, Chanceler da Academia de Pintura e Escultura de Paris, durante o reinado de Luís XIV, para mostrar como a fisiognomonia do pintor francês, construída com astúcia e método, serve a um programa de educação de estética e política que, ao mesmo tempo, consolida uma visão mecânica do mundo e cria uma narrativa de legitimação dessa visão. Olhamos e compreendemos as expressões faciais como expressão

<sup>16</sup> Cf. Charles le Brun. *Expressions des passions de l'Ame*. Numérisation BnF de l'édition de Paris, Aux amateurs de livre, 1990. (Gallica.) No original: "il dit que ce qui cause à l'Ame quelque passion, fait faire au corps certains mouvements, & produit des alterations dont il rapporte lês principales".

das paixões porque aprendemos a vê-las, aprendemos a interpretá-las, nas nossas vidas, nas nossas relações sociais, na nossa história e na história. Compreendemos as imagens porque elas têm memória.



**Figura 36** - pormenor do desenho da cólera, por Charles Le Brun, *A Expressão das Paixões*, pág.93.

A face, tornada fisionomia, torna-se linguagem, mais recentemente Gary Faigin no seu livro *The Artist's Complete Guide to Facial Expressions*, o artista faz um impressionante e respeitável trabalho, sobre a descrição tanto no desenho, como na componente anatómica da expressão facial. É com base nos seus estudos e que nos iremos debruçar. No capítulo *The expression of anger*,<sup>17</sup> é relatada a importância dos olhos e da boca na expressão da cólera.

Os olhos ficam bem abertos e as sobrancelhas aproximam-se das pálpebras superiores. Sinais físicos e fisiológicos: há um impulso de se aproximar do que ocasionou emoção. A circulação sanguínea nas mãos aumenta, tornando-as mais quentes e preparando-as para golpear o objecto da raiva. A sensação inclui sentimento de pressão, tensão e calor e preparando-as para golpear o objecto da raiva. A transpiração fica mais intensa e a pessoa ofegante. A sensação inclui sentimento de pressão, tensão e calor.

A frequência cardíaca e a pressão sanguínea aumentam. O rosto fica ruborizado como é explicito na figura 37.

<sup>17</sup> Gary Faigin, *The Artist's Complete Guide to Facial Expressions*, pág. 163



**Figura 37-** olhar num indivíduo com cólera.

Gary Faigin, *The Artist's Complete Guide to Facial Expressions*, pág. 162.

Se a pessoa não está a falar, há uma tendência para ranger os dentes e empurrar o queixo para frente. Os movimentos faciais perceptíveis têm tanta importância para uma percepção de impressões e juízos e para uma transmissão emocional, como por exemplo a mudança de posição dos músculos faciais, das sobrancelhas, da boca; tal como os movimentos imperceptíveis, como a contração pupilar ou uma ligeira transpiração. A expressividade facial revelou que esta pode dividir-se em sub códigos do formato dos olhos, formato da boca, posição das sobrancelhas e tamanho das narinas.

Apesar de alguns aspectos das expressões serem determinados culturalmente há expressões básicas que são reconhecidas universalmente.

Em determinados contextos, as expressões faciais, como exemplo: ódio, desprezo, raiva, tristeza, preocupação, simpatia, compreensão, alegria, bem-estar, aceitação, podem ser fundamentais para determinar o desenrolar dos acontecimentos.

Na expressão facial da cólera, a convivência social seria impensável sem essa habilidade de reconhecimento facial. A expressão facial está em constante mudança durante a comunicação. Em alguns casos as expressões faciais deturpam a verdade, por exemplo uma pessoa pode dizer que está muito contente e até sorri por ver uma determinada pessoa, mas uma análise mais profunda da sua expressividade facial, demonstrará uma expressão momentânea de desagrado pela outra pessoa. A interpretação do significado emocional das expressões faciais pode ser um problema complexo em situações normais.

Devemos olhar para esta expressividade facial de uma forma mais arrojada, examinando-a visceralmente, será fundamental para desvendar o verdadeiro ser humano.

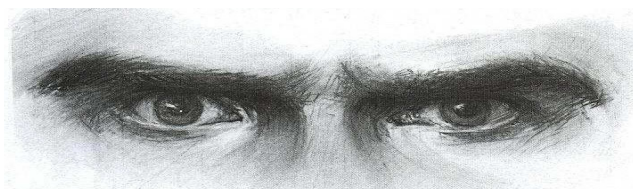
As emoções primárias podem assumir diversas intensidades, dando origem a novas expressões que têm o seu próprio sentido específico. As emoções primárias podem, ainda,

ser modificadas e misturadas para criar novas expressões. Ao misturar duas emoções primárias, produz-se uma terceira expressão, que na maioria dos casos é suficientemente reconhecível e autenticada como uma expressão de carácter único. A raiva é uma emoção instantânea, que pode surgir repentinamente e desaparecer no momento seguinte. Nenhuma outra emoção está tão estreitamente relacionada com uma forte acção física, como num cenário de guerra como e exemplo um pormenor da pintura de Antoine-Jean Gros, na figura 38.



**Figura 38** : A batalha de Eylau. Museu Nacional du Château de Versailles  
Livro da arte, século XX, pág. 78

Nenhuma outra emoção é tão potencialmente perigosa na sua forma extrema. No entanto, é possível existir um sentimento de cólera sem que este seja evidente externamente. A cólera é uma reacção de defesa do organismo contra situações de frustração, apresenta alterações físicas e psíquicas semelhantes às da ansiedade (na ansiedade não há ameaça concreta, mas a avaliação desacertada de perigo que habitualmente não se resolve). No Homem, a cólera pode ter um carácter de ruminação e represália que a torna uma das emoções mais difíceis de controlar, como e o caso de uma luta onde terá que existir uma descarga física (pela caracterização da cólera, o individuo parece que está prestes a explodir), terá que haver uma descarga física, para apaziguar o estado emocional. Na face humana característica da cólera (fig38), estão combinadas três acções: o abatimento das sobrancelhas; a abertura ampla da pálpebra superior e a tensão da pálpebra inferior; e a abertura da boca em forma de um grito. Contudo, para uma emoção física tão flagrante, a expressão facial da cólera depende de um único detalhe – a abertura dos olhos, como é indicada na figura.



**Figura 39:** pormenor do olhar de cólera/raiva.

Gary Faigin, *The Artist's Complete Guide to Facial Expressions*, pág. 161

Há uma relação simples e directa entre o levantamento da pálpebra superior e a percepção da cólera: quanto mais ampla se encontra a pálpebra, mais furiosa e intensa é a expressão manifestada no rosto, a questão é o desempenho das sobrancelhas e também muito importante para a determinação da expressão. Quando o indivíduo baixa a arcada supraciliar, a expressão adquire um olhar intenso e penetrante. De acordo com Darwin, o abatimento da sobrancelha é um sinal claro de um confronto com a dificuldade. No entanto, o abatimento das sobrancelhas como ato isolado não concede ao rosto uma expressão de cólera; pode apenas indicar que o indivíduo está confuso, pensativo ou zangado. Para identificar uma face como uma expressão de cólera, o abatimento das sobrancelhas deve estar em consonância com uma ampla abertura dos olhos.



**Figura 40-** pormenor do olhar de cólera.

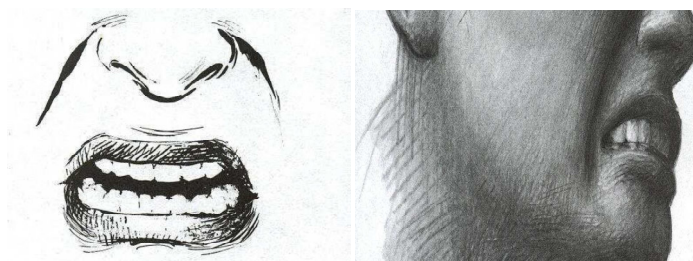
Gary Faigin, *The Artist's Complete Guide to Facial Expressions*, pág 161

A combinação destes dois elementos produz o olhar penetrante e intenso, que se revela no factor essencial para interpretar a intensidade de uma expressão de cólera. Em situações em que o rosto expressa níveis baixos de cólera, os olhos permanecem na posição habitual, não havendo uma elevação especial da pálpebra superior; a ausência do olhar flagrante e a combinação entre o abatimento das sobrancelhas e a compressão dos lábios tende a ser interpretada como uma espécie de força de carácter, determinação ou reflexão. O corrugador, pode ao exagerar a sua contracção, manifestar não somente a dor, mas também a tortura moral, a impaciência e a cólera.

O que sucede na zona da boca na expressão da raiva é complicado e instável. Abundam diversas possibilidades para a posição dos lábios. Na raiva mais ardente a abertura da boca pode assumir diversas formas: em modo de cólera contida, ou formando um grito de fúria; o lábio superior pode estar elevado num ato de escárnio; os lábios podem ainda encontrar-se apertados, esticados o ato de um é intensa, a contracção do outro é mais fraca. Quando o risório é mais fraco, o lábio inferior sofre uma depressão; quando contrai mais firmemente, distende o lábio numa linha recta; os dentes inferiores são expostos, frequentemente, o depressor do lábio inferior puxa o lábio numa direcção descendente, deixando visíveis os dentes inferiores.

Em qualquer versão de manifestação da raiva, a boca é puxada lateralmente, um pouco para trás.

O canto da boca permanece rebaixado, aproximadamente ao nível dos dentes da parte inferior da boca; normalmente a forma da boca fica quadrada, permitindo a exposição de muitos dentes.



**Figura 41:** pormenor da boca com cólera.

Gary Faigin, *The Artist's Complete Guide to Facial Expressions*, pág 168

A cólera está tão estreitamente relacionada com o esforço físico, há ocasiões em que a matriz de raiva declarada na parte superior do rosto é combinada com um padrão de dentes cerrados na parte inferior. Ranger os dentes parece libertar alguma tensão. Durante um acesso de cólera, os lábios são projectados para fora. Mas o mais frequente, sob o efeito desta emoção, é os lábios retraírem-se, deixando à vista os dentes fechados. A manifestação da cólera também se serve da acção do músculo nasal, cuja porção alar aumenta o orifício nasal. Nenhuma destas acções, isoladamente, sugere uma manifestação de fúria. Apenas em associação com um olhar intenso, uma boca aberta e tensa, oferece a imagem daquilo que é reconhecido como um rosto de raiva.

A irritação e a indignação só diferem da cólera em termos de grau, e não se verificam diferenças muito acentuadas na sua manifestação. As asas do nariz dilatam-se para dar

passagem a uma maior quantidade de ar, e essa dilatação é um sinal característico da indignação. A boca está, geralmente, comprimida, e o cenho quase sempre franzido. O prócero contribui abatendo a pele da fronte, o qual forma um sulco transversal na região intercililar, seja para expressar angústia, seja para conferir ao rosto um aspecto agressivo.

O franzir da testa associado a uma ligeira depressão dos cantos da boca, que constitui um sinal de pesar, confere ao rosto uma expressão rabugenta. Na ira, as pálpebras abrem-se até os olhos parecerem fora das órbitas. As sobrancelhas elevam-se, o sobrolho franze-se e a testa enruga-se. A boca abre-se e a mandíbula avança ligeiramente para fora, adiantando-se ao maxilar, enquanto todos os músculos que rodeiam os lábios contraem-se com intensidade.

O lábio inferior dobra-se para fora, contraído pelo músculo do mento, simultaneamente, os músculos de ambos os lados das comissuras dos lábios puxam-nas para baixo, enquanto o lábio superior eleva-se pela ação dos músculos inseridos na base do nariz. Com os maxilares fechados ou quase fechados, o rosto expõe os dentes numa expressão de ferocidade. As narinas dilatam-se extraordinariamente em qualquer estado de violência. Os sulcos profundos em ambos os lados da boca provocam rugas debaixo dos olhos.



**Figura 42:** desenvolvimento da expressão cólera em cartoons.<sup>18</sup>  
*Aprendendo a desenhar, Joe Quesada, pág. 40*

Estes, contudo, mantêm-se mais abertos que o habitual, deixando visíveis toda a íris e a pupila. O ódio, geralmente, é uma emoção contida, introvertida, que contudo pode transparecer na expressão do rosto, já o ódio é expresso pelo fechar tenso da mandíbula que acentua o relevo dos músculos do queixo; a boca, também fechada, forma uma linha horizontal; os lábios finos, as comissuras ligeiramente contraídas para baixo, e em cima, nos olhos, um olhar flamejante e fixo (olhos ligeiramente mais abertos que o normal) ensombrado pela rigidez horizontal das sobrancelhas, um pouco franzidas no sobrolho.

<sup>18</sup> desenho humorístico, *Aprendendo a Desenhar*, a teoria das duas caras, de Joe Quesada. Pág.42



**Figura 43-** Cartoon da expressão facial da cólera/ódio  
*Aprendendo a desenhar*, Joe Quesada, pág 42.  
 ódio- imagem retirada do blog <http://avalanchereviews.blogspot.pt>

Todas as expressões são produto do movimento, tensão ou distensão de determinados músculos ou grupos de músculos. Dentro de cada expressão existem múltiplas variantes, e a intensidade das emoções expressa-se pelo jogo de distintas tensões dos músculos faciais. Nas emoções mais intensas e extrovertidas, a gestualidade tem tendência para se assemelhar, distinguindo-se apenas por gradações e matizes pouco evidentes. Cada uma delas tem as suas particularidades fisionómicas e os seus rasgos característicos. De acordo com Darwin, a nossa capacidade para compreender as emoções expressas pelo rosto é igualmente um comportamento inato. Salvo alguma excepção, as expressões faciais são simétricas. Isto é, todos os movimentos que ocorrem numa hemiface, têm o seu equivalente na outra hemiface.

O ser humano pode assumir seis expressões faciais primárias: alegria, tristeza, raiva, medo, aversão e surpresa; existe, no entanto, um grande rol de expressões faciais que por não serem decifradas da mesma forma por todos, por não reunirem concordância na sua identificação, são consideradas subjectivas e circunstanciais, tais como reverência, ganância, vaidade, desconfiança, teimosia, inveja, imbecilidade, timidez, compaixão, desilusão, expectativa, ódio e remorso.

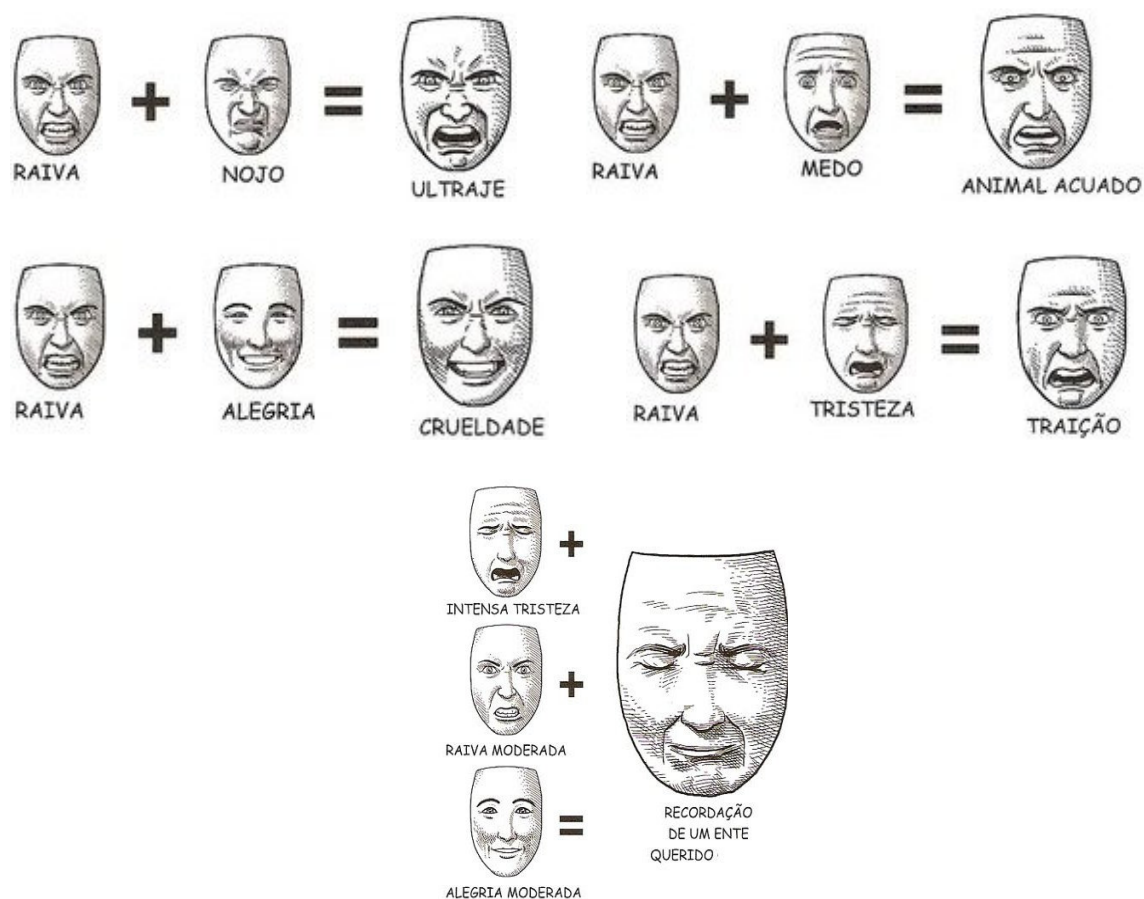
No entanto, no que diz respeito à intensidade da expressão, na maioria dos casos estas duas partes do rosto não desempenham uma função com igual relevância. Quando se trata do grau de intensidade de uma expressão o facto determinante é, normalmente, o andar superior, referente aos olhos.

As emoções primárias podem assumir diversas veemências, dando origem a novas expressões.

Como para o nosso estudo na imagem que se segue esta explicita a importância das expressões das expressões secundárias e a sua junção na origem de outras expressões relacionadas, como é o caso da seriedade, indignação, raiva e fúria.



**Figura 44:** diferentes intensidades da expressão da raiva.



**Figura 45:** combinações de expressões primárias.  
Imagem retirada do site <http://easytoonbr.forumeiro.org>

### Capítulo III

#### Considerações fundamentais da arte

Os conflitos, a violência, lutas irracionais ocorrem com alguma frequência, e são o lado sombrio da vida humana. Nessa medida, a cultura humana tem em si um carácter trágico. O que está em causa, quase sempre, é a tentativa de neutralizar e destruir valores para a imposição de outros *valores*, que pouco dizem para uma cultura, comunidade ou sociedade. A cultura pressupõe língua e comunicação e é a realização de valores, nesse sentido, serve para o aperfeiçoamento do homem, na medida em que o intima para adesão a esses valores.

A expressão facial da cólera é mais evidente e mais espelhada, em períodos de guerra e crítica social. É importante no entanto ter uma noção básica dos diferentes períodos e concepções da arte ocidental, pois é fundamental para o desenvolvimento dos estados emocionais e posteriormente artístico do homem, no entanto é necessário classificar a arte<sup>19</sup> como uma manifestação artística do homem, onde os sentimentos, transmitem uma ideia, que é posteriormente impressa em matérias, não é importante neste caso específico do trabalho aprofundar a classificação do que é a arte ou dos seus materiais, mas sim da expressão artística da cólera onde existe o seu registo.

Neste capítulo é importante analisar consoante as épocas e diferença dos cânones<sup>19</sup> estéticos na arte a utilização do rosto e especificamente da cólera nas diferentes registos, sociais, políticos para uma linguagem própria da época e do próprio artista.

Na cultura ocidental, desde o Renascimento, a expressividade do corpo é motivo de análise, ou para se omitir ou para se enaltecer, sendo sujeita a uma política de costumes, a que o poder político não é indiferente.

O corpo tende a revelar-se, mostrar-se aos outros, e isso gera expressividade, sobretudo pela linguagem. “O paradigma da expressão designa assim o processo pelo qual a linguagem vai pouco a pouco passar a ser a medida de todas as coisas, dar sentido aos comportamentos, penetrar profundamente a interioridade subjectiva e fazer do corpo o lugar expressivo de uma voz íntima.”<sup>20</sup> Mas o corpo não se restringe ao espaço expressivo da pessoa, ele é a origem de qualquer espaço intuído pelo sujeito. É ele a origem do movimento

---

<sup>19</sup> Conjunto de regras.

<sup>20</sup> Courtine, J.-J.; Haroche, C. – *História do rosto*, p. 27.

expressivo, pois projecta no exterior uma diversidade de significações. Se o corpo não impõe um bilhete de instintos, é porque permite que o agir pessoal seja diferente de sujeito para sujeito. Ao mesmo tempo, quando o movimento da expressividade não é possível pelos recursos naturais do corpo, ele recorre às possibilidades do mundo *cultural*.<sup>21</sup>

Na sua acção, o homem revela um “agir expressivo” que aparece do seu corpo, no sentido da significação que decorre de um drama, comédia, história de amor ou tragédia. Este agir vai mais além do sistema de signos que traduzem os sentimentos, desejos e emoções, mas assume-se como a própria vida psíquica. Todos os sinais que emanam do corpo – gestos, fisionomia, palavras, e outros sinais fisiológicos – respiração, suores, palidez, etc., não se restringem a sinais que revelam os fenómenos do corpo, ou que se destinam à interpretação pelo outro, mas são a unidade da pessoa na sua acção e a sua multiplicidade de manifestações.<sup>22</sup>

O corpo é um meio de comunicação e expressão, é a origem da inter subjectividade e da abertura e relação ao outro e ao mundo. “Toda a percepção, toda a acção humana que a supõe, numa palavra, todo o uso humano do corpo, é já *expressão primordial (...)*”<sup>23</sup>, diz Merleau-Ponty.

---

<sup>21</sup> Merleau-Ponty, M. – *Fenomenologia da Percepção*, pp. 202-203.

<sup>22</sup> Soares, M. – *Expressões do corpo*, pp. 33-34.

<sup>23</sup> Merleau-Ponty, M. – *Sinais*, p. 97.

### **A cólera na arte**

Foi na arte grega que se começou a evidenciar e a desenvolver os traços emocionais na arte (anteriormente não existem representações da emoção expressivas, principalmente da cólera), mais precisamente no período arcaico do séc.VI a.C, em que o ser humano tende a libertar-se da rigidez do geometrizado. Foi basicamente o crescente interesse dos artistas na representação naturalista da figura humana e a utilização de formas idealizadas de homens e mulheres em movimento. Na escultura esses princípios podem ser observados com toda a nitidez: estátuas de homens e deuses em diferentes poses, atletas em pleno movimento e mulheres com vestes esvoaçantes, soltas ao vento, enfeitam templos e sepulturas.

A escultura é no período clássico uma mais-valia para o nosso corpo de trabalho, pois existe uma fonte bastante abundante devido à execução de bastantes estátuas de seres divinos e grandes guerreiros, que tornam importante o apontamento de alguns exemplos.

Os artistas helenísticos procuraram representar as emoções humanas e colocar traços cada vez mais realistas e menos idealizados em suas obras — chegando, às vezes, e até caricatura. Essas novas tendências são bem marcadas nas estátuas, relevos e grupos escultóricos colossais; o interesse pelo feminino e pelos retratos aumentou consideravelmente, como é bem visível na imagem que se segue, a emoção da luta pela sobrevivência, na tentativa de salvar os filhos. Existe portanto, e segundo Markal (1983) nas suas teorias da agressividade, nesta representação do salvamento e proteção dos seus filhos uma agressividade com uma resposta a estímulos; onde existe uma necessidade de agredir ou agir violentamente contra o mal que se defronta: a expressão corporal e facial do Laocoonte é de pura cólera agressiva mas também sofrida, as suas sobrancelhas estão rebatidas sobre os olhos, a boca está entreaberta e existe uma expressividade também de dor e desespero perante a situação vivida, toda a sua linguagem corporal é dinâmica, forte e rígida.



**Figura 46-** Hagesandros, Athenodoros e Polidoros de Rhodes, Laocoonte e seus filhos, c 175-150 aC, mármore, alt 242 cm, Museu Pio Clementino, Roma

A escultura teve muito mais destaque na antiguidade clássica grega do que a pintura que apesar de toda a sua grandeza é hoje muito pouco conhecida, graças à inexistência de exemplares, a maioria são cópias romanas, um dos poucos exemplares onde é demonstrada a cólera na pintura grega é na tumba de Vergiana, onde está representada uma cena de caça, mas devido ao seu estado de conservação, não será possível fazer um apontamento muito preciso das demonstrações emocionais da cólera.



**Figura 47-** pintura de um mural , tumba de Vergiana (Vergina), Macedónia. A historia da guerra, pág. 345.

*O Rapto de Perséfone*, de autor anónimo, na Pequena Tumba Real em Vergina, século IV a.C. é um mosaico que talvez seja uma reprodução de uma pintura de Folixeno, século IV A.C. do século IV a.C. São bastante importantes os murais da Pequena Tumba Real de Vergina, ou a Tumba de Perséfone, o mais antigo exemplo remanescente em bom estado de pintura mural de alto nível e em grande escala, sendo de especial interesse pela sua riqueza emocional e espontaneidade do desenho, já apontando para os desenvolvimentos do Helenismo.

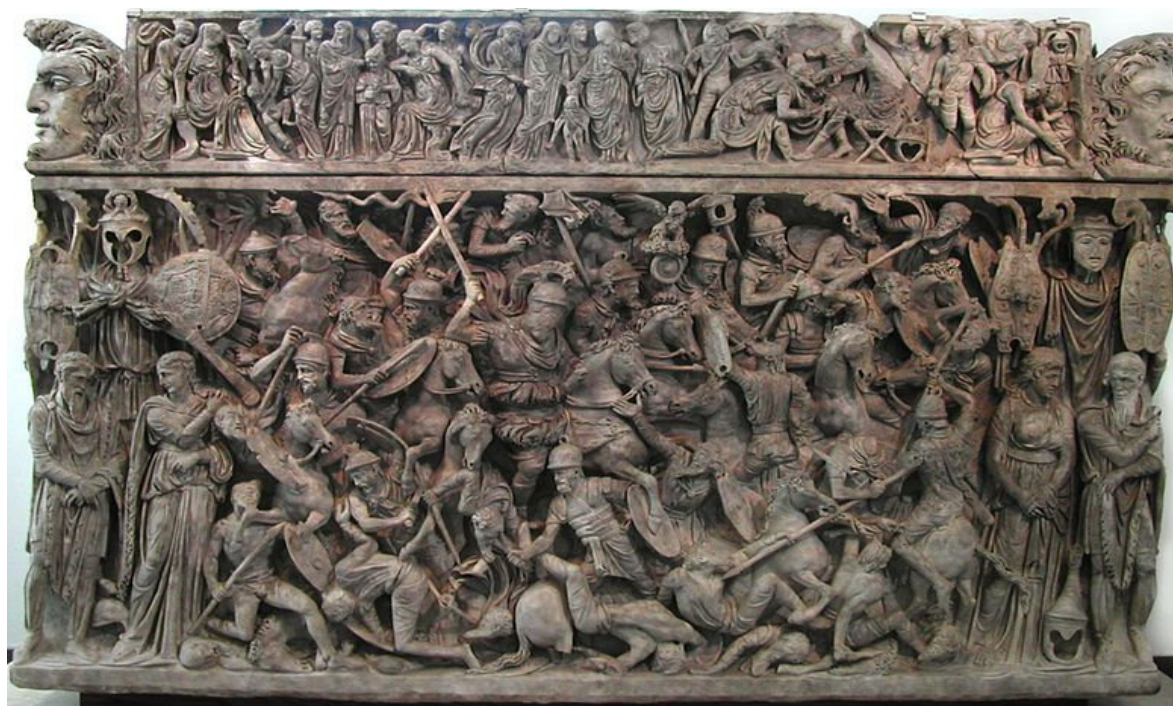


**Figura 48-** *O Rapto de Perséfone*; Pequena Tumba Real em Vergina, século IV A.C  
História da Antiguidade, a Grécia, editora estampa, pág. 130

Já na antiguidade romana podemos observar o sarcófago romano, onde um sem fim de individualidades cheias de fúria, violência, agressividade e cólera estão representadas numa cena de batalha entre Romanos e Germanos, neste contexto social está inserida a teoria da frustração; qualquer conduta agressiva está atribuída à frustração que já ocorreu, ou está a decorrer nesse preciso instante e neste caso em particular de uma guerra onde ou se mata ou se morre, onde a tensão está acumulada e é libertada pelo esforço físico de sobrevivência.

Todo o esforço físico é bastante visível tanto na caracterização das massas em guerra no sarcófago, como na representação de cólera, fúria e violência de cada soldado enfurecido.

É bastante visível nos determinados elementos individuais, as sobrancelhas rebatidas, os olhos dilatados e a pupila aberta, os lábios elevados e os dentes juntos cerrados; o músculo zigomático maior faz com que os olhos se semicerrem, dando um aspecto enrugado e de escuridão à cara, o músculo corrugador também está em funcionamento, tornando juntamente com os zigomáticos os olhos mais fechados e finos, neste caso de cólera social da agressão, onde o grupo social é o foco da agressão, onde o homem civilizado e o único capaz de finalizar uma agressão, que por conseguinte gera violência, que traz acessos explosivos de raiva, como é bastante visível nas situações de guerra ( ver imagem 52).



**Figura 49-** sarcófago com cena de batalha entre Romanos e Germanos; museu nacional de Roma.  
<http://www.rome-museum.com>

A arte na antiguidade romana está estreitamente ligada às guerras, aos soldados e às legiões, porque durante décadas a actividade económica social e política esteve inteiramente ligada às conquistas para tornar o império maior; com isso vieram os escravos os gladiadores. Com o comércio, a riqueza prosperava em Roma; com o dinheiro veio uma potencialidade artística e cultural que veio alterar (com base na arte da antiguidade grega) toda a forma de arte ocidental.

Já na Idade Média, onde a arte está estritamente relacionada com a Igreja e com a arquitectura, onde o individualismo foi basicamente anulado (salvo raras excepções), são raras as demonstrações individuais e especificamente das expressões emocionais próprias, devido ao controlo e anonimato das obras que chegaram até nós.

A pintura das catedrais góticas é subdividida em períodos: o primeiro era caracterizado como linear, seguido pelo estilo bizantino da escola de Siena, pelo de influências italianas, depois o internacional e, por último, de predomínio do borgonhês e do flamengo. A pintura gótica começa a tentar a obtenção da perspectiva, sendo ainda a proporção não muito eficiente.

Giotto foi uma revolução na arte ocidental. As figuras passaram a ter proporção em relação aos edifícios e à paisagem. Ele antecedeu o Renascimento em 100 anos, foi o mestre do período Gótico, mas poderia fazer parte das personalidades criadoras do Renascimento, pelo seu individualismo.

Nesta obra de Giotto, o mais representativo é o beijo de Judas, representa a prisão de Jesus, a entrega do mesmo aos romanos, por essa razão Jesus tem um papel de destaque na cena, as restantes personagens estão relatadas na “confusão” e no dramatismo da cena, destacando a tensão e a cólera espontânea pelo momento vivido por uma injúria feita a alguém querido; é uma cena com grande dramatismo, fúria e destreza técnica, com relação as teorias de Markal (1983) esta cena está relatada como a teoria da catártica da agressão, mais uma vez e como já foi visto na escultura romana existe uma carga de tensão de varias pessoas onde a catarse supõe uma expressão repentina de afecto cuja libertação se torna necessária.

É visível também uma tensão muscular do olhar onde quase todas as personalidades envolvidas na cena demonstram, bem característico da cólera, um olhar “profundo” e intenso, as sobrancelhas estão abatidas, e é visível uma tensão na pálpebra inferior e os rostos estão rígidos demonstrando agressividade interior na defesa da pessoa querida.



**Figura 50-** O beijo de judas, 1304-06. Por Giotto, na Capela Scrovegni, em Pádua, na Itália.  
*A historia da arte do ocidente, pág.; 324*

### Renascimento

O Renascimento foi a transição mais revolucionária desde o início da Idade Média. Ao contrário de outras correntes como o românico e o gótico, não se limitou a reformular o mesmo conceito; formatou toda uma linguagem com bases totalmente novas, centradas na intelectualidade profana, no homem e na natureza. A reforma que se iniciou na Itália não apareceu, obviamente, desligada de uma renovação nas ideias, conceitos, percepção do mundo em redor. Apesar de, para o homem renascentista, Deus continuar a ser o criador do homem, este já possuía livre arbítrio para proceder às suas decisões. Este novo sentido deu liberdade ao renascentista, que vai considerar e valorizar a obra humana. O pensamento também seguiu esta linha: o dogmatismo que penetrava os pensadores medievais, reflectido na crença nos sentidos e num certo afastamento da razão, foi substituído pela racionalidade. Para solidificar esta visão objectiva do mundo, na arte visual, o homem serviu-se de instrumentos de rigor, como a pintura a óleo e a perspectiva linear. O papel do artista na sociedade também sofreu uma grande alteração. Inspirado e seduzido pela curiosidade de descobrir o mundo, o artista passou a ser um humanista, o homem universal, cujo caso paradigmático foi Leonardo Da Vinci. A erudição do artista também lhe deu a capacidade de se individualizar, o que se reflectiu no reconhecimento das próprias obras; Leonardo da Vinci, caso paradigmático do homem renascentista e humanista, revelou capacidades invulgares em várias áreas como a pintura, a escultura, arquitectura, matemática, física..., o que o impulsionou para o desenvolvimento de todas estas áreas. No campo da pintura,

Leonardo, com o seu *Tratado de Pintura*,<sup>24</sup> definiu o desenho como processo intelectual ou instrumento que conduz à experimentação e ao conhecimento, A sua pintura revela o seu especial interesse na acção humana, introduzindo uma nova realidade nas obras: agora o protagonismo estava na figura dos representados em detrimento do espaço arquitectónico que as envolvia.

A ciência das formas vivas, para Leonardo, é a ciência do movimento e da transformação, seja quando ele estudava as montanhas, rios e plantas ou o corpo humano. Entender a forma humana significa entender o corpo em movimento. Leonardo demonstrou em incontáveis desenhos, belos e elaborados, como os nervos, músculos, tendões, ossos e articulações trabalham juntos para movimentar os membros; como os membros e as expressões faciais executam gestos e ações. Como pintor, Leonardo sentia que devia usar gestos para retratar a constituição das mentes e emoções que os provocavam. Ele afirmou, ao pintar uma figura humana, que a tarefa mais importante era *expressar com gestos as paixões da alma*.

Leonardo foi também militar, mas nunca participou ofensivamente numa batalha, a sua mais explícita condenação da guerra consiste numa longa e detalhada descrição de como pintar uma batalha, escrita quando Leonardo tinha quase quarenta anos. Mesmo alguns poucos trechos desse texto, que tem várias páginas, revela quão vividamente o artista pretendeu retratar os horrores da guerra:

*“...Primeiro pintar-se-á o fumo da artilharia, mesclada no ar com a poeira levantada pela agitação dos cavalos e dos combatentes (...). Deixe o ar repleto de setas de todos os tipos, algumas atiradas para cima, algumas caindo, outras voando em linha recta. As balas da artilharia deixarão para trás uma trilha de fumo (...). Se mostrar um homem caído no chão, reproduza as marcas deixadas por ele na poeira, que se transformaram numa poça de sangue coagulado (...). Pinte um cavalo arrastando o cadáver do seu cavaleiro, deixando atrás de si no solo e no barro a trilha por onde o corpo foi arrastado. Faça os subjugados e derrotados pálidos, com as sobrancelhas levantadas e enrugadas, e a pele acima das*

---

<sup>24</sup> coleção de escritos do pintor italiano Leonardo da Vinci, na qual ele se ocupa com assuntos técnicos e com os fundamentos do desenho e da pintura. Além de discutir a pintura em seus escritos, Leonardo da Vinci também levanta questões de conhecimentos filosóficos e teóricos. Ele considera a pintura como a mais nobre e elevada das Belas Artes, pois ela permite possibilidades de expressão diferenciadas, por exemplo, quando comparado com a arte da produção de esculturas.

*sobranceiras sulcada pela dor (...) represente alguns chorando com as bocas escancaradas e em fuga (...); outros agonizando, rilhando os dentes, revirando os olhos, com seus punhos cerrados contra o corpo e as pernas contorcidas”.*<sup>25</sup>

Leonardo também idealiza a batalha de Anghiari com muitos elementos, mas faz do cavalo a figura emblemática, de modelagem perfeita, obtida pelo artista na curvatura das ancas, no movimento das crinas, no desenho da cabeça, onde a cor se acentua ou se tonaliza para criar as passagens graduais de sombras e ressaltar os volumes, tornado o tema mais dramático, enfatizando o acirramento da batalha travada entre florentinos e milaneses, com a vitória dos primeiros.

Toda a composição, a violência física, a técnica do desenho utilizada para dar mais ênfase ao tema da batalha e da luta, entre homens e cavalos, existe neste gigantesco trabalho de Leonardo, posteriormente acabado por Rubens, uma impressionante capacidade de representar a expressão de cólera, como é visível na figura que se segue, uma brutal explosão e libertação da cólera, por parte dos soldados onde o lábio inferior se dobra para fora contraindo os músculos do mento, os sulcos profundos em ambos os lados da boca provocam rugas debaixo dos olhos, este conjunto de ações mantém-os mais abertos que o habitual, deixando visíveis toda a íris e pupila dos olhos, evidenciando assim uma cólera extremamente agressiva e intensa.

Com as referências de Mackal esta pintura está mais uma vez inserida no grupo da teoria social da agressão, e da teoria clássica da dor onde o ser humano considera a agressividade como resposta a estímulos, como é o caso deste trabalho de Leonardo onde existe uma resposta a estímulos, necessidade de agredir e de agir de forma agressiva diante de um ataque; é claro na figura que se segue que os soldados estão em luta pela necessidade de agir, atacar e de defesa tanto pela sua vida como também por uma vitória pelo seu país.

Já na teoria sociológica da agressão onde o ser humano é o único capaz de finalizar uma agressão como é o caso de guerras, o grupo social ataca todo em conjunto o mesmo inimigo, existindo uma cólera violenta em conjunto, o ser humano civilizado é o único capaz

---

<sup>25</sup> CIÊNCIA DE LEONARDO DA VINCI, *Um Mergulho Profundo na Mente do Grande Gênio da Renascença*, Editora Cultra São Paulo, pág. 14,17

de finalizar uma agressão organizada. A cólera está estreitamente ligada com a agressividade e a violência, sendo elas físicas ou emocionais.

É também importante referir que a *Batalha de Anghiari* de Leonardo da Vinci foi um fresco executado provavelmente em 1505, mas que foi destruído no século XVI.

Em 1603 Peter Paul Rubens executou uma cópia da mesma batalha, actualmente existe muita polémica sobre a localização e autenticidade da mesma.



**Figura 51-** Batalha de Anghiari ; 1505, no Palazzo Vecchio, Florença  
Cópia livre da Batalha de Anghiari de Leonardo Da Vinci.  
Imagem retirada do site <http://www.rtve.es>

No entanto, é necessário fazer referência a outro grande mestre do renascimento, Miguel Ângelo, que imprimia nos seus trabalhos beleza e realismo. Foi responsável pela execução de uma das mais extraordinárias pinturas, a pintura da capela Sistina. A pintura da Capela Sistina, que foi dividida em duas etapas, uma entre 1508 a 1513, (pintura das cenas do antigo testamento no tecto) e outra de 1535 a 1541, (pintura do *Juízo Final* na parede do altar), reúne um conjunto literário na forma de imagens cujos temas expressam a leitura do

pintor dos textos do Pentateuco (Gênesis e Êxodo), dos Evangelhos e do Apocalipse de João.<sup>26</sup>

Na segunda parte em *Génesis- a Criação do Mundo* é bem visível a cólera no rosto de Deus, com as sobrancelhas abatidas, a boca ligeiramente alongada e os olhos bastante abertos .

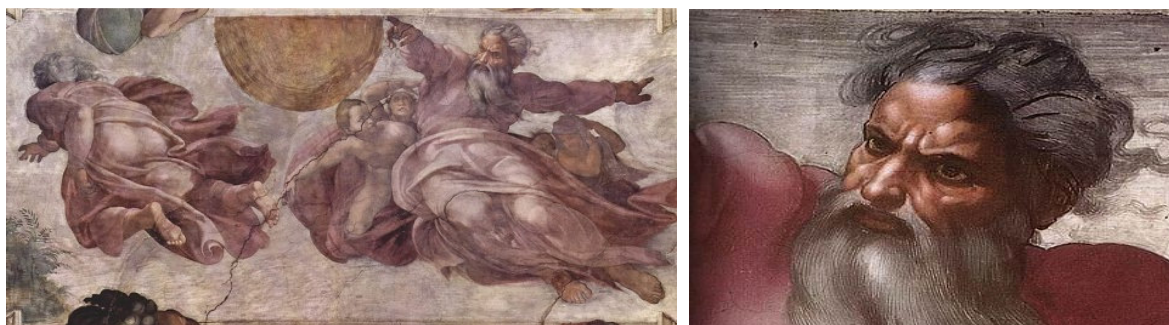
Não é uma cena de cólera profunda ou extremamente violenta, pois não esta expressa, por exemplo, uma contração do músculo nasal onde as narinas não estão demasiado abertas, mas sim retrata uma teoria das personalidades agressivas, onde Deus utiliza a agressividade em resposta diante de uma situação adversa do momento, neste caso da criação, pois Deus nesta representação pode explodir por palavras ou gestos.

A cena faz parte do grupo de três acções ligadas à Criação do Mundo, com a Separação entre a Luz e as Trevas e a Separação entre a Terra e as Águas.

O Eterno é tomado por um vento impetuoso que infla seus trajes e despenteia seus cabelos e sua barba, símbolo da potência geradora divina. As duas imagens são estritamente complementares e fortemente dinâmicas e poderosas, alternadas em contra campo, uma vista frontal e outra por trás. A composição das cores joga com as tonalidades do violeta da veste do criador, comum a todas as três histórias da Criação do Mundo, e com as cores frias do cinza e azul claríssimo, com a única excepção do intenso sol no centro, representado como um disco dourado, enquanto a lua tem a forma de uma esfera perolada. O violeta era a cor dos paramentos sacerdotais durante a Quaresma e o Advento, duas das solenidades mais importantes celebradas pela corte papal na Capela. A representação da expressão da cólera de Deus na criação do universo, representa a ira a força um estado de emoção “agressiva”.

---

<sup>26</sup> A partir do século XIII, os temas do Apocalipse como a morte, o fim do mundo, a separação dos bons e dos maus, a instalação de um novo tempo na terra são recorrentes no imaginário cristão ocidental. A alegoria da volta de Jesus e seu séquito foi representada de várias maneiras e por diversos intelectuais e artistas. Michelangelo conferiu um tom sublime ao retorno do Messias. Há representações sobre o Juízo Final cujo conteúdo é dramático e aterrorizante.



**Figura 52** : Pormenor da cólera na pintura do juízo final, Obras-primas da pintura ocidental, Taschen, pág. 168

O trabalho de Miguel Ângelo, aqui especificamente na pintura do tecto da Capela Sistina, não deixava de ser também um esforço para expressar as angústias do homem moderno em torno de sua religiosidade em mutação.

É importante fazer referência à pintura “intensa de Caravaggio” já no barroco, onde existe um forte antropocentrismo,<sup>27</sup> podemos destacar com importância para o presente estudo o pintor barroco, Caravaggio, um dos primeiros nomes da pintura Barroca. Tinha no tratamento realista e no dramático emprego da luz e das sombras, aliado ao ilusionismo espacial, as marcas do seu talento e do domínio da técnica da tinta a óleo num estilo anticlássico. Alguns autores – sobretudo Venturi, Friedlander ou Wittkower – sublinham o carácter anticlássico e mesmo revolucionário da pintura de Caravaggio (uma pintura sempre atacada sem desenho, não se conhece de facto nenhum desenho de Caravaggio, o contraste luz-sombra nunca admitindo gradações nem valores intermédios...), um corte radical na história por vezes matizado por alguns autores, como Wittkower que não opta pela total oposição Carracci-Caravaggio<sup>14</sup>

Dizer que o *tenebroso caravaggesco* provem do vazio não significa que ele tenha vindo do nada: como o acontecimento esta entre ele-próprio (novo) e a situação, diremos que a invenção *caravaggesca* também se relaciona tradição luminista na pintura lombarda, tradição que chegou a um ponto de esgotamento no final do século XVI, esgotamento superado pelo “acontecimento Caravaggio” tornado o luminismo em *tenebroso*.

A cólera neste trabalho de Caravaggio está visível no indivíduo que está a flagelar Cristo, a sua expressão demonstra toda a sua emoção contra o indivíduo a ser flagelado, os seus músculos corrugadores estão rebaixados dando a indicação de sentimento negativo, o

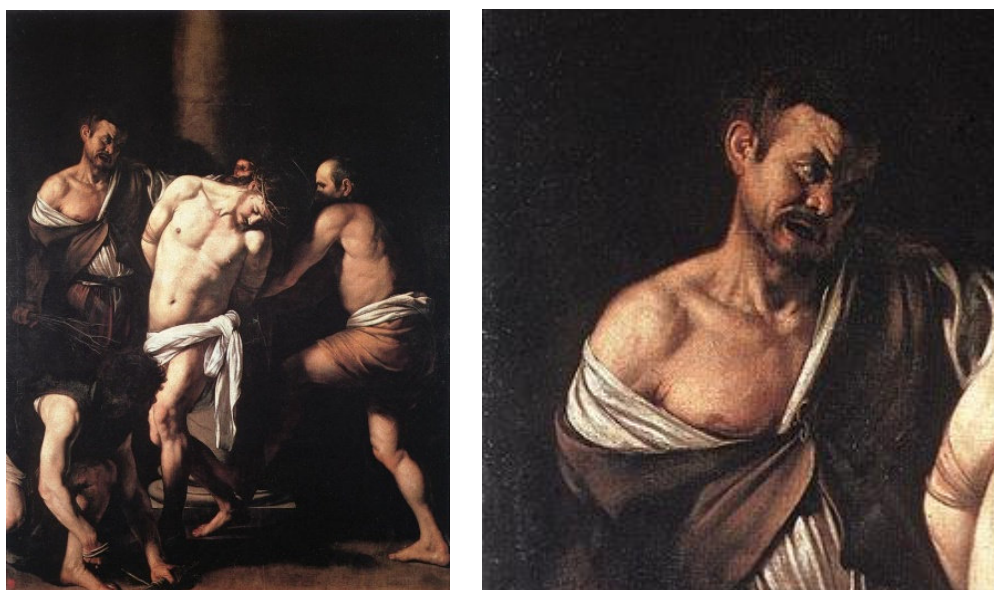
<sup>27</sup> Uma concepção que considera que a humanidade deve permanecer no centro do entendimento dos humanos, isto é, o universo deve ser avaliado de acordo com a sua relação com o Homem. É normal se pensar na ideia de "o Homem no centro das atenções"

músculo piramidal do nariz puxa para baixo a pele do espaço intersupraciliar, formando rugas horizontais entre as sobrancelhas, este músculo é bem visível na pintura de Caravaggio, característico da mímica da cólera, agressividade, dor, concentração.

Nesta caso específico, o flagelador está a responder a um estímulo interior de ataque contra Cristo, devido às suas diferenças religiosas e atribuído o seu estado emocional, como resposta a estímulos por esta razão podemos dizer que as atitudes deste estado da cólera em particular numa pessoa produz agressão, stress, sofrimento.

Caravaggio atribuía um valor muito mais alto à verdade e sinceridade do que à harmonia e beleza.

Adoptou nas suas pinturas abordagens não convencionais. Inaugurou o século do claro-escuro. Esta pintura terá sido a sua última obra, é a *Flagelação*, que é uma obra melancólica, imersa na escuridão, apenas o Cristo é plenamente iluminado, e os seus agressores estão a acarretar com a sua luz reflectida de Cristo, as obras e a técnica de Caravaggio foram polémicas, nostálgicas e fascinantes, tanto pela sua introdução máxima dos claros-escuros quer pela sua ruptura com o Renascimento. Retratava comerciantes, prostitutas, marinheiros, todo o tipo de pessoas que não eram de nobre estirpe e que tivessem grande expressividade, como suas obras mostram. Daí a sua enorme importância e referência na história da arte.



**Figura 53-** A flagelação de cristo, Caravaggio Museo Nazionale Di Capodimonte, Nápoles, Itália  
Imagem retirada do site <http://www.caravaggio-foundation.org/Flagellation-of-Christ.html>

### Romantismo e realismo

E também importante para o nosso estudo fazer referencia ao Romantismo e Realismo europeu do século XIX, onde foi a burguesia que determinou o conteúdo e a forma da arte em toda a Europa, as obras essenciais dos artistas franceses Géricault, Delacroix e Courbet, já não eram dedicadas à glória e ao poder religioso e secular, mas feitos heróicos da nação e do povo, operários, camponeses e mesmo artistas.

Já a rivalidade de longa data entre o idealismo e o realismo foi finalmente decidida a favor da subjectividade artística, os artistas começavam agora a invocar o seu génio e personalidade como única fonte de inspiração.

A obra-prima de Eugène Delacroix (1798-1863), a *Liberdade Guiando o Povo*, exibida no salão de 1831, após a revolução de Julho, seria inconcebível sem a *Jangada do Medusa* de Géricault. Os corpos dos que caíram nas barricadas e os combatentes republicanos guiados pela alegoria da Liberdade, avançando impetuosos sobre eles, é uma obra extremamente poderosa ao nível da emoção e da agressividade física, com os rostos distorcidos pela ansiedade, a paixão e a determinação. Contem os mesmos contrastes da pintura de Géricault, se bem que em circunstâncias diferentes. Na imagem seguinte está marcada a pintura numa época em que se exaltava o progresso da humanidade, o naufrágio da "Medusa" evidenciou os instintos mais básicos do Homem. O canibalismo foi a última solução para os poucos sobreviventes vencerem a morte.

Géricault, em busca do reconhecimento artístico, pintou o episódio que culminou numa obra que ultrapassa o Realismo e assume uma grandiosidade sofisticada numa escala monumental.



**Figura 54-** *A Jangada da Medusa*, Theodore Gericault, 1822/23

Imagem retirada de: <http://fcsseratostenes.blogspot.com/2011/05/jangada-da-medusa.html>

Theodore Géricault estava em primeiro lugar interessado neste trabalho como um veículo para retratar a vida humana (daí a sua importância para o nosso estudo) debaixo de condições extremas, tema que explorou pouco depois com pinturas de doentes mentais. Na sua apaixonada empatia com as vítimas do naufrágio da Medusa, fez tudo o que podia para apresentar o mais drasticamente possível o inconcebível sofrimento das figuras reais, contactou com sobreviventes, mandou fazer um modelo da jangada e fez inúmeros estudos anatómicos de mortos e moribundos em hospitais. É-nos possível como observadores identificar e distinguir os mortos, os desesperados e os esperançosos numa penumbra que banha a cena em cores pesadas, sombrias, vistos de posições ligeiramente elevada do artista que coloca os acontecimentos assustadoramente perto. Já em Delacroix, na sua obra-prima a Liberdade guiando o povo, o fatalismo e os cadáveres estão ausentes, já que os mortos e os vencidos são apresentados como um preço necessário para a vitória. Portanto o uso de luz e sombra, é o azul, o branco e o vermelho da bandeira tricolor que constituem a nota dominante do quadro. Não se trata obviamente de uma combinação de cores convencionais, mas ilustra o novo método usado por Delacroix no sentido de conferir a cena o cromatismo adequado e inconfundível. A empatia subjectiva do artista visava desencadear no espectador a mesma emoção, directamente transmitida através do uso da cor, por isso é necessário uma resumida explicação do uso pictórico e técnico da obra em questão; pois Delacroix expressa uma emoção através da cor, técnica e disposição das figuras.

O resultado é uma notável reinterpretação de luz e sombra em profundo contraste a abordagem na pintura barroca.



**Figura 55:** *A liberdade guiando o povo, 1830, Paris, Musée national Du Louvre, Obras primas da pintura ocidental, volume II- da época Romântica aos dias de hoje, taschen, pág.; 432.*

Esta obra de Delacroix é muito importante no contexto do romantismo onde retrata um acontecimento extremamente dramático dentro da estrutura composicional estritamente neoclássica<sup>28</sup> que tem por base um triângulo equilátero.

O povo, alimentado pela cólera, caminha em direcção ao observador sobre um grande número de mortos e de feridos e uma barricada de pedras e ramos. As nuvens de pó e pólvora que envolvem o motivo central sugerem os contornos de armas de fogo ao fundo, apesar do número relativamente pequeno de figuras do quadro, dá a impressão de ser uma multidão. A multidão é conduzida pela figura alegórica da Liberdade, em parte deusa da antiguidade e em parte vendedeira do mercado de Paris usando um barrete jacobino e brandindo uma arma enquanto agita a bandeira tricolor.

A multidão está excitada e com um misto de cólera e raiva e determinação, este comportamento está inserido na teoria clássica da dor, onde mais uma vez e como já foi visto anteriormente, se considera este tipo de agressividade como resposta a estímulos e uma necessidade de agredir, agir diante um ataque, neste caso a libertação de Paris, onde o povo responde a estímulos causados por uma guerra e à necessidade de agredir diante do ataque. Já ao ponto de vista fisionómico nesta pintura é possível ver o rapaz que dispara indiscriminadamente à sua volta, e onde a sua expressão facial de cólera que é bem visível e perceptível no seu olhar onde os músculos orbiculares dos olhos se elevam, parece que os olhos vão sair das orbitas, os lábios são projectados para fora, e a acção do musculo nasal que aumenta o orifício nasal. O pintor está também representado como o intelectual - o estudante com chapéu - como contrapartida da deusa, ao contrário do rapaz, o artista segura hesitante a sua arma, o seu olhar céptico e pensativo dirige-se para longe, sugerindo que procura um significado e um propósito mais profundo para tudo isto.

### **Impressionismo.**

A segunda metade do século XIX, gerou uma enorme diversidade de tendências artísticas na pintura e produziu algumas personalidades notáveis.

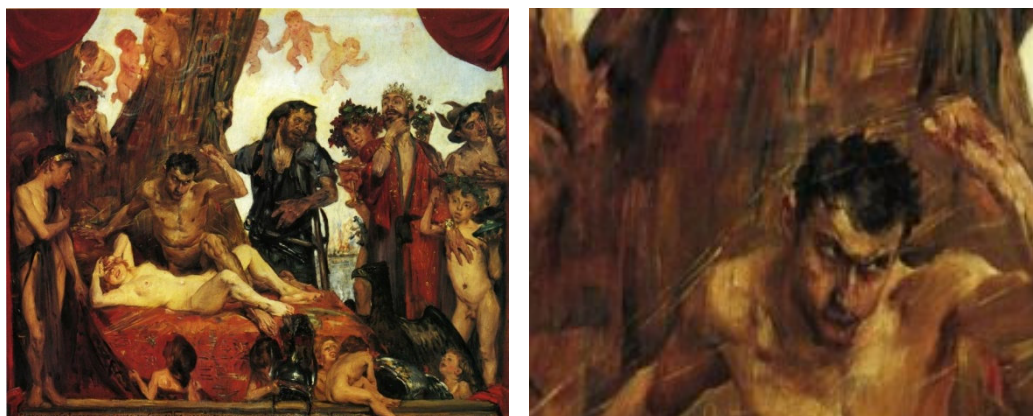
---

<sup>28</sup> foi um movimento artístico de meados do século XIX Teve como base os ideais do Iluminismo e um renovado interesse pela cultura da Antiguidade Clássica.

O próprio facto de existirem tantas expressões diferentes e associadas a este período (pintura de *Salon*, Impressionismo, Pontilismo, Historicismo, Pré-Rafaelitas, Jugendstil, Art Nouveau e *Belle Époque*) testemunham a multiplicidade de movimentos artísticos.

Os impressionistas libertaram-se dos grilhões impostos por um cânone artístico rígido e anquilosado e foram eles próprios a definir o tema e a organização compositiva da sua pintura. Os impressionistas, devido ao seu próprio estilo livre e abordagem intelectual mais profunda e reflexiva da arte, usam pinceladas extremamente expressivas e soltas para uma nova abordagem da natureza dando ênfase à luz e ao movimento. A presença dos contrastes, da natureza, das transparências luminosas, da claridade das cores, da sugestão de felicidade e de vida harmoniosa transparecem nas imagens criadas pelos impressionistas. Os impressionistas retratam nos seus trabalhos os reflexos e efeitos que a luz do sol produz nas cores da natureza. A fonte das cores estava nos raios de sol, uma mudança no ângulo destes raios implica a alteração de cores e tons. É comum um mesmo motivo ser retratado diversas vezes no mesmo local, porém com as variações causadas pelas mudanças nas horas do dia e nas estações ao longo do ano. A Europa era considerada modelo do progresso e as suas colónias reconheciam a sua civilização e domínio cultural, financeiro e artístico.

Por esse motivo o registo de expressões faciais e sobretudo da cólera não são muitas, iremos apresentar alguns pintores da escola de Haia no período Holandês, como é o caso do pintor Alemão Lovis Corinth; era um artista que submetia frequentemente a sua fisionomia a um estudo atento e crítico, fazendo dela o seu tema na pintura, contendo dramatismo e expressão pessoal impressa nas suas telas, como é o caso dos seus trabalhos que em seguida apresentamos.



**Figura 56** - A filha de Homeric, Lovis Corinth, 1903  
Imagem retirada de <http://www.museumsyndicate.com>



**Figura 57** : Odysseus lutando com o Mendigo,1903, Lovis Corinth,1903  
Imagem retirada; <http://www.museumsyndicate.com>

É retratada uma luta entre Odisseus e Begggar, no impressionismo alemão existe uma pragmatismo do termo impressionismo através do género, um objecto que nos pode impressionar com o audacioso ou questionável, caracteristicamente para o seu período, ele sentiu que a dificuldade era uma “exaltada ânsia de espontaneidade, para um livre movimento da luz em espaços abertos tal como oferecia o momento criativo; na sua absoluta individualidade, Lovis Corinth, num constante fluxo segundo as próprias leis.

O realismo e o princípio da verdade, foi o terreno que sustentou o impressionismo alemão, mas que fora substituído pela autonomia do artista.

O artista neste caso retrata no conteúdo da tela, a luta entre Odisseus e o Mendigo, mais uma vez a necessidade de “explodir” diante de uma ameaça, é constante este tipo de agressão e de cólera, onde o ser humano civilizado é o único capaz de concluir um intuito de guerra ou ataque. Ao nível dos músculos são bastante visíveis os sinais de cólera no rosto principalmente do Mendigo, que está representado em perfil, onde se nota um abaixamento das sobrancelhas, demonstrando assim um estado de cólera ainda não explosivo, respondendo na sua grande maioria ao perfil técnico e pictórico dos impressionistas. Na época o impressionismo foi um dos períodos onde se destacaram grandes génios e protótipos a seguir, foi uma época de personalidades distintas, existiram de facto variadas expressões artísticas, mas infelizmente para o estudo da cólera não foi o mais rico.

### **Modernismo clássico.**

Evoluiu dentro de uma atmosfera de tensão gerada pela dicotomia existente entre arte figurativa e não figurativa (não irá ser abordada, pela aparente falta de expressão figurativa).

As mudanças da percepção da sociedade trouxeram consigo novas percepções da forma, do espaço, da luz, do tempo, e do movimento.

Na França era Matisse (pintor francês, denominado Fauvista) que criava imagens de uma harmonia inigualável nascida pelo seu entusiasmo pela cor, já os cubistas Braque e Picasso rompiam com o palco dos conceitos formais convencionais.

Kandinsky foi o primeiro a dar o passo radical no sentido da pura abstracção, por outro lado Klee as formas abstractas construíram uma fonte de inspiração na sua abordagem extremamente imaginativa e criativa.

A pintura enquanto veículo da expressão individual atingia um novo apogeu com Chagall, Modigliani, Kirchner e Beckmann.

Os surrealistas Dali, Magritte, Max Ernts e Miró mergulhavam no abismo do subconsciente das suas obras.

### **O cubismo.**

#### **A renovação das formas.**

#### **A nova nomenclatura de expressão da cólera na arte.**

É no entanto importante referir a componente histórica do cubismo, para prosseguirmos com a análise da expressão da cólera no movimento artístico moderno.

Depois da libertação das cores por parte dos fauvistas<sup>29</sup> a estrutura e a forma sofreram também um processo de libertação. Influenciado por um estudo cuidadoso da escultura ibérica e africana, Pablo Picasso (1881-1937) começou a preparar esboços preliminares para o seu quadro *As Meninas de Avignon*, na primeira fase do cubismo os temas pictóricos escolhidos eram as naturezas mortas, paisagens, figuras normalmente a meio corpo com instrumentos musicais e eram normalmente formas geométricas básicas, traduzindo-se em unidades angulares cuja corporalidade autónoma sublinha a qualidade escultórica dos objectos.

A paleta era reduzida a ocres, castanhos e verdes, não possuía um valor independente, limitando-se a expressar a forma. A profundidade ilusionista da perspetiva central e substituída e projectada simultaneamente de diferentes visões e ângulos.

---

<sup>29</sup> corrente artística denominada as “feras” Associada à busca da máxima expressão pictórica, dando a máxima importância à cor.

Já na 2ª fase cubista de 1910-1912, vulgarizou-se o termo analítico<sup>30</sup> de cubismo, numa referência crescente à desconstrução e dissecação de volumes, linhas e superfícies. O volume e o espaço tornaram-se inextrincavelmente ligados.

A ruptura com a representação realista foi levada até aos seus limites.

Já a 3ª fase conhecida como o cubismo sintético, começou como uma inovação técnica: uma imensa variedade de materiais, jornais, tabaco, caixas de fósforos etc. eram colados nos quadros, a introdução a colagem exerceu uma influência sobre a arte do século XX.

Como iremos observar em seguida no cubismo é possível ainda assim e depois de toda a desconfiguração das formas, encontrar evidências da cólera neste período de libertação, num dos trabalhos mais famosos do cubismo e da arte do século XX.

Pablo Picasso é sem dúvida o artista mais famoso do século XX, pintor, escultor, artista gráfico, poeta, defensor da paz, as suas obras alteraram o decorrer das artes durante o seu século e serviu de inspiração a vários artistas e correntes artísticas.

Na *Guernica* foi feita uma abordagem totalmente diferente no cubismo e sobretudo neste grandioso e intenso trabalho de Picasso, a cólera está representada em *Guernica* que representa os horrores da guerra. Em 1937, durante a guerra civil espanhola, um ataque aéreo da legião Condor, integrada por bombardeiros Alemães, que eram aliados dos fascistas Espanhóis, destruiu totalmente a cidade de *Guernica* no nordeste de Espanha.

Picasso descreve a tragédia deste acontecimento, começou por pintar imediatamente depois do bombardeamento e terminou passado um mês, neste seu comportamento de frustração, revolta e cólera está retratada a teoria da frustração, pois Picasso tem necessidade de reagir perante um acontecimento frustrante, triste e com necessidade de realizar (neste caso pintando freneticamente) uma acção de revolta. Neste trabalho revela-se como um profundo defensor da liberdade e toma o partido dos oprimidos e das vítimas da violência, apesar do nome dado à obra, evitou introduzir referências directas e uma realidade concreta, para universalizar ao máximo a mensagem contra a loucura de todas as guerras.

---

<sup>30</sup> *adj.* Que procede por via da análise: método analítico. Geometria analítica, v. GEOMETRIA. Línguas analíticas, aquelas que exprimem as diversas relações gramaticais por meio de palavras e signos isolados: o português é uma língua analítica

Picasso utilizou animais simbólicos Espanhóis como o touro e o cavalo que caracterizam a tourada, são um símbolo do povo espanhol, vítimas da agressão, utilizando apenas o preto, branco e cinzento para criar uma atmosfera dramática dominada pela morte e sofrimento.

Todas as figuras do quadro aparecem distorcidas, atormentadas por uma força opressora, as pessoas gritam, tendo uma poderosa força de expressão onde a tristeza e a morte predominam. A ideia de luta que se expressa na materialidade de *Guernica* realça dois elementos contraditórios e antagónicos: vida e morte a ideia de sofrimento humano. O espaço ideográfico caracteriza-se por representar o que se sabe, e não o que se vê. É um espaço para as ideias e não para os perceptos. Isto traz consequências para a obra como signo e também para o seu modo de leitura. O espaço de representação é do tipo topológico, isto é, apresenta-se como espaço concreto e físico de figuras que se espalham conforme a lógica do lugar onde se encontra na superfície pictórica. É um espaço tátil, concreto e físico. Esta forma do *Guernica* é contrária às convenções perceptivas normalizadas que vão da esquerda para a direita, forçando assim um “choque” perceptivo ao encontro da percepção do espectador. Basta olhar a pintura com um espelho para perceber a violência do direccionamento dos olhares e das linhas de força. Este processo de perturbação da percepção está relacionado com a categoria do “choque” (Benjamin) e também com a categoria do “estranhamento ou singularização” em Sclovsky. Estes processos tratam de dar mais a sensação de imagem como visão e menos como reconhecimento, isto é, a singularização consiste em “aumentar a dificuldade e a duração da percepção”. O quadro *Guernica* fundamenta-se na qualidade de uma imagem ou “texto não-verbal” que pretende transmitir em essência as ideias de morte, destruição, ruptura, caos, catástrofe, angustia, e sofrimento. Estes aspectos, contudo, são comunicados de forma polissémica.



**Figura 58:** *Guernica*, Pablo Picasso, 1937  
Centro Nacional de Arte Rainha Sofia  
Imagem retirada de <http://www.museoreinasofia.es>

Neste contexto e com uma nova abordagem da designação pictórica da cólera, podemos definir que Picasso se sentia frustrado, com uma cólera emotiva que o levou a pintar *Guernica* para evidenciar a frustração e a sua opinião ao mundo, toda a composição é fruto de uma agressão social e humanitária a uma cidade espanhola, que levou Picasso a agir como uma resposta a uma agressão não directa neste caso (pois Picasso está isolado em Paris).

Todo o comportamento artístico de Picasso relata uma componente emocional de frustração e cólera como foi estudado no capítulo II.

Por esse motivo é importante analisar esta grandiosa obra com uma carga expressiva, emotiva e social de guerra, com base neste trabalho iremos analisar a cólera na modernidade, devido á total alteração pictórica, formal e estética da arte.

Com a capacidade de romper com os padrões antigos, os artistas modernos procuram constantemente novas formas de expressão e, para isto, utilizam recursos como cores vivas, figuras deformadas, cubos e cenas sem lógica e é com base nestes fundamentos modernistas que iremos alterar a classificação da forma da expressão clássica da cólera, alterando assim os processos de classificação física, mantendo no entanto a classificação emocional com base nas teorias de Mackal (1983) .

Iremos no entanto abordar o modernismo clássico principalmente o Alemão pela dramatismo, expressividade e intensidade das suas obras, sendo importante para o nosso estudo pelas razas anunciadas no modernismo.

**Modernismo Clássico:  
Expressionismo Alemão- a nova Objetividade.**

*“O expressionismo, nascido na Alemanha no final do século XIX, é maior que a ideia de um movimento de arte, e antes de tudo, uma negação ao mundo burguês. Seu surgimento contribuiu para refletir posições contrárias ao racionalismo moderno e ao trabalho mecânico, através de obras que combatiam a razão com a fantasia. Influenciados pela filosofia de Nietzsche e pela teoria do inconsciente de Freud, os artistas alemães do início do século fizeram a arte ultrapassar os limites da realidade, tornando-se expressão pura da subjetividade psicológica e emocional.”*

*Pedro Monteiro*

No modernismo clássico/ expressionismo alemão destaca-se Max Beckmann, pelas sua péssima visão do mundo, expressa em perturbadoras imagens de angústia, e violência humana como é visível na figura que se segue, onde Max Beckmann cita: “ não faz realmente sentido amar a humanidade, esse montão de egoístas (do qual fazemos parte). Mas eu amo, apesar de tudo. Amo-os pela sua insignificância e banalidade”.



**Figura 59:** *A noite* 1918/19 , Max Beckmann  
Dusseldorf, kunstsammlung nordrhein-welfalen  
Obras primas da pintura ocidental, volume II pág. 589

Nesta obra o cenário é o sótão onde se amontoam sete pessoas e um grande número de adereços. A família está a ser atacada na sua casa por um bando. Um homem seminu em cima de uma mesa está a ser estrangulado e torturado por dois homens com a cabeça enfaixada. Ao fundo está uma mulher de pé, e por baixo da mesa está um cão a uivar.

Uma mulher praticamente nua deixa-se cair para o chão com as pernas abertas, as suas mãos estão atadas à moldura da janela.

Um homem cuja cara esta escondida pela pala do boné arrasta violentamente a mulher da sala, está a puxar a cortina para baixo. Os corpos das figuras, com os seus movimentos angulosos, parecem deformados. As caras estão distorcidas pela dor e agressividade frenética dos seus agressores, onde tanto as vítimas como os criminosos perderam a humanidade. Esta cena é iluminada pela pálida luz branca.

Esta obra é importante para o nosso estudo pois representa a cólera que está inteiramente ligada a agressividade, onde Max Beckmann e é muito reconhecido pela sua ideia de aparência externa, versus realidade interior.

Beckmann esteve ligado ao expressionismo alemão, cujos artistas trabalhavam sobre a emoção e não sobre a simples representação de um tema específico. As obras do artista continuaram a representar imagens dramáticas que expressavam um profundo sentimento de ansiedade. Outros dos expressionistas Alemães que mais agressivamente trabalharam as emoções e que merecem destaque dentro deste movimento artístico são George Grosz e Otto Dix.

*Otto Dix diz:*

*“Há coisas que carecem de comentário. Para mim, sempre foi mais importante agir do que falar, sou um ser visual, não um fósforo. Por isso, tomo sempre novos rumos em minhas pinturas, mostro o que é a realidade e o que deve ser dito, por amor à verdade”*

Toda a sua vida está estreitamente ligada à sua obra, Otto Dix participou na 1ª guerra mundial como soldado do batalhão de artilharia Alemã, viveu e sofreu o inferno das batalhas com armamentos pesados e as lutas nas trincheiras.

A intenção de Dix é projectar e chocar. Os desenhos cruéis do expressionista alemão Otto Dix - que o nazismo incluiu entre os “artistas degenerados” – mostram a paisagem humana das cidades, ocupadas pelas próteses e pelas muletas. Paisagem trágica, mas que não conseguiu travar a pulsão de morte que reinava na Europa após 1918, ou antes após

Novembro de 1917. É como se a acumulação dos mortos, muitos sem sepultura, exigisse que se mantivesse o ritmo de produção da violência.

Dix retrata toda a violência, agressividade e dor provocada pela guerra, durante este período Dix representa agressivamente a teoria da frustração e da dor (segundo Mackal (1983) onde existe, no caso dos desenhos da guerra, uma resposta á agressividade da guerra, existe pois uma necessidade de expressar nos desenhos e na pintura, como resposta a uma agressão diante do ataque; demonstra também frustração e pressão das recordações; que já ocorreram, podemos efectivamente dizer que a cólera neste caso em particular gera agressão emocional para o pintor, levando-o a expor essa emoção; que posteriormente irá causar outro tipo de emoções ao espectador, gerando assim um circulo emocional.

Em seguida iremos expor os desenhos da Guerra de Otto Dix:

- O soldado agonizando;



**Figura 60:** soldado agonizado 1924, Otto DIX.

Imagem retirada de <http://nga.gov.au/dix>

- Aleijados da guerra;



**Figura 61:** os aleijados da guerra, 1923

Imagem retirada de <http://nga.gov.au/dix>

- Brigada da artilharia avançada;



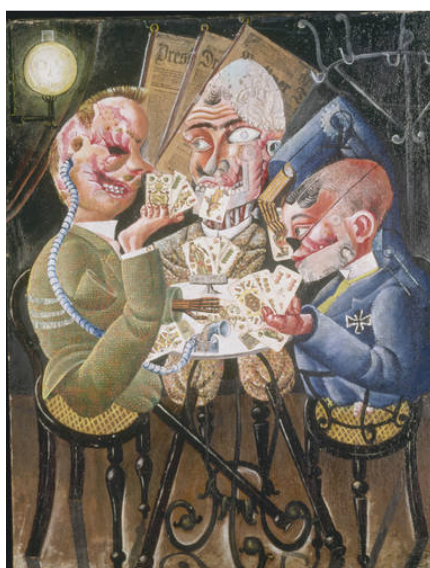
**Figura 62:** Otto Dix, *secção das metralhadoras (76)*. Serie *La guerra*, 1924. Institut für Auslandsbeziehungen, 1993.

Imagem retirada de <http://nga.gov.au/dix/>

Nada escapou ao pintor e artista gráfico: como uma espécie de repórter de *frente*, ele mostra os mutilados pela guerra, a miséria, os cadáveres nas trincheiras, a burocracia e corrupção dos oficiais militares, a mediocridade dos endinheirados, que preferem dançar nos clubes e ignorar os que esmolavam nas ruas. Seus quadros muitas vezes são cínicos e incómodos. Os mutilados de guerra, os indigentes, os sem-tecto, os mendigos, dividem a calçada com os trabalhadores anónimos, os magnatas e as mulheres perfumadas e bem-vestidas. A obra de Dix flagra a hipocrisia e frivolidade da sociedade berlinense do pós-guerra, como indica seu tríptico *A Grande Cidade*, 1927 - 1928), e a representação de personagens socialmente marginalizados, por exemplo prostitutas e trabalhadores. À condenação moral da sociedade burguesa decadente soma-se a desilusão diante dos horrores da guerra, que se torna um dos motivos centrais de sua obra. A série *A Guerra*, 1924, composta por 50 gravuras algumas das quais foram indicados em cima, é considerada a mais expressiva expressão anti belicista já produzida por um artista. No célebre *Vendedor de Fósforos*, 1920, Dix expõe, quase fotograficamente, o descaso dos passantes diante do sofrimento de um ex-soldado cego e paralisado.

A produção dessa fase do artista constitui uma espécie de crónica ácida e indignada do ambiente alemão do período, o que lhe valeu a prisão em 1939 e a condenação de sua obra como arte degenerada.

Berlim estava fisicamente em ruínas e financeiramente à beira do colapso, assim como o fraco governo burguês de Weimar,<sup>31</sup> conduzido pelo Partido Social Democrata (SPD), procurava desesperadamente restaurar o capitalismo e suprimir um levantamento da classe trabalhadora. A inflação estava na casa dos 4 dígitos, secando as economias da classe média. O desemprego atingia 40%. Pessoas famintas e mutilados de guerra vagueavam pelas ruas pedindo esmolas, enquanto a grande burguesia lucrava. Ninguém captou essa atmosfera social nociva melhor que Otto Dix. Os seus cartoons, desenhos e pinturas destacam-se no contexto da sua pungente descrição da realidade física e das relações sociais do período imediatamente pós-guerra.



**Figura 63:** Otto Dix (German, 1891-1969). Skat Players (Die Skatspieler) (later titled Card-Playing War Cripples. [Kartenspielende Kriegskrüppel]), 1920.

Empregando as técnicas de colagem e fotomontagem na pintura, as suas imagens desconjuntadas comunicam uma sociedade mutilada e desfigurada. No “Jogadores de Skat” (Die Skatspieler) de Dix, os membros retorcidos, faces deformadas e próteses de partes do corpo derivam seu poder da coincidência entre seus significados simbólicos e literais. As imagens de Dix algumas vezes alcançavam um tom de grotesco que é repulsivo, mas ele permanece sendo um dos mais significativos artistas do expressionismo alemão os seus retratos da pequena burguesia e de tipos profissionais do período de Weimar são

<sup>31</sup> República de Weimar foi instaurada na Alemanha logo após a Primeira Guerra Mundial, tendo como sistema de governo o modelo parlamentarista democrático. O Presidente da República nomeava um chanceler que seria responsável pelo poder Executivo. Quanto ao poder Legislativo, era constituído por um parlamento. Sucedeu ao Império Alemão. Este período tem este nome pois foia República proclamada na cidade de Weimar.

especialmente interessantes, mas para a nossa análise da cólera, os seus desenhos da guerra são bem mais ilustrativos da emoção artística e dos sentimentos expressivos de Dix, relatando uma consciência sólida da sua época marcada pela dor, frustração, revolta, cólera e indignação da sua sociedade, toda a obra artística tem por fundamento a expressão de uma sociedade numa determinada época, para ficar na história, para que não se perca a verdadeira história.

E neste ponto, numa das piores épocas da humanidade os expressionistas da nova objectividade alemã, conseguem representar os horrores da guerra.

**George Grosz** procura desmistificar as classes dirigentes da Alemanha. Desenhista caricaturista, Grosz está particularmente interessado na questão do poder – quem o tem, e porquê, e como o usa. O artista mostra-nos que por de trás do abuso de autoridade, da ganância pelo poder, da falta de escrúpulos, reside uma enorme neurose colectiva, um despedaçar do mundo. As suas obras críticas continuariam mesmo depois de ele ter encontrado refúgio nos Estados Unidos.

Marcado de perto pela experiência da Primeira Guerra Mundial, da qual participa como membro do exército alemão, Grosz produz caricaturas e ilustrações satíricas que denunciam, não apenas as tragédias da guerra, mas a sociedade e as classes dirigentes alemãs. O tom explicitamente político de seus trabalhos faz-se notar, entre outros, em *A Face da Classe Dominante*, 1921 e *Ecce Homo*, 1927. A guerra é tematizada satiricamente em desenhos como *Apto para o Serviço Activo*, 1918 - onde se vê um médico declarando um esqueleto apto para o serviço militar - e em diversas telas, por exemplo, *Funcionário do Estado para as Pensões dos Mutilados de Guerra*, 1921, que representa uma cena citadina, em que se cruzam operários, soldados e outros personagens e, em primeiro plano, um grotesco funcionário vesgo e gordo, protótipo da mediocridade burocrática. De sua galeria de personagens urbanos fazem parte ainda prostitutas e especuladores. A denúncia do militarismo e da sociedade alemães vale a Grosz uma série de processos e um auto-exílio nos Estados Unidos.

A sua pintura *O funeral*, foi pintada durante a primeira guerra mundial, quando os seus sentimentos de descontentamento e repulsa pela sociedade burguesa estavam no auge. Numa carta datada de Dezembro de 1917 escreveu: “ neste momento estou a trabalhar numa pintura do inferno- uma álea de schnapps com grotescos mortos e loucos,

*com muita coisa a acontecer - o próprio homem está em cima de um caixão no meio do quadro, à direita um rapaz vomitando, a vomitar todas as belas ilusões da juventude por cima da tela- dediquei este quadro a Oskar Panizza. Repleto de obsessivos animais humanos – estou convencido de que era o caminho para a destruição – o nosso manchado paraíso...”*

Nesta situação, Grosz torna bem visível todo o seu descontentamento com a natureza humana e invoca tanto a nível emocional como técnico uma cólera emocional expressa principalmente pela composição e pelas cores nesta “confusão” estrutural propositada.

Tal como Dix, Grosz numa visão apocalíptica, o cortejo fúnebre desloca-se através do abismo de uma rua citadina. O ser humano com características de animais esta pintado na tradição de Bosch, ao passo que o movimento dinâmico do quadro com as fases fragmentadas e a perspectiva pode ser conotado com o futurismo. Tanto uma como o outro nutrem-se de uma revolta e agressividade pictórica que demonstra o seu estado social, emotivo, e agressivo nas suas pinturas. Como é visível na pintura de Grosz que se segue, onde uma multidão católica de corpos e rostos torturados, num sinistro esquema expressionista de cor, com vermelhos e verdes escuros, se conjugam para transmitir uma atmosfera de decadência pecaminosa e de fatalismo.



**Figura 64:** *O funeral*, 1917/1918; George Grosz  
Estugarda, Straatsgalerie Stuttgart.

Obras primas da pintura ocidental, volume II, pág. 589

Por tudo o que foi referido em cima podemos a importância de expor a sua verdade emocional e importante para o nosso estudo, pois a agressividade e a violência (ou física ou emocional) estão caracterizadas no expressionismo alemão, são muito importantes e não estão dissociadas da cólera na arte.

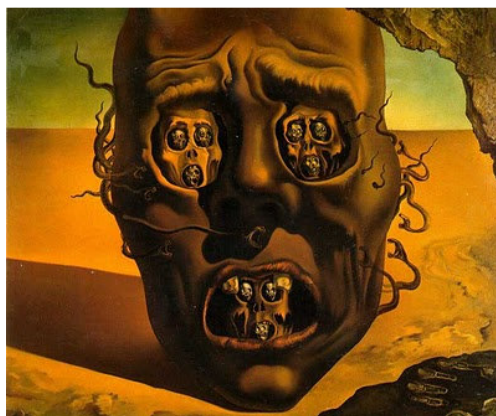
### Os surrealistas :

O Surrealismo foi um movimento artístico e literário surgido em Paris dos anos 20, inserido no contexto das vanguardas que viriam a definir o modernismo.

Reunindo artistas anteriormente ligados ao Dadaísmo e posteriormente expandido para outros países, fortemente influenciado pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud (1856-1939), o surrealismo enfatiza o papel do inconsciente na actividade criativa. Os seus representantes mais conhecidos são Max Ernst, René Magritte e Salvador Dalí no campo das artes plásticas e André Breton na literatura.

As características deste estilo: uma combinação do representativo, do abstracto, e do psicológico. Segundo os surrealistas, a arte deve se libertar das exigências da lógica e da razão e ir além da consciência quotidiana, expressando o inconsciente e os sonhos. Uma das principais ideias trabalhadas pelos surrealistas é a da escrita automática, segundo a qual o impulso criativo artístico se dá através do fluxo de consciência despejado sobre a obra. Ainda segundo esta ideia, a arte não é produto de génios, mas de cidadãos comuns.

Salvador Dali foi um a os maiores nomes do surrealismo mundial, retrata numa das suas mais importantes obras para a nossa dissertação a face da morte.



**Figura 65:** O rosto da guerra, Salvador Dali 1940  
Dali, 25 anos Tashen, pág. 141

Salvador Dali e Gala (esposa do pintor) viveram por um curto período na Califórnia, na costa oeste dos Estados Unidos. O rosto da guerra foi pintado nessa época, quando Dali encontrava-se imerso em um imenso período criativo, marcado pelo pós-guerra espanhol e pela segunda Guerra Mundial. Ao abandonar a Europa através da Espanha, guardou imagens vívidas dos horrores da guerra. São as recordações da guerra que impregnam esta tela,

dominada por uma grande caveira, em cujos olhos e boca se reproduzem mais caveiras. Dentro delas, outras mais até criar uma percepção infinita de morte e desolação. A fórmula empregada é quase matemática, para tentar descrever o fenómeno complexo que seria inexplicável por meio de métodos tradicionais. Dali diria, mais tarde, que os motores principais de sua obra eram a libido e o medo da morte. Nesse quadro, o artista usou os tons ocre do deserto californiano para aumentar a sensação de desolação. Na porção direita inferior nota-se a impressão da mão de Dali: foi o único quadro no qual a imprimiu.

Dali estudou intensivamente a psicanálise, talvez conhecesse o ensaio de Freud, onde Dali muitas vezes se denomina como uma personalidade paranoica-critica.

Dali está relacionado com a teoria catártica da agressão onde, segundo a teoria psicanalítica, se faz uma analogia entre a necessidade de descarga da tensão da pessoa, a catarse supõe uma expressão repentina de afecto, cuja libertação se torna necessária para manter o estado de relaxamento adequado sendo uma solução para o problema da cólera humana, caso este mecanismo de libertação estiver bloqueado, o sujeito tornar-se-á agressivo, pois não existe escape para a sua catarse, Dali tem como escape a pintura e a psicanálise. Dali foi sem duvida um dos grandes génios do século XX, não só a sua pintura foi surreal como também a sua personalidade que classificava como irreal.

### **A arte contemporânea**

A pintura contemporânea revela novas técnicas, novos materiais, novas formas pictóricas, emergindo em paralelo ou em sequência.

Abarca toda a gama que vai desde a abstracção ao realismo, da estilização purista à monumentalização da trivialidade, das revelações de subculturas embutidas de disfarçada ironias a representações sóbrias senão mesmo visionárias de traumas políticos ou individuais.

Nos EUA, Pollock e de Kooning desenvolveram a livre abstracção ate ao paroxismo.

No expressionismo abstracto europeu, as formulações pictóricas de Reinhardt, Newman e Noland são determinadas pela qualidade da cor.

O universo do objecto e das propriedades da metafísica da matéria encontram-se associadas nas obras de Dubeffet e de Tápies, a montagem simbolísticas, Vasarely, com as suas grelhas decorativas e rítmicas, e o novo fundamento da Pop Art.

Warhol e Lichtenstein dão continuidade a Jasper Jonhs, guiados pelo universo consumista do reino da pop art.

Já nos retratos de Bacon ou nas obras de Baselitz, Kiefer e Richer, a pintura clássica, em tempos declarada morta parece ter encontrado a sua continuação.

Chegado o fim dos longos dias de guerra, instalou-se um sentimento geral de recomeçar em outra direcção. A arte exigia que se comesasse de novo em vez de se limitar a preservar as velhas tradições.

Não iremos no entanto fazer referência aos artistas dos grupos do simbolismo abstracto, nem ao *dirting painting* de Pollock, nem no grupo Cobra, nem à Pop Art (que foi buscar a sua inspiração ao universo da sociedade de consumo de massas da produção industrial de massas, da publicidade e dos media...) nem à arte minimalista que pretendia rejeitar qualquer envolvimento emocional da parte do artista, evitando também toda e qualquer referencia a uma realidade que extravasasse o mundo da arte, não fazendo sentido para a nossa análise.

No entanto e para a continuação da análise da cólera, iremos falar dos hiper-realistas, e da pintura figurativa da Europa, e dos artista da *Avangarde*.

**Francis Bacon** (1909-1992) foi um dos mais significativos pintores britânicos contemporâneos. Amigo de Lucien Freud, o neto pintor de S. Freud, a quem retratou em diversas ocasiões, quando numa sessão uma paciente lhe falou do artista. Uma peculiaridade de Francis Bacon era realizar trípticos, em 1945 quando expõe o tríptico três estudos para figuras à base de uma crucificação obtendo um imediato reconhecimento. John Russel escreveu a propósito deste tríptico:

A arte britânica nunca mais foi a mesma desde aquele dia de Abril ... quando três das pinturas mais estranhas já expostas em Londres foram incluídas, sem aviso prévio, numa exposição na Lefèvre Gallery. Os visitantes foram surpreendidos por imagens tão desoladoras e terríveis, que à vista delas a mente cerrava-se num estalo sobre si mesma.

Harold Osborne, comenta sobre a obra de Francis Bacon no *The Oxford Companion to Art* (1996):

*O impacto emocional evocado pelas obras de Bacon reside não apenas nas imagens – tipicamente, figuras únicas em situação de isolamento e desespero - , mas também no tratamento que ele dava às tintas, por meio do qual ele deformava faces e corpos, criando um amontoado de protuberâncias mal definidas que sugerem a idéia de criaturas larvais e*

*informes saídas de um pesadelo. Suas figuras apresentam-se, caracteristicamente, à frente de estruturas espaciais vazias construídas segundo uma perspectiva irreal e onírica.*

*Francis Bacon ( Osborne, 1996 ) escreve a propósito de sua criação:*

A arte é um método para despertar novas áreas de sentimento, e não a simples ilustração de um objeto. Gostaria que minhas pinturas dessem a impressão de que um ser humano passou pelo meio delas, como uma lesma, deixando aí rastros de sua presença e resquícios da memória de eventos passados, assim como uma lesma deixa rastros de sua baba.

O artista reconhece como imagem o que lhe revela uma evidencia instantaneamente que se impõem ao espírito sem demora nem palavra. É meio para Bacon se dirigir directamente ao sistema nervoso” cultivar o instinto e a compreensão irracional, a captura sintética. O seu trabalho começa aqui, emancipando a lógica da semelhança, nessa busca ao instinto que é a actividade do pintor. Ele descreve frequentemente como lhe acontece uma imagem impor-se no espírito, tal como um dispositivo projectado num ecrã, surgindo como um relâmpago. Imagem mental alimentada pela recordação de coisas vistas, Bacon choca e não receia chocar, a sua matéria predilecta continua a ser a aparência humana, mas o seu tratamento da imagem pertence-lhe muito exclusivamente, a ele que não é mais que pintor.

São várias as obras de Francis Bacon. Na sua obra um grito ou imagem de uma pessoa a gritar é, naturalmente, algo que chama a atenção, seja na pintura, no desenho ou em qualquer outro tipo de suporte, mas, neste caso trata-se de um elemento que não pode ser qualificado de *ilustrativo* já que existe apenas conjugado com outros mais subtis. Porém isto não impediu que alguns críticos enfatizassem o "elemento de horror" presente na sua pintura (especialmente quando associados à presença de temas como açougue, a carcaça, a carne), com o que Bacon não concorda. Sua pintura vai mais além e nos obriga a considerar um paradoxo.

Já a pintura *Três estudos de figuras junto de uma crucificação*, de 1944, apresenta formas de bolbo sugerindo ligações precoces e pouco firmes com o surrealismo, mas o fundo monocromático não está ausente. Portanto desde aí o paradoxo da figura distorcida contra o fundo *hard edge* (literalmente "contorno duro" - pintura minimalista e monocromática que se opõe à gestualidade expressionista), visível na figura em baixo.



**Figura 66:** Três estudos para a crucificação, Francis Bacon 1962  
 Museu Guggenheim, Nova York, EUA  
 Bacon o monstro de pintura, Christophe Domino, pág. 48

*Três Estudos para uma Crucificação* foi pintado em duas semanas, na expectativa de criar um clímax adequado para a retrospectiva do artista na Tate Gallery de Londres, no ano de 1962.

O artista via a crucificação como um símbolo instituído da violência e da brutalidade humanas, o que o levou a ressaltar o aspecto violento da situação, como a representação da vítima transformada em carne de açougue.

A mortalidade humana é destacada na obra tirando a crucificação da sua posição central costumeira. O quadro não apresenta nenhum sentido cristão de esperança ou ressurreição, apenas ansiedade, cólera e medo.

• **Homem em pose canhestra:**

Bacon detestava as interpretações narrativas de suas obras, porém alguns críticos sugeriam que esta figura representa o pai do artista, oficial do exército e treinador de cavalos de corrida, expulsando o filho ao saber de sua homossexualidade. A distorção da figura contribui para a impressão de maldade.

• **Corpo mutilado:**

O aspecto visceral é comum aos quadros de Bacon. Nesta obra, a caixa torácica exposta, mutilada, do crucificado que desce da cruz parece uma peça de carne num açougue. O artista afirmou que se inspirou em cenas de matadouros, o que vale como um lembrete de que os humanos são feitos de carne.

**.Forma obscura:**

A presença *vouyerística* de um observador é sugerida pela silhueta. A imagem tem um carácter enigmático, já que lembra os santos presentes nas representações tradicionais da crucificação, assim como pode sugerir a morte ou a alma que deixa um corpo morto.

**• Figura central:**

A imagem sangrenta de um indivíduo bulboso deitado em posição fetal sobre o divã no painel central é a representação da vulnerabilidade humana. A figura parece retorcer-se de dor e não está claro se isso é uma consequência física ou existencial. Isso pode referir-se, também, às inclinações sadomasoquistas do pintor.

O retrato como representação da forma de olhar um indivíduo ou o mundo, modifica-se sob o olhar de Bacon, que nos revela o que a princípio não é notado. As formas e deformações, os elementos humanos e bestiais das personagens, expressões de fúria, cólera e dor são cheias de significação. Há uma morfologia desses corpos, uma intenção em que a pintura não é um campo de imitação da realidade aparente, mas a marca dos desejos e dos instintos humanos. As acções, os traços, são governados essencialmente pela força de uma expressão daí podemos afirmar que Bacon usou e abusou da emoção seguida da expressão. Ainda sobre a fotografia, o próprio Bacon diz ser ela não uma figuração do que se vê e, sim, do que o homem moderno vê. A lógica causal é renunciada e desordenada por Bacon para apresentar algo que venha do subconsciente de forma compreensível. Eis a matéria primeva segundo Luigi Ficacci:

*L'expérience humaine seule est le substrat inconscient sur lequel elle repose*".<sup>32</sup> O inconsciente é tão forte nas suas pinturas que a existência do indivíduo torna-se uma experiência mítica. Bacon foge do figurativo usual, o da câmara fotográfica, mas também do total abstracionismo, preferindo a sensação da figura.

Não há uma identidade que apresente a trajectória mais realista da obra, e sim a dissolução da identidade, o anonimato do homem e a perda da originalidade da anatomia humana. A Crucificação é o isolamento artificial de uma figura segundo um aspecto religioso em um espaço pictural, onde ocorre um ato humano, e humano no sentido de um animal complexo e feito de sentidos e matéria.

---

<sup>32</sup> Tradução minha: A experiência solitária humana e o substrato inconsciente sobre o qual ela repousa. FICACCI, Op. cit., p. 17.

A questão das imagens que nos aludem ao tema da crucificação remete-nos, de certa forma, às diversas ilustrações vistas em um outro momento, clichés físicos e metafísicos. Esses clichés são anteriores à tela, são espectros que habitam o passado e o presente – anacrônicos – e que se reproduzem incessantemente de forma idêntica.

Na Crucificação, Bacon pinta o homem através da sua carne, representa não uma matéria preexistente, mas as sensações como explosão orgânica da anatomia (HUBERMAN, 1997, p. 15). O pintor deve entrar na tela antes de começar a criar, pois a criação já está nela, e ainda assim, deve ser fiel o bastante, mesmo que seja necessário o desmembramento da figura. Francis Bacon é o pintor de uma terceira via, nem óptica, como a pintura abstracta, nem manual, mas o pintor da catástrofe, sem a sensação do permanente, mas de um fenómeno. Há uma rasura complexa da ideia de transcendência em favor da sensação da brutalidade do corpo em dissolução.

A quase exclusividade da apresentação e do destruição do corpo na obra de Francis Bacon, em seus trípticos, crucifixões e inumeráveis retratos – auto-retratos, retratos de amigos e também retratos a partir de reproduções de pinturas famosas, como a do Papa Inocêncio X, de Velásquez, justificam o interesse da obra do pintor inglês para um certo exame da temática do corpo, daí a sua devida importância para o nosso trabalho.

O seu trabalho revela uma agressividade não contestada por parte do autor; todo o seu interesse anatómico e expressivo da sua técnica de pintar são claramente manifestas de perturbações emocionais, demonstrando e segundo Marckal (1983).

Podemos, em relação às obras de Bacon, seguramente afirmar que pertencia a grupo bioquímico ou genético de agressão, que segundo esta teoria o comportamento agressivo desencadeia-se como consequência de uma série de processos bioquímicos que tem lugar no interior do organismo, devemos acreditar na existência de hormonas de agressividade e a necessidade sexual não satisfeita, que gera agressão, segundo Marckal, citado por Ramires.

Francis Bacon gera um tipo de arte visualmente agressiva e chocante - arte “agressiva”- essa temática é a da figuração do corpo, do rosto e do próprio olhar: ausência, aparição, desaparecimento. A auto-imagem do ser humano enquanto se desumaniza, quando se objectiva em imagem, é uma imagem muito especial, um si próprio que se desapropria ao retornar sobre si, isto é, ao voltar atrás, ao retratar-se entre as coisas do mundo; a de que o corpo pudesse finalmente fornecer ao enigma da natureza humana um princípio concreto de explicação, porto e horizonte de um novo humanismo. Corpo orgânico,

finito e material, presidido pelo cérebro. Esperança, se considerarmos a necessidade e ao mesmo tempo a impossibilidade de inscrever o corpo entre as coisas do mundo e da natureza, de fazer a passagem do apresentar-se do corpo actual à representação da ausência de corpo. Nova tentativa de configurá-lo, desfigurá-lo e fazê-lo ressurgir sob outra forma. No movimento de verdade da figura humana em Bacon - que, se nada tem a ver com um realismo meramente reprodutivo, também não é expressão subjectiva, fosse ela de um psiquismo perturbado - evidencia-se a distância entre imagem e coisa. A mais estreita intimidade vai de par com o maior estranhamento. A reprodução do rosto por Bacon, segundo ele nos diz, procura acolher a potência que habita o corpo. O rosto não é a essência de uma personalidade, mas a verdade de sua aparência como um enigma e de seu exílio, daquilo que o leva para fora de si mesmo, do espaço que há entre a força que o move e o mundo que o acolhe. Se o retrato não é apreensão de uma realidade personologia, também não é uma resultante de seus formatos plásticos. Reduzi-lo à pura forma interna de sua composição, à sua "linguagem", é outra maneira de contornar o enfrentamento do corpo com a imagem, a realidade figurativa do corpo que a imagem produz e que a ultrapassa, na direcção de uma verdade.

*Cita Lucian Freud "As pessoas me interessam muito, são como se tratassem de animais primitivos" – disse aos curadores do Museu Britânico Tate.*

Freud conseguia reunir nas suas pinturas todas as características do homem contemporâneo como, por exemplo, as suas expressões. Outra questão importante é que, enquanto a geração mais nova pinta a partir de fotografias, ele partia da observação. Freud fazia parte de uma tradição muito inglesa, como Francis Bacon, com a mesma visão desviada do homem, que é mais trágica e solitária da existência humana, como muitos artistas ingleses actuais. Segue essa tradição de mostrar o cinismo, a perversidade presente no mundo. O que a pintura dele tem de mais contemporâneo é a detenção da solidão do homem. As figuras são muito solitárias, sofrem uma pressão existencial, lembram as obras de Samuel Beckett com seus homens encarcerados em numa espécie de quarto solitário, nus, despossuídos de tudo, destino. Outra característica contemporânea é a carnalidade de sua pintura. Ele usava tinta de óleo, mas era uma tinta densa, contraponto à matéria da carne. Freud também se negava a seguir as tendências da moda na arte, usando seu estilo realista, mesmo quando era criticado pelos coleccionadores e críticos. Era um dos pintores mais destacados a nível internacional. A observação de seus quadros ao longo do tempo

mostra nitidamente uma evolução no estilo, passando de uma pintura mais acadêmica para outra mais subversiva, intensa e singular. Certamente essa mudança se deu por necessidades expressivas do pintor, cuja autonomia de escolhas se evidencia em seu caminho na contracorrente das tendências da época. Ao acentuar as linhas internas dos corpos, marcando-os fortemente e dando início a um estilo próprio, ele tornou-se mais autônomo em relação a Ingres (notável pintor do classicismo), uma forte paixão. As pinturas de Lucian são firmes, de contorno nítido. É pintura desconfortável, incômoda, mas suas qualidades superam o que poderia ser sentido como desagradável. Também não é agradável. É pintura de força extraordinária. Os nus, em grande número, não são exuberantes, sensuais, eróticos, que atraíam como nus e convidem a um *voyeurismo* prazeroso. Não há o aveludado da pele, curvas voluptuosas, formas arredondadas e macias. Figuras masculinas ou femininas são retratadas nos seus aspectos flácidos, feios, decadentes, sem concessões a susceptibilidades. É um nu no qual se desvela o desamparo, o abandono, a depressão, a solidão afectiva, o desalento, retratos da fragilidade humana e de carências expressadas no corpo; na carne frágil, vulnerável e em estado de abandono, ele desnuda a alma humana. Lucian disse que pinta a ruína humana, visível a seus olhos e acessível à sua sensibilidade. O olhar de quem aprecia o resultado talvez coincida com o de quem pinta, mais do que com o de quem serve de modelo. Nos quadros se desenham corpos que sugerem depressão, desalento e abandono, retratos imprevisíveis. Essa ruína é transformada numa obra de arte vigorosa, ainda que inquietante. As mais profundas emoções humanas sempre encontraram expressão na arte, na literatura, como também nos mitos e religiões; segundo entendo Freud no recorte de texto acima, a arte exerce uma função conciliatória e equilibradora, cujo resultado concreto é valorizado pelos homens por aquilo que expressa de verdadeiro. Um exemplo notável também pode ser encontrado na pintura expressionista Alemã, logo após a Grande Guerra, a qual tomou um vulto e um rumo tal que não se sabia mais como pará-la (Steiner, 1971/1991). Dix e Grosz tiveram os seus períodos mais fecundos nessa época, expressando vigorosamente o caos instaurado, movidos acima de tudo pela cólera. A sua é, de fato, uma arte colérica. E eles nunca fizeram quadros com a mesma força, posteriormente, e por este motivo Lucian Freud é realmente importante para o nosso estudo, pelo seu interesse em representar verdadeiramente a natureza anatómica humana, com toda a clareza, com toda a emoção e expressão onde cada.

Nos corpos mais duramente observados, a pele representada não é a de figuras esgotadas de existência humana; cada um traz consigo uma vida pessoal, uma personalidade própria, uma secreta história íntima inscrita na densidade pictural da sua aparência; como a de outros corpos vivos, anônimos ou não, a que a criação artística fez atravessar o tempo.

Iremos de seguida expor alguns trabalhos que devem ser mostrados com referência ao nosso trabalho.



**Figura 67:** *Naked girl asleep, II*  
1968 (130 Kb); Oil on canvas, 55.8 x 55.8 cm; Private collection  
Imagem retirada no site <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/freud/>



**Figura 68:** *The Painter's Mother III* 1972  
Lucian Freud: *The Painter's Etchings*, Exhibition at MoMA 16 December 2007 to 10 March 2008



**Figura 69:** *Self-Portrait With A Black Eye*, 1978  
Imagem retirada do site <http://www.etiquettebaby.com>



**Figura 70:** portrait, 1922.  
Imagem retirada do site <http://www.lebrecht.co.uk>

Lucian Freud foi um notável retratista da natureza humana, foi escolhido para o nosso trabalho, não pela clara representação da cólera, mas sim pela brutalidade, agressividade, fúria da cólera da representação humana, o pintor era considerado o pintor do corpo e da carne.

Lucian retrata as emoções não tanto pela fisiologia pois as suas figuras não são claramente expressivas do ponto de vista dos músculos, mas sim do seu conteúdo emocional e pictórico, onde o artista esculpia a tinta como se de barro se trata-se, dando uma enorme expressividade a emotividade da alma retratada.

Os seus retratados estão calmamente a pousar para o artista, onde não existe histeria nas suas expressões faciais, são de uma importância enorme para o artista, que retrata na perfeição as emoções humanas, num conteúdo pictórico de elevadíssima expressão.

## CONCLUSÃO

No decurso deste trabalho esteve presente a ideia da cólera humana na arte como um mecanismo pertencente à categoria das expressões faciais. Concluo neste estudo que a cólera como componente emocional e física está estritamente relacionada com o homem, durante toda a existência no decorrer da história da arte, como forma de expressão facial é reconhecida em qualquer ponto do mundo, não sendo possível controlar ou dissimular o estado emocional da mesma, sendo portanto uma expressão facial básica e universal.

Neste estudo observa-se que a universalidade da cólera é condicionada por factores que regulam a frequência e a intensidade da exibição da mesma, em que os indivíduos que são envoltos em conflitos de todas as espécies, sejam elas emocionais, físicas ou provocadas apresentam um estado colérico generalizado. A cólera é uma emoção, uma energia e está presente em todos os seres humanos em forma de impulso, desejo de fazer algo ou impulso de lutar, é uma energia que move o homem e faz com que o seu intelecto actue. Sem os sentimentos e emoções, o ser humano sem a capacidade de expor as emoções seria um corpo “vegetal”, sem capacidade de comunicar o que vai no seu interior.

Uma exteriorização comum da cólera é a frustração, a pessoa pode ser frustrada nos seus gostos, impulsos, ambições, esperança ou vontade e a resposta manifesta-se imediatamente em forma de cólera. Podemos observar que a cólera está plenamente relacionada com as lutas e guerras durante toda a história da humanidade. Um conflito, ainda que inevitável para o ser humano adulto é uma fonte de tristezas e infelicidade, pois nesta luta, há inquietação, desassossego, tenção, irritabilidade e nervosismo.

Durante a história da arte a descrição da cólera ainda que não seja a expressão facial mais narrada é relativamente manifesta e existem casos onde é exteriorizada sendo uma emoção tão poderosa e genuína; sendo a cólera uma resposta natural, adaptada a ameaças ou agressões que desencadeia uma série de respostas “violentas”.

A emoção não é exclusiva do ser humano, mas no nosso estudo debruçamo-nos na sua manifestação na face do ser humano; reparamos que o ser humano necessita de libertar a cólera utilizando a agressão física ou verbal para exteriorizar e desbloquear a tensão, visto que se não for libertada essa carga de origem natural ou forçada, o ser humano pode efectivamente desencadear problemas graves, tanto ao nível físico como psicológico.

O estado mental do ser humano desencadeia reacções físicas das quais a cólera se revelou uma das mais básicas e incontroláveis emoções que são visíveis e reconhecidas no mundo inteiro.

Ao nível da arte e como foi referido, não é inato ao ser humano, as lutas, guerras desde sempre ou pela conquista de terras, pelas guerras santas, ou pelo comércio, etc. O ser humano tem exclusivamente a capacidade social da agressão organizada, onde o homem como ser civilizado é o único capaz de finalizar uma agressão organizada; onde organiza, invade, luta e sai ou não vitorioso, diferenciando-nos dos ataques de cólera dos animais.

Desde a Antiguidade Clássica que se podem encontrar algumas obras de arte onde está indicada a cólera, a arte Europeia passou por diversos períodos onde as características da arte estavam relacionadas com as idiossincrasias da igreja, ou de grupos políticos; onde a manifestação pessoal foi subjugada e onde encontrar a expressão foi quase abolida.

No Renascimento e com a evolução do lugar do homem do mundo, deu-se uma revolução da emoção, onde podemos por exemplo observar a cólera nas obras de Leonardo e Miguel Ângelo, onde a nível pictórico o avanço técnico dos cânones renascentistas permitiu um desenvolvimento pessoal que não se verificou na Idade Média .

Verificamos que um dos períodos mais ricos a nível da nossa dissertação foi a Idade Moderna, com o expressionismo Alemão. As duas grandes guerras mundiais e todas as suas atrocidades constituíram uma grande “fonte” de pesquisa para os artistas que retrataram a violência nas guerras mundiais, tornando esse um dos períodos da arte mais expressivos e inevitavelmente importantes para o nosso estudo.

Já na arte contemporânea, os pintores que desenvolveram uma forma de pintura numa vertente onde se analisa a cólera na sua abordagem do tema, revolucionaram a nossa interpretação artística da classificação da emoção de cólera onde o mais evidente na arte é a sua caracterização e a sua universalidade e verdade.

A cólera não é possível ser fingida, os seus músculos não se adaptam ao fingimento, ou se sente ou não se é capaz de fingir a cólera, sendo a mais frustrante e pura das emoções básicas. Este estudo mostra como a cólera é uma das mais directas e universais expressões faciais, como pode ser reconhecida em qualquer parte do mundo, através da sua mímica. Demonstra o seu interesse tanto para filósofos, artistas ou psicólogos, na sua componente emocional, anatómica e fisiológica. O seu carácter agressivo e expressivo é uma fonte de inspiração para os grandes artistas das mais distintas épocas da cultura ocidental. As

expressões das emoções são forças poderosas que devem ser dirigidas para saídas que proporcionem ao indivíduo alívio e satisfação para suas necessidades. O ser humano assimilou a dissimulação, usando a face como máscara que oculta os seus verdadeiros sentimentos. No nosso estudo podemos entender que a cólera além de ser um estado físico que não se pode manipular, está também inteiramente ligada à componente emocional, que desencadeia no ser humano uma cadeia de reacções fisiológicas, que foram retratadas durante todos os períodos da arte Europeia.

O presente trabalho é direccionado exclusivamente para a representação da cólera na Arte com base na emoção da mesma e registo dos principais focos de libertação da cólera nos períodos da Historia da Arte.

## BIBLIOGRAFIA

ALEXANDER, F.G.; SELESNICK, S.T. **História da psiquiatria. Uma avaliação do pensamento e da prática desde os tempos primitivos até o presente.** 2ª. Edição. São Paulo: Ibrasa, (1980).

ARGAN, Giulio Carlo, **El Arte Moderno**, Fernando Torres Editor

ANDREW, Richard John, HUBER Ernst – **Evolution of facial expression: two accounts**, USA: Arno Press, 1972

ARNHEIM, R. (1976) -**Génesis de uma pintura: El Guernica de Picasso.** Colección Comunicación. Espanha, Editorial Gustavo Gilli.

BAZIN, G. **História da História da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1989

BELL, Sir Charles - **Essays on the Anatomy and Philosophy of Expression**, 2ª ed. London: [s.e.], 1824

Beyond Reason - **Art and Psychosis:** Works from the Prinzhorn Collection, p. 42,

BOGART, Kathleen Rives, MATSUMOTO, David – **Facial mimicry is not necessary to recognize emotion: Facial expression recognition by people with Moebius syndrome in Social Neuroscience**, 5 (2), 241-251, 2010

BOUCHER, Jerry, EKMAN, Paul – **Facial Areas and Emotional Information** in *Journal of Communication* vol. 25:2, 1975

BOULOGNE, Duchenne de – **Mécanisme de la Physionomie Humaine**, 2ª ed. Paris: [s.e.], 1876

BURNS, Edward Mcnall, **História da Civilização Ocidental**, Editora Globo

CARVALHO, Rómulo – **História da Fotografia.** Coleção Científica para Gente Nova – número 2. Atlântida – Coimbra 1952.

CLAPARÈDE, É- **Le mental et le physique.** In: *Archives de psychologie*, vol.III, 1904, p. 80-100

CLAPARÈDE, É- **L'émotion "pure".** In: *Archives de psychologie*, vol. XXII, 1930b, p. 333-347.

CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1988

COURTINE, Jean-Jacques - **História do Rosto: exprimir e calar as suas emoções: do século XVI ao início do século XIX**, Lisboa: Teorema, 1995

CUYER, Eduardo – **La Mimica**, Madrid: Daniel Jorro, Editor, 1906

DARWIN, Charles – **A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais**, Lisboa: Relógio D'Água, 2006

DAMÁSIO, António, **O erro de Descartes. Emoção, razão e o cérebro humano**. (Trad.: Dora Vicente e Georgina Segurado). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

EKMAN, Paul (ed.) – **Darwin and Facial Expression: a century of research in review**, CA: Malor Books, 2006

EkMAN Paul.; Capítulo 16 - **Facial Expressions an Handbook of Cognition and Emotion**; 1999; New York; John Wiley & Sons Ltd.

FAIGIN, Gary – **The Artist's Complete Guide to Facial Expression**, New York: Watson-Guption Publications, 1990

FAIRBAIRN, W. R. **Estudos Psicanalíticos da Personalidade**. Tradução Eva Nick. Rio de Janeiro: Interamericana, 1980.

Ferraz, H. - **Arte e Loucura** - Ed. Lemos, SP 1998

FRANCASTEL, Pierre, **A Realidade Figurativa**, Editora Perspectiva

FREITAS-MAGALHÃES, A. – **A Psicologia das Emoções: O Fascínio do Rosto Humano**, 2ª ed. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2009

FRIEDLAENDER, W. **Estúdios sobre Caravaggio**. Madrid: Alianza, 1982

JANUSZCZAK, Waldemar, **Tecnica de los Grandes Pintores**, H. Blume Ediciones

GALVÃO, Isabel – **Expressividade e Emoção: Ampliando o olhar sobre as interações in Revista Paulista de Educação Física**, São Paulo, supl. 14, 15-31, 2001

HALL, C. et. Alli. **Teorias da Personalidade**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.

HIRSCHMAN, Albert O., **As paixões e os interesses**. Argumentos políticos para o capitalismo antes de seu triunfo. (Lúcia Campello, Trad.). Vol. 8. Rio de Janeiro: Paz e Terra. Coleção Economia, 1979

IZARD, Carroll Ellis – **The Psychology of Emotions**, New York: Plenum Press, 1991

IZARD, C. E., Schultz, D. e Levinson, K.L. (1998) - **Emotions and Mental Health** – in Encyclopedia of Mental Health (vol.2) – H. S. Friedman (ed.) – Academic Press

JANSON, H.W. – **História de Arte**, 8ª edição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007

JEUDY, Henri-Pierre- **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KATSIKITIS, Mary (ed.) – **The human face: measurement and meaning**, Massachusetts: Kluwer Academic Publishers, 2003

KEMP, Martin, Wallace, Marina – **Spectacular Bodies – The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now**, London: University of California Press, 2000

KURYLO, Anastacia, FRANK, Mark – **Human Smiles: Expression of Emotion or Communication Gesture?**, Running Head: Smiles and Communication, Paper submitted to the Annual International Communication Association Conference in San Diego, CA, 2003

SYLVESTER, D. (2007). **Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo: Cosac Naif

SUINN RM (2001) - **The terrible twos-anger and anxiety**. Hazardous to your health-Am Psychol: Jan; 56(1):27-36

LOOMIS ,Andrew - **The Eye Of The Painter, and the elements of the beautiful, the vicking press**, New York

LOMMEL, Andreas. **O Mundo da Arte. O Renascimento**. Rio de Janeiro. José Olympio. 1966

MATSUMOTO, David – **American-Japanese cultural differences in the recognition of universal facial expressions** in *Journal of Cross-Cultural Psychology*, Vol. 23, N.º 1, 72-84, 1992

MICHELI, M. (1984). **Las vanguardias artísticas del siglo XX**. *Alianza Forma*. Alianza Editorial. Madrid

Nepi Scirè, "**La Battaglia di Anghiari**". **Leonardo e Venezia**. Catálogo da Exposição. Veneza: Bompiani, pp. 256-285

NUNES, Paulo Simões, **História da Cultura e das Artes 11.**, Lisboa Editora, 2005

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1994 [original: 1955]

PAIVA, Eduardo França. **História e Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, pág. 35

PASQUINELLI, Barbara – **Le Geste et l'Expression**, Paris: Éditions Hazan, 2006

PINA, J.A. Esperança – **Anatomia Humana da Locomoção**, 4ª ed. Lisboa: Lidel, 2010

PINTO, Ana Lúcia; MEIRELES, Fernanda; CAMBOTAS, Manuela Cernadas, **História da Cultura e das Artes 12** Porto Editora, 2006

QUESADA, Joe: **Aprendendo a desenhar**, a teoria das duas caras, pág. 40

RAMIRES, Alexandre, **Passado ao Espelho**. Máquinas e Imagens das vésperas e primórdios da Photographia. Museu da Universidade de Coimbra, 2006

RICART, Joan, **Caravaggio** - Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura. Barcelona: Editorial Sol 90 S.L., 2007

RUCH, Willibald, EKMAN, Paul – **The Expressive Pattern of Laughter** in Alfred Kaszniak (Eds.), *Emotion, Qualia, and Consciousness*, Tokyo: World Scientific, 2001

RUSSELL, James A., DOLS, José Miguel Fernández (ed.) – **The Psychology of Facial Expression**, Cambridge: Cambridge University Press, 1998

Vasconcelos, A. Osório, - **Maravilhas da Fotografia**. Biblioteca Universal de Lucas e Filho – Enciclopédia da Educação Popular – Lisboa 1875

WEHR, P. (1979) **Conflict Resolution**, Westview Press, Boulder, Colorado

ZWEITE, A. (Org.). **Francis Bacon – A violência do real**. London: Thames & Hudson, 2007

## ÍNDICE DE FIGURAS

**Figura 1:** imagem do livro de Duchenne de Boulogne- *Mecanisme de la Physionomie Humaine* 1862. *Cadernos Otorrinolaringologia Clinica, investigação e inovação; pág. 11.*

**Figura 2-** A cólera, Charles Le Brun (1619-1690)  
*Caracteres des passions, sur le desseins de C. le Brun. A drawing book of the passions, from the designs of C. le Brun, pág. 18*

**Figura 3-** músculos superficiais da face. Eliot Goldfinger- *Human Anatomy for Artists*, pág. 69

**Figura 4-** origem e inserção. músculo occipito-frontal (porção frontal)  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 70

**Figura 5-** acção do músculo occipito-frontal  
Valerie Winslow, *Classic Human Anatomy*, pág. 82  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 70

**Figura 6-** Origens e inserções. Músculo orbicular dos olhos.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 71

**Figura 7-** Acção do músculo orbicular dos olhos.  
Valerie Winslow, *Classic Human Anatomy*, pág. 84  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 71

**Figura 8.-**Origem e inserção. Músculo corrugador.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 75

**Figura 9-** Acção do músculo corrugador/ supraciliar.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 75

**Figura 10-** origem e inserção. Músculo piramidal do nariz.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 77

**Figura 11-** Acção do músculo piramidal do nariz.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 77

**Figura 12-** origem e inserção. músculo nasal.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 78

**Figura 13-** acção do músculo nasal.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 78

**Figura 14-** Origem e inserção. Músculo dilatador das narinas.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 80

**Figura 15.** Acção do músculo dilatador das narinas.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 80

**Figura 16.** Origem e inserção. Músculo orbicular da boca.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 82

**Figura 17-** Acção do músculo orbicular da boca.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 82  
Valerie Winslow, *Classic Human Anatomy*, pág. 87

**Figura 18-** Origem e inserção. Músculo elevador comum do lábio superior e da asa do nariz.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág.86

**Figura 19-** Acção do músculo elevador comum do lábio superior e da asa do nariz.  
Valerie Winslow, *Classic Human Anatomy*, pág. 86  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág.86

**Figura 20-** origem e inserção. Músculo pequeno zigomático.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 90

**Figura 21-** Acção do músculo pequeno zigomático.  
Valerie Winslow, *Classic Human Anatomy*, pág. 89  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 90

**Figura 22-** Origem e inserção. Músculo grande zigomático.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 92

**Figura 24-** origem e inserção. Músculo risório.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 94

**Figura 25-** Acção do músculo risório.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 94

**Figura 26-** origem e inserção. Músculo elevador do lábio superior.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 88

**Figura 27-** Acção do músculo elevador do lábio superior.  
Valerie Winslow, *Classic Human Anatomy*, pág. 88

**Figura 28.** Origem e inserção. Músculo depressor do lábio inferior.  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 97

**Figura 29-** acção do músculo depressor do lábio inferior.  
Valerie Winslow, *Classic Human Anatomy*, pág. 91  
Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 97

**Figura 30-**Origem e inserção, músculo depressor do ângulo da boca.

Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 96

**Figura 31-** Acção do músculo depressor do ângulo da boca.

Valerie Winslow, *Classic Human Anatomy*, pág. 90

Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 96

**Figura 32-** origem e inserção. músculo mentalis.

Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 98

**Figura 33.-** Acção do músculo mentalis.

Valerie Winslow, *Classic Human Anatomy*, pág. 91

Eliot Goldfinger, *Human Anatomy for Artists*, pág. 98

**Figura 34-** Charles Le Brun, V: *La Colere*, Paris, Muscle du Louvre

imagem retirada do site <http://arte.observatorio.info/2008/12/expresiones-de-las-pasiones-del-alma-charles-le-brun-1698>

**Figura 35** - Charles Le Brun

**Figura 36** - pormenor do desenho da cólera, por Charles Le Brun, *A Expressão das Paixões*, pág.93.

**Figura 37-** olhar num individuo com cólera.

Gary Faigin, *The Artist's Complete Guide to Facial Expressions*, pág. 162.

**Figura 38:** A batalha de Eylau. Museu National du Château – Versailles

Livro da arte, século XX, pág. 78

**Figura 39:** pormenor do olhar de cólera/raiva.

Gary Faigin, *The Artist's Complete Guide to Facial Expressions*, pág. 161

**Figura 40-** pormenor do olhar de cólera.

Gary Faigin, *The Artist's Complete Guide to Facial Expressions*, pág 161

**Figura 41:** pormenor da boca com cólera.

Gary Faigin, *The Artist's Complete Guide to Facial Expressions*, pág 168

**Figura 42:** desenvolvimento da expressão cólera em cartoons.

*Aprendendo a desenhar*, Joe Quesada, pág. 40

**Figura 43-** Cartoon da expressão facial da cólera/ódio

*Aprendendo a desenhar*, Joe Quesada, pág 42.

ódio- imagem retirada do blog <http://avalanchereviews.blogspot.pt>

**Figura 44:** diferentes intensidades da expressão da raiva.

**Figura 45:** combinações de expressões primárias.

Imagem retirada do site <http://easytoonbr.forumeiro.org>

**Figura 46-** Hagesandros, Athenodoros e Polidoros de Rhodes, Laocoon e seus filhos, c 175-150 aC, mármore, alt 242 cm, Museu Pio Clementino, Roma

**Figura 47-** pintura de um mural , tumba de vergiana (Vergina), Macedónia. A historia da guerra, pág. 345.

**Figura 48-** *O Rapto de Perséfone*; Pequena Tumba Real em Vergina, século IV A.C História da Antiguidade, a Grécia, editora estampa, pág. 130

**Figura 49-** sarcófago com cena de batalha entre Romanos e Alemães; museu nacional de Roma.  
<http://www.rome-museum.com>

**Figura 50-** O beijo de judas, 1304-06. Por Giotto, na Capela Scrovegni, em Pádua, na Itália. *A historia da arte do ocidente*, pág.; 324

**Figura 51-** Batalha de Anghiari ; 1505, no Palazzo Vecchio, Florença  
Cópia livre da Batalha de Anghiari de Leonardo Da Vinci.  
Imagem retirada do site <http://www.rtve.es>

**Figura 52 :** Pormenor da cólera em pintura do juízo final,  
*Obras-primas da pintura ocidental*, Taschen, pág. 168

**Figura 53-** A flagelação de cristo, Caravaggio Museo Nazionale Di Capodimonte, Naples, Italy  
Imagem retirada do site <http://www.caravaggio-foundation.org/Flagellation-of-Christ.html>

**Figura 54-** *A Jangada da Medusa*, Theodore Gericault, 1822/23  
Imagem retirada de: <http://fcsseratostenes.blogspot.com/2011/05/jangada-da-medusa.html>

**Figura 55:** *A liberdade guiando o povo, 1830 , Paris, Musée nacional Du Louvre, Obras primas da pintura ocidental, volume II- da época Romântica aos dias de hoje, taschen, pág.; 432.*

**Figura 56 -** A filha de Homerice, Lovis Corinth, 1903  
Imagem retirada de <http://www.museumsyndicate.com>

**Figura 57 :** *Odysseus Fighting with the Beggar*,1903, Lovis Corinth,1903  
Imagem retirada; <http://www.museumsyndicate.com>

**Figura 58:** *Guernica*, Pablo Picasso,1937  
Centro Nacional de Arte Rainha Sofia  
Imagem retirada de <http://www.museoreinasofia.es>

**Figura 59:** *A noite* 1918/19 , Max Beckmann

Dusseldorf, kunstsammlung nordrhein-welfalen  
Obras primas da pintura ocidental, volume II pág. 589

**Figura 60:** soldado agonizado 1924, Otto DIX.

Imagem retirada de <http://nga.gov.au/dix>

**Figura 61:** os aleijados da guerra, 1923

Imagem retirada de <http://nga.gov.au/dix>

**Figura 62:** Otto Dix, *secção das metralhadoras* (76). Serie *La guerra*, 1924. Institut für Auslandsbeziehungen, 1993.

Imagem retirada de <http://nga.gov.au/dix/>

**Figura 63:** Otto Dix (German, 1891-1969). Skat Players (Die Skatspieler) (later titled Card-Playing War Cripples. [Kartenspielende Kriegskrüppel]), 1920.

**Figura 64:** *O funeral*, 1917/1918; George Grosz

Estugarda, Straatsgalerie Stuttgart.

Obras-primas da pintura ocidental, volume II, pág. 589

**Figura 65:** O rosto da guerra, Salvador Dali 1940

Dali, 25 anos Tashen, pág. 141

**Figura 66:** três estudos para a crucificação, Francis Bacon 1962

Museu Guggenheim, Nova York, EUA

Bacon o monstro de pintura, Christophe Domino, pág. 48

**Figura 67:** *Naked girl asleep, II*, 1968 (130 Kb); Oil on canvas, 55.8 x 55.8 cm; Private collection

Imagem retirada no site <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/freud/>

**Figura 68:** *The Painter's Mother III* 1972

Lucian Freud: The Painter's Etchings, Exhibition at MoMA 16 December 2007 to 10 March 2008

**Figura 69:** Self-Portrait With A Black Eye, 1978

Imagem retirada do site <http://www.etiquettebaby.com>

**Figura 70:** portrait, 1922.

Imagem retirada do site <http://www.lebrecht.co.uk>