

Gestualidades em convívio: um prelúdio à imagem em movimento através das conexões recíprocas de corpos e câmeras

Gestualities¹ in coexistence: a prelude to the moving image through the reciprocal connections between bodies and cameras

Andréa C Scansani²
daraca1@gmail.com

RESUMO

A representação de emoções, sentimentos, afetos através da imagem é um dos atributos de que são investidos pintores, escultores, fotógrafos ou cineastas. Boa parte da experiência de criação desses artistas é fomentada através do encontro de seus corpos com o de seus modelos ou atores. Nas possibilidades produzidas por esta associação encontram-se alguns mistérios das conexões recíprocas entre corpos e seus instrumentos técnicos. Neste artigo, nos concentraremos em alguns célebres estudos sobre as expressões humanas [Le Brun, Darwin] para que possamos mapear os vestígios dos modos de olhar e de agir durante o ato artístico. Nosso foco será orientado por exemplos da fotografia [Rejlander, Duchene, Nadar] os quais, a nosso ver, guardam as sementes da imagem em movimento e que colocam em perspectiva algumas fronteiras entre campos do saber normalmente tidos como independentes como as artes e as ciências.

Palavras-chave: Fotografia. Cinema. Rejlander. Duchenne. Darwin. Le Brun.

ABSTRACT

The representation of emotions, feelings and affects is one of the attributions of which painters, sculptors, photographers or filmmakers are invested. A great deal of the creation's experience is promoted by the meeting between the body of the artists and his or her models or actors/actresses. Through the possibilities produced by this association, some mysteries of the reciprocal connections between bodies and their technical instruments are found. In this article we are going to concentrate our efforts in some renowned studies on human expressions [Le Brun, Darwin] in order to map the vestiges of the ways of seeing and performing during the artistic act. Our focus is oriented towards some photographic examples [Rejlander, Duchene, Nadar] which, in our view, retain the seeds of the moving image and put in perspective some frontiers between fields of knowledge normally regarded as independent like art and science.

Keywords: Photography. Cinema. Rejlander. Duchenne. Darwin. Le Brun.

¹ O termo *gestuality* não consta dos dicionários ortodoxos da língua inglesa. No entanto, aparece no *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis* (PAVIS, 1998) como sendo um “neologismo [...] usado para designar as propriedades específicas do gesto [...]”.

² Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). R. Eng. Agrônomo Andrei Cristian Ferreira, s/n, Trindade, Florianópolis (SC)

Colocar em perspectiva o encontro entre o corpo que empunha uma câmera e o corpo fotografado ou filmado, entre o aparato técnico e o patrimônio humano, entre os desejos artísticos e/ou científicos e a materialização do ato é o propósito deste artigo. Para tanto, exploraremos algumas investidas sobre as representações das expressões para que possamos observar questões relevantes na compreensão do corpo como instrumento ativo e pensante - tanto o corpo representado quanto o corpo que executa a representação. O que nos interessa aqui são as reminiscências de certos modos de olhar detectados em alguns exemplos-chave da constituição do pensamento sobre a expressão humana para que possamos penetrar no intrincado campo da representação das emoções. Com isto posto, evocamos Charles Darwin (1809-1882) que em seu livro *A expressão das emoções no homem e nos animais* [originalmente publicado em 1872 e um dos primeiros estudos a buscar compilar, em fotografias, alguns dos sentimentos humanos] indaga: “Seria possível discernir as expressões de culpa, malícia ou ciúmes?”³, no que o autor complementa, numa quase confissão da inviabilidade de sua tarefa: “apesar de não saber como estes [sentimentos] possam ser definidos” (p. 16). Darwin, em suas quase quatrocentas páginas, empreende a árdua tarefa de exprimir em longas descrições, desenhos e fotografias as inquietações da alma⁴. Em sua complexa busca pelas “verdadeiras” expressões de cada gesto, a fotografia cumprirá o papel de uma fiel escudeira.

A fotografia como testemunho científico é um instrumento razoavelmente novo para a época, cuja suposta objetividade ainda não havia despertado debates relevantes. Muito longe disso, pois a sedução de sua pseudotransparência lhe confere imediata credibilidade. Seu uso como evidência incontestável começa a ser explorado logo após sua invenção e parece guardar, ainda nos dias de hoje, resquícios desta herança. Sendo assim, sem quaisquer reservas, Darwin esforça-se por encontrar [ou

encomendar] representações “fiéis” para os mais diversos sentimentos e expressões humanos, como *Sufrimento e choro. Desânimo, ansiedade, pesar, tristeza e desespero. Desdém, desprezo, nojo, culpa, orgulho, desamparo, paciência, afirmação e negação. Preocupação consigo mesmo, vergonha, timidez e modéstia* etc.. Todos, títulos de seus capítulos que bem poderiam constar de uma compilação de temas explorados pelo cinema nas suas mais variadas formas estéticas. Temas estes que também foram examinados por outros autores muito antes dele, os quais buscaram sistematizar em imagens as agruras do ser humano. O autor traz, logo na introdução de seu livro, alguns comentários a respeito das investidas no domínio das expressões humanas:

Muitos trabalhos foram escritos sobre a Expressão, e um número ainda maior sobre a Fisionomia, quer dizer, no reconhecimento do caráter através do estudo da forma permanente das feições. Sobre este último aspecto eu não estou interessado no momento. Os tratados antigos os quais consultei, têm sido de pouca ou nenhuma ajuda. As famosas ‘Conferências’ do pintor Le Brun, publicadas em 1667, é o melhor trabalho conhecido e contém boas observações⁵ (p. 1).

Como bem lembrado por Darwin, um caminho similar - com propósitos menos científicos e mais pedagógicos - foi percorrido duzentos anos antes pelo pintor Charles Le Brun (1619 - 1690), chanceler da Academia real de pintura e escultura da França, nomeado por Luís XIV. Uma primeira versão do seu caderno de desenhos - *Expressões das paixões da alma (Expressions des passions de l’âme, 1727)*, publicado postumamente -, foi elaborada para a mencionada *Conferência sobre a expressão geral e particular* (1668)⁶. Seu objetivo era oferecer uma base teórica para as representações pictóricas das expressões

³ Original inglês: “*Can guilty, or sly, or jealous expressions be recognized? though I know not how these can be defined.*” Tradução nossa. Assim como todas as traduções presentes neste texto, salvo as especificadas em notas próprias.

⁴ Apesar de estarmos conscientes de que esta pequena palavra guarda significados dos mais controversos e dogmáticos decidimos mantê-la por ser um termo central do vocabulário usado pelos autores aqui citados (Darwin, Le Brun, Descartes e, numa pequena nota, Espinosa), os quais compartilham de interpretações aproximadas mesmo que para expressar ideias dessemelhantes. Podemos afirmar, sem incorrer em sacrilégios, que para todos a alma seria a parte imaterial do ser dotada da capacidade de sentir e agir.

⁵ Original inglês: “*Many works have been written on Expression, but a greater number on Physiognomy, that is, on the recognition of character through the study of the permanent form of the features. With this latter subject I am not here concerned. The older treatises, which I have consulted, have been of little or no service to me. The famous ‘Conferences’ of the painter Le Brun, published in 1667, is the best known ancient work, and contains some good remarks.*”

⁶ Apesar de Darwin se referir à Conferência como se ela tivesse ocorrido em 1667, esta se deu no dia 07 de abril de 1668 (MONTAGU, 1994, p. 142).



Figura 1. Pranchas de número 19, 9 e 2: ódio ou ciúmes, riso e atenção, respectivamente. LE BRUN, 1727.
Figure 1. Plates number 19, 9 and 2: hate and jealousy, smile and attention, respectively. LE BRUN, 1727.

Fonte/Source: Gallica.bnf.fr.

humanas. Uma espécie de categorização pormenorizada do desenho dedicada às variações dos músculos faciais que denotariam as emoções [paixões da alma] propostas por Le Brun. Sua apresentação traz uma série de ilustrações que compõem os modelos com os quais os pintores estariam aptos a reproduzir as *expressões adequadas* das então chamadas paixões da alma:

Seus esboços constituem o alfabeto de uma semiótica das expressões, uma linguagem do corpo que permite acesso direto ao significado que supostamente demonstra ou “marca” - como um letreiro - sem qualquer sinal de incerteza ou qualquer possibilidade de dissimulação: pois neste código não há espaço para interioridades, muito menos para uma vida própria da alma. [...] Le Brun foi cuidadoso em isolar cada paixão quase cientificamente, mesmo sendo parcialmente consciente de que na prática elas poderiam se sobrepor.⁷ (COTTEGNIES, 2002, p. 144)

Ao analisarmos as pranchas e a fala de Le Brun notamos o enrijecimento do gesto, o exagero da feição,

numa patente necessidade de sublinhar as diferenças e eliminar múltiplas leituras. Sendo assim, o que é logrado é o gesto excessivo, caricato. Na tentativa de extrair o que seria mais representativo de cada expressão, os desenhos parecem afastar-se do modelo vivo e, via de regra, a legenda se faz necessária. Podemos notar em seu texto o desejo de uma categorização racional e de uma delimitação reducionista do corpo onde se torna evidente a influência do pensamento de René Descartes (1596-1650), particularmente do tratado do filósofo intitulado *As paixões da alma* (*Les passions de l'âme*, 1649). Influência esta que não está apenas na coincidência de títulos entre as obras dos dois autores, mas que pode também ser notada no método de rastreamento das conexões aparentes entre os sentimentos (invisíveis) e sua “correta” representação (visível). Em sua Conferência, Le Brun afirma que

a paixão é um movimento da alma, que reside em sua parte sensitiva, feita para seguir o que a alma pensa ser bom para si mesma, ou fugir daquilo que ela pensa ser ruim para si; e habitualmente o que causa à alma paixão, provoca no corpo alguma ação⁸ (LE BRUN, 1994, p. 52).

⁷ Original inglês: “His sketches constitute the alphabet of a semiotic of expressions, a language of the body which allows direct access to the meaning it is supposed to manifest or to “mark” (52) – like a written sign –, without any shade of obscurity or any possibility of feigning: for there is no space left for interiority, let alone for a private life of the soul in this code. [...] Le Brun was careful to isolate every passion almost scientifically, while remaining partially conscious that in practice they could overlap”.

Apesar de Le Brun afirmar que há uma ligação entre o invisível e o visível, sua busca está concentrada apenas na representação das alterações corporais provocadas pela alma como forma de criação de um léxico imagético dos sentimentos. O pintor, como esperado, está menos interessado em conhecer os detalhes das conexões entre alma e corpo e mais atento à exteriorização do produto desta relação, sua visibilidade. Já o filósofo, investe no invisível, este espaço entre os sentimentos e suas manifestações físicas. *As Paixões da alma* é a última obra de Descartes que nasce de uma indagação feita pela princesa Elisabeth da Boêmia em uma de suas cartas dirigidas ao pensador. A jovem princesa, com seus vinte cinco anos (1643), questiona o dualismo proposto por Descartes⁹ e procura entender como se dá a interação entre a alma e o corpo: “diga-me, por favor, como a alma de um ser (que é apenas uma substância em pensamento) pode determinar os espíritos do corpo e assim provocar ações voluntárias.”¹⁰ Ou, em outras [e nossas] palavras, *como algo intocável, invisível e essencialmente abstrato pode mover a matéria e tornar-se visível?* Para responder à questão, o filósofo francês, ao separar racionalmente aquilo que pertence à alma daquilo que pertence ao corpo, precisa desenvolver os vínculos desta bipartição. Tarefa razoavelmente complexa, visto que para ele “a alma está verdadeiramente unida ao corpo todo, [...] não se pode propriamente dizer que ela esteja em qualquer de suas partes com exclusão de outras, porque o corpo é uno e de alguma forma indivisível” (DESCARTES, 1979, p. 238). Apesar de Descartes compreender corpo e alma como indissociáveis, o que dificulta e, ao mesmo tempo, instiga sua análise são os valores desproporcionais creditados a cada uma das partes:

Não notamos que haja algum sujeito que atue mais imediatamente contra nossa alma do que o corpo ao qual está unida [...]; de modo que não existe

melhor caminho para chegar ao conhecimento de nossas paixões do que examinar a diferença que há entre a alma e o corpo, a fim de saber a qual dos dois se deve atribuir cada uma das funções existentes em nós. (DESCARTES, 1979, p. 227, grifo nosso).

Se, ao investigarmos corpo e alma podemos *chegar ao conhecimento de nossas paixões*, argumentamos [através da lógica do filósofo] que as paixões demonstram um mecanismo de articulação entre estes dois núcleos. Através da descrição detalhada do funcionamento fisiológico dos nervos, músculos, cérebro, sistema circulatório e, particularmente, da glândula pineal¹¹. Descartes demonstra como as paixões são reveladas pelos espíritos animais¹² e como a alma pode influir no controle do corpo sem confundir-se com este. Na delimitação das diferenças entre o corpo e a alma, nessa acareação de funções, o que está sob o manto das paixões pertenceria ao reino dos movimentos corporais [inconscientes ou involuntários]; e o domínio das ações estaria a cargo da alma. Descartes parte do pressuposto de que existe uma superioridade da ação [resultado dos desejos da alma] sobre qualquer manifestação corporal: “assim, por não concebermos que o corpo pense de alguma forma, temos razão de crer que toda espécie de pensamento em nós existente pertence à alma” (DESCARTES, 1979, p. 228). A partir desta hierarquização seu tratado é desenvolvido. Apresenta um corpo relegado a uma posição de subordinação e destituído de qualquer inteligência própria. Não há reciprocidade nem equivalência. No esforço de compreender a articulação entre as partes reitera a cisão como se um [o corpo] não estivesse à altura do outro [a alma]. O caminho traçado entre os dois não permite ao corpo qualquer papel inventivo ou sequer ativo. Sua sabedoria intuitiva e sensível deve ser controlada e submetida aos desígnios da razão.

Voltemos por ora a Le Brun. Nas primeiras páginas

⁸ Original francês “*la passion est un mouvement de l’âme, qui réside en la partie sensitive, lequel se fait pour suivre ce que l’âme pense lui être bon, ou pour fuir ce qu’elle pense lui être mauvais; et d’ordinaire tout ce qui cause à l’âme de la passion, fait faire au corps quelque action. [...] aujourd’hui j’essaierai de vous faire voir que l’expression est aussi une partie qui marque les mouvements de l’âme, ce qui rend visibles les effets de la passion*”.

⁹ Assunto extensamente desenvolvido em suas Meditações Metafísicas (1641).

¹⁰ Original francês: “*vous priant de me dire comment l’âme de l’homme peut déterminer les esprits du corps, pour faire les actions volontaires (n’étant qu’une substance pensante)*”.

¹¹ Definido por Descartes como a sede da alma.

¹² Não nos deixemos enganar pelo vocabulário, pois para Descartes os espíritos animais são algo bem concreto. Circulam em nosso corpo através da corrente sanguínea e estão atrelados aos movimentos neuromusculares. Poderíamos generalizá-los como os movimentos involuntários do corpo, ou melhor dizendo, os movimentos sobre os quais não temos consciência momentânea, mas se houver a intervenção da alma (ação consciente) podemos exercer sobre eles algum domínio.

de sua *Conferência sobre a expressão geral e particular*, o pintor afirma que um quadro não será perfeito se nele não houver *expressão*.

*É ela que marca as características verdadeiras de cada coisa; é através dela que distinguimos a natureza dos corpos, que as figuras parecem movimentar-se, e que tudo o que é fingido aparenta ser verdadeiro [...] hoje eu tentarei fazê-los ver que a expressão é também um elemento que coloca em evidência os movimentos da alma, que torna visível os efeitos da paixão*¹³ (LE BRUN, 1994, p. 51-52, grifos nossos).

Para Le Brun, a expressão seria a exteriorização “autêntica” dos *movimentos da alma*. A parte visível, concreta, material e muscular dos *efeitos da paixão*. Seu esforço em desenhar objetivamente essas expressões se assemelha ao trabalho de Descartes em “examinar a diferença que há entre a alma e o corpo, a fim de saber a qual dos dois se deve atribuir cada uma das funções existentes em nós”. Sendo assim, tanto o pintor quanto o filósofo parecem concordar que há um movimento de conexão entre duas forças simultâneas que estariam em constante articulação. No entanto, a questão principal para Le Brun [e, de certa maneira, nossa também] é trazer visibilidade a este *movimento da alma* e, para tanto, ele tenta localizar sua manifestação mais evidente: “se é verdade que existe um lugar onde a alma exercita mais imediatamente suas funções e que este lugar é o cérebro, podemos dizer que a face é a parte do corpo que nos faz ver mais especificamente o que ela sente”¹⁴ (LE BRUN, 1994, p. 60). É na observação das feições da face, segundo Le Brun, que está a chave para encontrar os códigos corporais que trazem visibilidade aos sentimentos. Sua expressão.

Ao contrário do que o senso comum contemporâneo possa depreender do termo expressão, para Le Brun a ex-

pressão é fruto de um pensamento mecanicista, resultado de estímulos internos com manifestações corporais detectáveis, visíveis e catalogáveis. Não há espaço para singularidades ou mesmo para qualquer inventividade, pois as *expressões das paixões* estão encapsuladas em uma teoria, sem ambiguidades ou mistérios. Estão reduzidas a categorias de relevância para seu projeto pedagógico. Bem ao modo de Descartes - que na segunda parte de *As Paixões da Alma* [“Do número e da ordem das *paixões* e a explicação das seis primitivas”] demonstra como a admiração, o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza comporiam todos os outros sentimentos -, Le Brun propõe, em suas quarenta e uma pranchas, uma organização das *paixões* dentro da seguinte hierarquia: “*paixões simples e derivadas, incorporando as paixões suaves [que não alteram seus traços]; paixões generosas [que imprimem neles uma marca particular] e paixões condenáveis e atroz [que degradam o rosto]*” (MATOS, 2012, p. 15-34). Sua obra é um esforço normativo que circunscreve as expressões humanas em uma tipologia de elementos isolados para a criação de uma linguagem artificial, didática e de fácil acesso, destituída de qualquer oscilação criativa imprevista ou mesmo concebida¹⁵. Se observarmos com atenção as pranchas de Le Brun veremos que sua indexação não se sustenta sem suas longas e um tanto fantasiosas legendas sobre as quais o próprio Darwin traça um comentário não muito elogioso: “Acredito que valha a pena citar as frases precedentes como exemplos das esquisitices que foram escritas sobre o tema” após transcrever um pequeno trecho do texto do pintor:

*A sobrancelha, abaixada de um lado e levantada no outro, parece querer juntar-se ao cérebro para protegê-lo do mal que a alma avista, e o lado que está abaixado [...] nos coloca neste estado através dos espíritos que vêm em abundância do cérebro como que para cobrir a alma e defendê-la do mal que teme [...]*¹⁶ (DARWIN, 1872, p. 4-5).

¹³ Original francês: “*c’est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose; c’est par elle que l’on distingue la nature des corps, que les figures semblent avoir du mouvement, et que tout ce qui est feint paraît être vrai*”.

¹⁴ Original francês: “*Mais s’il est vrai qu’il y ait une partie où l’âme exerce plus immédiatement ses fonctions, et que cette partie soit celle du cerveau, nous pouvons dire de même que le visage est la partie du corps où elle fait voir plus particulièrement ce qu’elle ressent*”.

¹⁵ Para um maior aprofundamento sobre as relações entre Descartes e Le Brun ver MIRANDA (2005)

¹⁶ Original inglês/francês: “*In the above passage there is but a slight, if any, advance in the philosophy of the subject, beyond that reached by the painter Le Brun, who, in 1667, in describing the expression of fright, says : - ‘Le sourcil qui est abaissé d’un côté et élève de l’autre, fait voir que la partie semble le vouloir joindre au cerveau pour le garantir du mal que l’âme aperçoit, et le côté qui est abaissé [...] nous fait trouver dans cet état par les esprits qui viennent du cerveau en abondance, comme pour couvrir l’âme et la défendre du mal qu’elle craint; [...]’.* I have thought the foregoing sentences worth quoting, as specimens of the surprising nonsense which has been written on the subject.”

Este comentário, entre outros encontrados logo na introdução de seu livro, mostra que Darwin tem consciência de que sua própria empreitada é prima-irmã de várias tentativas infrutíferas sobre o tema. De que o estudo da expressão humana não tem como escapar da humanidade de seus pesquisadores. Talvez aqui resida o desejo de legar à fotografia uma posição determinante na pesquisa, onde o autor possa apostar menos no juízo e mais nas próprias imagens. Veremos como isso de dá.

No seu ligeiramente burlesco *A expressão das emoções no homem e nos animais*, os ilustradores e fotógrafos escolhidos por Darwin se esforçam para encontrar na imagem “evidências” de algumas emoções exteriorizadas pelo [e no] corpo. Não se trata mais de desenhar o que se imagina correto, como em Le Brun, mas de usar a fotografia como um instrumento de aperfeiçoamento do olhar. De buscar a veracidade da emoção pela imagem. Mesmo que possamos depreender que Darwin procura imprimir uma dose significativa de objetividade em seu trabalho, não temos como ignorar o fato de que ele mesmo parece duvidar de sua tarefa:

*O estudo da expressão é difícil, devido a que os movimentos são, com frequência, sutis e de natureza fugaz. Uma alteração pode ser claramente percebida, e ainda assim pode ser impossível, pelo menos eu penso que sim, afirmar em que consiste tal diferença. Quando testemunhamos uma emoção forte, nossa empatia é tão fortemente excitada que a observação detalhada é esquecida ou se torna quase impossível. [...] Nossa imaginação é outra e mais séria fonte de equívocos; pois se pela natureza das circunstâncias esperamos ver alguma expressão, nós prontamente imaginamos sua presença.*¹⁷ (DARWIN, 1872, p. 13, grifo nosso).

Da confissão de suas dificuldades em retratar as expressões humanas, gostaríamos de destacar dois aspectos que podem nos auxiliar a pensar o papel do corpo no complexo ato foto/cinematográfico. O primeiro deles é a fugacidade e a sutileza da expressão. Como percebê-la se ela nos escapa? Existe um momento único no qual

sua manifestação torna-se visível? Ou sua ligação com o tempo é mais forte do que nosso poder de observação? Seria realmente possível capturá-la de forma definida ou a fotografia [e por extensão o cinema] está fadada à dúvida, ao mistério? A outra questão diz respeito ao trecho: “nossa empatia é tão fortemente excitada que a observação detalhada é esquecida ou se torna quase impossível”. Existe um fator que escapa às investidas anteriores que é o papel do observador e sua influência na realização da obra. A nosso ver [e estamos longe de estarmos sozinhos nesta consideração], tanto nas ciências quanto nas artes o observador/pesquisador/artista nunca será neutro e sua subjetividade estará sempre exercendo uma influência direta sobre a construção de qualquer obra, mesmo as de caráter supostamente objetivo. Não entraremos na discussão da objetividade ou não das ciências, pois se assim fizessemos estaríamos nos distanciando sobremaneira dos objetivos aqui propostos. No entanto, é importante sublinhar que a nossa escolha do livro de Darwin não se dá arbitrariamente. Ela parte do pressuposto de que a criação fotográfica abriga camadas invisíveis nas quais remanescem traços do ato de criação. Não necessariamente em termos informativos, nem tampouco como vestígios materiais, mas em estado de presença. Uma presença conjunta de corpos que se relacionam com outros corpos e que são afetados por esta relação¹⁸. Por ora, vejamos como Darwin organiza suas imagens e sua própria descrição da expressão das emoções. Seus capítulos, ilustrados normalmente por uma única prancha composta por uma série fotográfica, são apresentados em agrupamentos de sentimentos afins. Como o exemplo do capítulo VIII *Alegria, bom humor, amor, sentimentos de ternura e devoção*¹⁹. Nele Darwin escreve:

*Durante o riso a boca é aberta mais ou menos amplamente, com os cantos levados muito para trás, bem como um pouco para cima; E o lábio superior eleva-se um pouco. [...] graus diferentes de riso moderado e sorriso foram fotografados. A figura da menina, com o chapéu, feita pelo Dr. Wallich, é uma expressão genuína; as outras duas são do Sr. Rejlander*²⁰ (p. 202, grifo nosso).

¹⁷ Original inglês: “The study of Expression is difficult, owing to the movements being often extremely slight, and of a fleeting nature. A difference may be clearly perceived, and yet it may be impossible, at least I have found it so, to state in what the difference consists. When we witness any deep emotion, our sympathy is so strongly excited, that close observation is forgotten or rendered almost impossible; of which fact I have had many curious proofs. Our imagination is another and still more serious source of error; for if from the nature of the circumstances we expect to see any expression, we readily imagine its presence”.

¹⁸ Frase inspirada na Ética de Espinosa onde alma e corpo fazem parte da mesma substância.

¹⁹ Original inglês: “Joy, High Spirits, Love, Tender Feelings, Devotion”.

Mais à frente, complementa:

O Dr. Duchenne forneceu uma fotografia de um velho homem (figura 3), em sua condição passiva usual, e outro do mesmo homem (figura 5), sorrindo naturalmente. O último foi imediatamente reconhecido por todos a quem foi mostrado como verdadeiro à natureza. Ele também deu, como exemplo de um sorriso não natural ou falso, outra fotografia (figura 6) do mesmo velho, com os cantos da boca fortemente retraídos pela galvanização dos grandes músculos zigomáticos. Que a expressão não é natural é claro, pois mostrei esta fotografia a vinte e quatro pessoas, das quais três não podiam dizer o que significava, enquanto as outras, embora percebessem que a expressão era da natureza de um sorriso, responderam com palavras como “uma piada perversa”, “tentando rir”, “riso sorridente”, “riso espantado” etc. [...] Não há dúvida de que há muita verdade mas não, como me parece, toda a verdade.²¹ (pp. 203-204, grifo nosso).

Deste longo trecho de *A expressão das emoções no homem e nos animais* duas questões são estruturantes para pensarmos as representações das emoções. A primeira é a contínua desconfiança - por que não dizer crítica - que Darwin demonstra pelos métodos científicos de Duchenne - apesar de se valer em sua publicação de muitas de suas fotografias. E a segunda está no destaque dado à autenticidade de um deles e o silêncio em relação ao outro: “A figura da menina, com o chapéu, feita pelo Dr. Wallich, é uma expressão genuína; as outras duas são do Sr. Rejlander”. Pois bem, a composição de um livro científico com colaboradores tão díspares quanto Duchenne e Rejlander não poderia ser mais inusitada. Começemos por Duchenne.

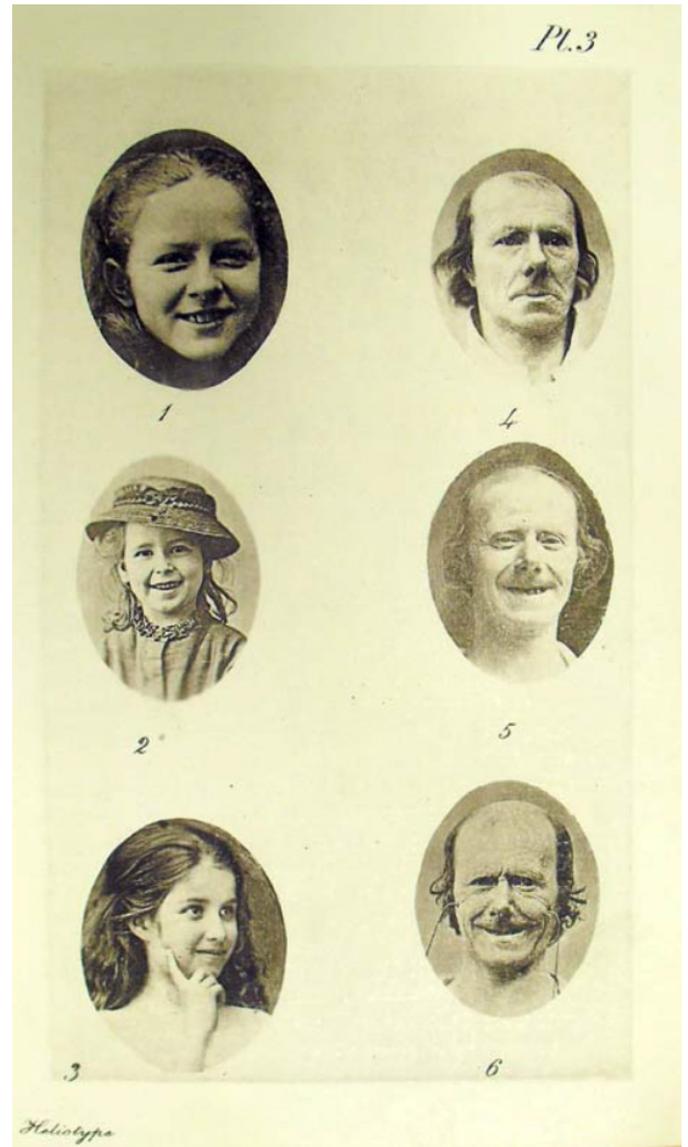


Figura 2. Prancha número 3. DARWIN, 1872.

Figure 2. Plate number 3. DARWIN, 1872.

Fonte/Source: Darwin-online.org.uk.

²⁰ Original inglês: “During laughter the mouth is opened more or less widely, with the corners drawn much backwards, as well as a little upwards; and the upper lip is somewhat raised. [...] different degrees of moderate laughter and smiling have been photographed. The figure of the little girl, with the hat, is by Dr. Wallich, and the expression was a genuine one; the other two are by Mr. Rejlander”.

²¹ Original inglês: “Dr. Duchenne has given a large photograph of an old man (reduced on Plate III. fig 4), in his usual passive condition, and another of the same man (fig. 5), naturally smiling. The latter was instantly recognised by every one to whom it was shown as true to nature. He has also given, as an example of an unnatural or false smile, another photograph (fig. 6) of the same old man, with the corners of his mouth strongly retracted by the galvanization of the great zygomatic muscles. That the expression is not natural is clear, for I showed this photograph to twenty-four persons, of whom three could not in the least tell what was meant, whilst the others, though they perceived that the expression was of the nature of a smile, answered in such words as “a wicked joke,” “trying to laugh,” “grinning laughter,” “half-amazed laughter,” etc. [...] No doubt there is much truth in this view, but not, as it appears to me, the whole truth”.

Guillaume Duchenne de Boulogne (1806-1875) é uma figura singular na história das artes e das ciências. Aproximando áreas do conhecimento cujas fronteiras não apresentam relações muito explícitas, ele traz significativas contribuições, mesmo que por vezes controversas, no cruzamento da fisiologia, da eletricidade e da fotografia. Com estes três instrumentos, Duchenne traça um caminho para uma nova tipologia das expressões humanas que, a princípio, corrigiria algumas imprecisões de Le Brun (SCHWARTZ, 1999) sem infringir ou transpor os modos da tradição acadêmica das Belas Artes. Seus métodos, necessariamente vinculados à sua formação em medicina, nascem das experiências empreendidas nos hospitais psiquiátricos de Paris. Mesmo não sendo um clínico contratado pelo estado - o que lhe outorga certa liberdade e, ao mesmo tempo, o mantém fora dos holofotes da ciência institucionalizada - sua trajetória profissional pouco usual é acompanhada com entusiasmo por figuras importantes da época, como o jovem Jean-Martin Charcot (1825-1893) cuja concepção da *Iconografia fotográfica de la Salpêtrière* carrega, sem sombra de dúvidas, sua admiração pelo pioneirismo do colega em usar a fotografia como parte estrutural da pesquisa médica. Seu principal aporte científico, no entanto, foi a criação de uma “anatomia dos

vivos” pois, a partir do uso da indução eletromagnética descoberta por Michael Faraday (1791-1867) - que veio substituir as dolorosas, ardentes e menos precisas punções elétricas - Duchenne abre a possibilidade do estímulo corporal de extrema acuidade. Aqui, cada músculo pode ser ativado individualmente por eletrodos, o que permite um mapeamento preciso dos movimentos neurofisiológicos. A inauguração de uma anatomia humana viva que substitui o bisturi pela corrente intermitente de baixa frequência, desvia a eletricidade de sua função terapêutica e a transforma em um instrumento de investigação fisiológica (MATHON, 1999b). Desta forma ela possibilita uma exploração médica não invasiva e preserva a integridade física aparente dos pacientes.

Sua dedicação em assegurar um método de estudo onde o corpo permanece, à primeira vista, imaculado talvez não resida apenas no desejo do aprimoramento dos métodos de pesquisa e no avanço do bem-estar humano - o que faz com grande empenho e resultados respeitáveis -, mas poderia estar diretamente ligada às suas ambições e preocupações estéticas. Seu principal livro, *Mecanismo da fisionomia humana, ou Análise eletrofisiológica da expressão das paixões aplicável à prática das Artes Plásticas* (*Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse*



Figura 3. Fotografias dos sete modelos recorrentes no *Mecanismo da fisionomia humana*. DUCHENNE, 1862. Fonte: archive.org.

Figure 3. Pictures of the seven recurrent models in *Mécanisme de la Physionomie Humaine*. DUCHENNE, 1862. Source: archive.org.

électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques, 1862) corrobora esta ideia. Pois além deste ser ricamente ilustrado por pranchas fotográficas de impressionante qualidade, e porque não dizer beleza, ele é dividido em duas grandes partes nomeadas pelo autor como: *Parte científica e Parte estética*. Há mais de uma versão desta publicação cujo número de fotografias - bem como seus créditos - varia enormemente. O que todas têm em comum, porém, são os modelos escolhidos por Duchenne:

Suas escolhas deram prioridade aos personagens, sete no total, cujas fisionomias variavam de acordo com a idade, a corpulência, a anatomia e o sexo. Nada é por acaso. Assim são selecionadas duas meninas de rosto aveludado, uma moça e uma mulher mais velha com "a pele queimada de sol". Para os homens, ele escolhe três: um jovem e bonito, Jules Talrich, prosector²², capaz de imitar a maioria das expressões sem os eletrodos; um velho trabalhador alcoólatra, inteligente e magro, de feições bem marcadas e um velho homem de inteligência limitada, "sapateiro" de seu estado, personagem central de um grande número de experimentações²³(MATHON, 1999b pp. 15-16).

A partir da concepção dos personagens e da escolha de seus agentes, Duchenne, ao conquistar o conhecimento sobre uma ferramenta supostamente indolor [segundo ele próprio] e decerto menos invasiva, sente-se à vontade em aplicá-la à porção mais delicada e expressiva do corpo humano: o rosto. No prefácio de sua publicação ele afirma: "tornarei conhecida, por análise eletrofisiológica e com auxílio da fotografia, a arte de pintar corretamente as linhas expressivas da face humana,

o que poderá ser chamada de ortografia da fisionomia em movimento"²⁴ (1862, p. 9). O que nos chama a atenção nesta declaração de intenções é o fato de que, mesmo se valendo de imagens fixas, de quadros compostos e iluminados de acordo com a tradição dos pintores retratistas, seu objetivo está direcionado à *fisionomia em movimento*. Poderíamos questionar se o projeto inicial de Duchenne chega a conquistar tal "ortografia" do movimento, contudo, nos limitaremos a dizer que, para nós, o que está em relevo é sua coragem em transpor fronteiras. Uma delas é a divisão entre as ciências e as artes. Ao compor sua obra com uma importante porção dedicada à estética, o autor sente a necessidade de fazer alguns esclarecimentos que aparecem sob o título "Advertência". Nesse capítulo, ele desenvolve ousados propósitos, visto que tem como objetivo a produção de literatura científica:

Devo aproveitar esta ocasião para reunir, tanto quanto possível, todas as condições que constituem o belo do ponto de vista plástico. Eu, portanto, venho hoje cumprir este compromisso e responder aos desideratos da arte. Esforcei-me para satisfazer aqueles que possuem o senso da beleza e fiz alguns novos estudos eletrofisiológicos nos quais podem ser encontrados, na medida do possível, eu espero, as principais condições exigidas pela estética: beleza da forma, associada à verdade da expressão fisionômica, da atitude e do gesto.²⁵ (DUCHENNE, 1862, pp.132-133)

Para lograr tamanho desafio, Duchenne se imbuí do espírito de um diretor de cena [poderíamos dizer de cinema, mas ainda estamos na década de 1860]: "[ele] 'preside', concebe o projeto, escolhe a intensidade e a duração da corrente elétrica, instala o sujeito, orienta o

²² Aquele que prepara os cadáveres para as lições de um professor de anatomia no ensino da medicina [anatomista].

²³ Original francês: "Ses choix se sont portés vers des personnages, au nombre de sept, dont les traits du visage varient en fonction de l'âge, de la corpulence, de l'anatomie et du sexe. Rien n'est laissé au hasard. Ainsi sont sélectionnée deux petites filles au visage lisse, une jeune femme et une femme plus âgée à "la peau brulée par le soleil". Pour les hommes, il en choisit trois : un jeune et beau, Jules Talrich, prosecteur-anatomiste, capable de mimer la plupart des expressions sans rhéophore ; un vieil ouvrier alcoolique intelligent et maigre, aux traits marqués et un vieillard à l'intelligence bornée, "cordonnier" de son état, personnage central d'un grand nombre d'expérimentations".

²⁴ Original francês: "je ferai connaître par l'analyse électro-physiologique et à l'aide de la photographie l'art de peindre correctement les lignes expressives de la face humaine, et que l'on pourrait appeler orthographe de la physionomie en mouvement".

²⁵ Original francês: "[J]e saisisrai alors cette occasion pour réunir, autant que possible, l'ensemble des conditions qui constituent le beau au point de vue plastique. Je viens donc aujourd'hui remplir cet engagement et répondre aux desiderata de l'art. M'efforçant de satisfaire ceux qui possèdent le sentiment du beau, j'ai fait quelques nouvelles études électro-physiologique dans lesquelles on trouvera remplies autant que possible, j'espère, les principales conditions exigées par l'esthétique : beauté de la forme, associée à la vérité de l'expression physiologique, de l'attitude et du geste".

olhar e a posição da boca, decide o movimento favorável para a foto, escolhe o ‘instante decisivo’. Verdadeiro diretor, ele está sempre presente, ativo”²⁶ (MATHON, 1999, p. 15). O médico-realizador controla todas as etapas da produção de sua pesquisa, desde a escolha do cenário, dos personagens, da locação, da pose, do enquadramento e, mais surpreendentemente, da expressão facial exata que é acionada pelos eletrodos manipulados pelo próprio “artista”. Em uma de suas descrições sobre seu método de trabalho escreve:

O experimentador [o próprio Duchenne] ilumina [o sujeito] de forma a destacar as linhas expressivas que ele deseja pintar através da excitação elétrica; em seguida ele prepara o enquadramento. Durante esta operação - que exige um grande sentimento artístico - um ajudante faz a aplicação do colódio²⁷ e a sensibilização da placa [fotográfica]²⁸ (DUCHENNE, 1862, p. 134).

É sabido que Duchenne conta com a colaboração de profissionais que estão muito longe de serem simples ajudantes - mesmo que, por vezes, o médico empreenda ele mesmo as tarefas de diretor de cena, diretor de fotografia e personagem coadjuvante ao aparecer no quadro aplicando os eletrodos em seus pacientes. Sendo assim, um dos nomes mais frequentes nos créditos das fotografias, além do próprio Duchenne de Boulogne, é o de A. T. Nadar Jne [Adrian Tournachon], meio-irmão mais novo do célebre fotógrafo Félix Nadar [pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon]. Nadar [o Félix] era bastante conhecido por seus retratos e Adrian Tournachon, ao tentar conectar-se diretamente à fama do irmão, assume por sua conta e risco o nome Nadar *jeune* (Nadar jovem). O fato de existirem dois Nadar, sendo os dois majoritariamente retratistas, causa certa confusão no mercado sobre a autoria de suas publicações. A incerteza da procedência das fotografias beneficia o anônimo caçula e enfurece Nadar. Desta forma, o primogênito inicia um dos primeiros processos judiciais dedicados ao direito autoral na história da fotografia. Em 1857 Félix Nadar, após uma fervorosa

defesa a favor da arte fotográfica e em detrimento do automatismo técnico, obtém a garantia de uso exclusivo do seu nome artístico. Segundo Annateresa Fabris,

[n]a Reivindicação da propriedade exclusiva do pseudônimo Nadar, o fotógrafo estabelece uma clara distinção entre a fotografia como técnica, “cuja aplicação está ao alcance do último dos imbecis”, e a fotografia como arte. Enquanto a primeira podia ser facilmente aprendida - a teoria fotográfica podia ser adquirida numa hora, as primeiras noções práticas num dia -, bem diferente era o estatuto da segunda, alicerçada no talento individual, numa visão particular e na capacidade de captar a fisionomia do modelo (NADAR in FABRIS, 2003, p. 59).

Não deixa de ser significativo que a argumentação durante a querela autoral seja a “capacidade de captar a fisionomia” e coloque a eterna hierarquia entre técnica e arte em evidência. Como se fosse possível uma existir sem a outra. Ao analisarmos as pranchas do *Mecanismo da fisionomia humana* vemos diferenças não tão sutis entre as fotografias creditadas a Nadar Jne e a Duchenne. No entanto, em algum momento das suas diversas publicações, o médico passa a assinar todas as ilustrações - não havendo comprovação da autoria nem de um e nem do outro fotógrafo, colocando inclusive a dúvida se Félix Nadar também não havia contribuído com as imagens publicadas pelo médico (MATHON, 1999). Lembramos que nosso interesse aqui está menos na paternidade das fotografias do que na própria especificidade do meio. A distinção entre os autores [Nadar Jne e Duchenne] prescinde dos créditos, e não se encontra na posta em cena. A nosso ver, ela reside nos aspectos estritamente fotográficos das imagens. O que chamamos de aspectos estritamente fotográficos pode ser observado no desenho da luz sobre o rosto e o dorso dos personagens, na densidade das sombras, na gradação dos tons entre o preto e o branco, no enquadramento da cena e na textura da imagem reproduzida. Todas questões que exigem um conhecimento técnico fino e que salientam [ou

²⁶ Original francês: “Duchenne ‘préside’, conçoit le projet, choisit l’intensité et la durée du courant, installe le sujet, lui donne des indications pour le regard et la position de la bouche, décide du mouvement favorable pour la prise de vue, choisit ‘l’instant décisif’. Véritable metteur en scène, il est toujours présent, actif”.

²⁷ O colódio úmido é um processo fotográfico inventado em 1848 pelo inglês Frederick Scott Archer (1813-1857).

²⁸ “... L’expérimentateur [...] éclaire [le sujet] de manière à mettre en relief les lignes expressives qu’il veut peindre par l’excitation électrique; ensuite il procède à la mise au point. Pendant ce temps de l’opération - qui exige un grand sentiment artistique - la plaque est collodionnée et sensibilisée par un aide”.



Figura 4. A foto da esquerda é creditada ao próprio Duchenne enquanto a da direita é assinada por Nadar Jne. DUCHENNE, 1862.

Figure 4. The picture on the left is credited to Duchenne while the one on the right is signed by Nadar Jne. DUCHENNE, 1862.

Fonte/Source: archive.org.

talvez criem - é o que gostaríamos de ressaltar] de modo ímpar o caráter artístico dos retratos. Olhar para essas fotografias como o resultado de um trabalho associativo reitera a ideia de que Duchenne é, sem sombra de dúvida, o idealizador, ator e diretor geral das cenas. E que, ao mesmo tempo, quando tem a oportunidade [ou o desejo] de trabalhar com um fotógrafo, a potência imagética de seu trabalho é intensificada na materialização de uma atmosfera artística que parece ausente de suas pranchas tidas como “individuais”.

Em vista disso, onde residiria na obra de Duchenne [quer tenha tido a colaboração de Nadar Jne, quer não] a “capacidade de captar a fisionomia do modelo”? Mesmo que o médico tenha como meta “responder aos desideratos da arte” através da “beleza da forma, associada à verdade da expressão fisionômica, da atitude e do gesto” podemos arriscar dizer que a potência de seu trabalho está longe da captura da fisionomia. Na realidade, ele trabalha com uma lógica diametralmente oposta, pois não está concentrado em detectar e reproduzir expressões e sim

em recriá-las eletronicamente. Não usa a fotografia como um instrumento de captura das expressões humanas, mas de registro de suas esculturas vivas. Ele molda o rosto de seus personagens através da indução eletromagnética. Seu cinzel eletrônico não esculpe o mármore, ele trabalha com matéria viva, com a própria carne do ser. Ou, como bem pontuou Didi-Huberman sobre a experiência posterior de Charcot com a *Iconografia fotográfica de Salpêtrière* - em uma minuciosa análise, e por que não dizer crítica, de seus métodos e duvidosos resultados: “é por isso que falo de golpes de pincéis elétricos”²⁹ (p. 262). Com os “golpes de pincéis elétricos” de Duchenne vemos que a “capacidade de captar a fisionomia do modelo” poderia ser traduzida como o poder de incrustar a fisionomia desejada no corpo resignado do paciente. Se pudéssemos classificar o trabalho de Duchenne estritamente pelo seu viés artístico seu método estaria, a nosso ver, mais próximo da *body art* do que do retrato fotográfico. Mas, temos de admitir que aquilo que sobrevive de sua incursão pelas artes é a atmosfera criada no quadro. A nosso ver, sua potência está

²⁹ Original francês: “C’est pourquoi je parlais de coups de pinceaux électriques”. *Invenção da histeria (Invention de l’hystérie)*, 2012). A versão utilizada para esta tese foi o original em francês apesar de haver uma publicação recente (2015) feita pela editora Contraponto.

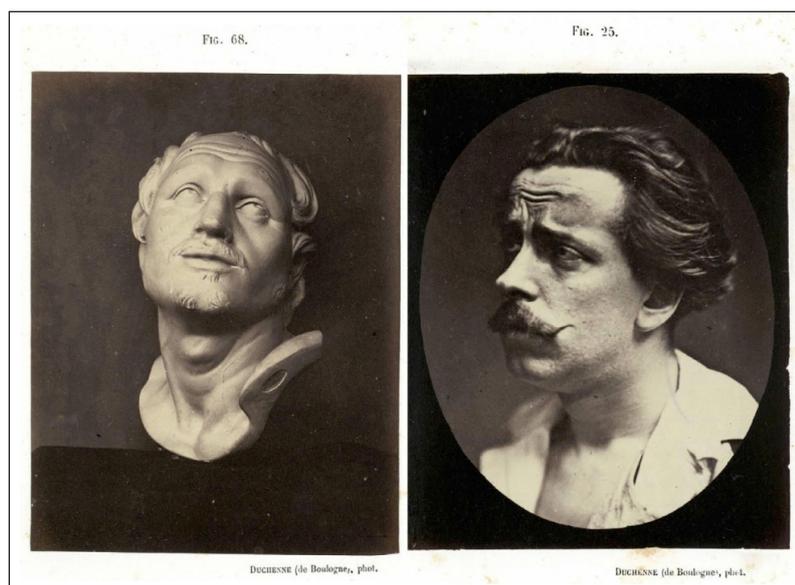


Figura 5. *Arrotino* “corrigido” e figura 25 do anatomista. DUCHENNE, 1862.

Figure 5. The “revised” *Arrotino* and figure 25 of the anatomist. DUCHENNE, 1862.

Fonte/Source: archive.org

no caráter estritamente fotográfico e, portanto, material de suas imagens.

Para além dos respeitáveis resultados científicos, a ambição de Duchenne visa novas esferas. Ele estabelece um diálogo direto com a Academia de Belas Artes da França [antiga Academia real de pintura e escultura da França - a mesma para qual Le Brun foi nomeado chanceler por Luís XIV -, hoje conhecida por Escola Nacional Superior de Belas Artes] a qual hospeda, junto aos Arquivos nacionais, parte de sua obra - fruto do depósito feito pelo próprio autor [pouco antes de sua morte] de seu álbum pessoal de fotografias e expressões do rosto. É a própria Escola nacional de Belas Artes que faz sua primeira retrospectiva em 1999³⁰, onde uma série de mais de cinquenta fotografias em grande formato, conhecidas como “ovais”, [por possuírem uma máscara fotográfica neste formato] são expostas. Nelas podemos acompanhar seu desejo de aprimoramento da reprodução artística das

expressões humanas baseado em seus estudos neurofisiológicos. Ele atesta que certos músculos da face se movem em conjunto e há várias expressões esboçadas por grandes artistas que não condizem com as possibilidades fisiológicas da face humana. Em seu capítulo “Estudo crítico de alguns antigos” (*Étude critique de quelques antiques*, p. 109-125) - com o qual encerra a *Parte científica* para iniciar a *Parte estética* do livro -, Duchenne escreve suas impressões sobre a cabeça de *Laocoonte*³¹: “As linhas medianas da testa estão em perfeito acordo com o movimento oblíquo e sinuoso imposto às sobrancelhas por conta da contração dos supercílios; mas a modelação das partes laterais da testa é impossível³²” (1862, p. 110). É no desejo de “consertar” os erros da arte que o médico-artista continua seus argumentos sobre outra escultura:

O que proponho aqui, executei eu mesmo. Ao obter da Direção do Museu o molde da cabeça

³⁰ Entre 26 de janeiro e 4 de abril de 1999 a Escola nacional superior de Belas Artes organiza uma retrospectiva dedicada exclusivamente a Duchenne de Boulogne para a qual foi editado o livro *Duchenne de Boulogne 1806-1875*.

³¹ Obra exposta no Museu do Vaticano.

³² Original francês: “*Les lignes médianes du front sont en parfait accord avec le mouvement oblique e sinueux imprimé au sourcil par la contraction du sourcilier; mais le modèle des parties latérales du front est impossible*”.

de Arrotino³³, da qual temos uma bela cópia em bronze no Jardin des Tuileries, tentei harmonizar os movimentos das sobranceiras e a modelação da testa, imitando as linhas, os relevos e as superfícies planas que são produzidas durante a contração energética tanto da testa quanto da sobranceira. As figuras 68 e 69 foram fotografadas após estes remendos. Vista de perfil, a testa de Arrotino corrigida - que me perdoem este termo - apresenta uma feição análoga àquela da figura 25³⁴ [Duchenne refere-se à figura do anatomista cuja testa apresenta linhas de expressão bem marcadas - fotografadas sem o auxílio dos eletrodos] (1862, p. 113).

Assim como Eadweard Muybridge iria fazer vinte anos mais tarde em sua análise fotográfica do galope do cavalo, Duchenne busca e cria evidências físicas [fotográficas] para que a arte não escape à realidade visual dos corpos. Com a única e relevante diferença de que em Duchenne a observação não é contemplativa e foge ao escopo da visão para entrar no terreno da manipulação neurológica do indivíduo. A ambição de encontrar o caminho entre a emoção e sua visualidade através do estímulo corporal mecânico também aproxima Duchenne de Descartes, pois o filósofo “aceita de maneira bastante mecânica a ligação entre os músculos e as expressões, entre o vigor dos movimentos e a intensidade das paixões.”³⁵ (SCHWARTZ, 1999) Ou, nas palavras do próprio Descartes:

Enfim, sabe-se que todos esses movimentos dos músculos, assim como todos os sentidos, dependem dos nervos, que são como pequenos fios ou como pequenos tubos que procedem, todos, do

cérebro, e contêm, como ele, certo ar ou vento muito sutil que chamamos espíritos animais (DESCARTES, p. 229).

No livro de Duchenne, o ar destes pequenos fios e o vento destes pequenos tubos deixam de ser assombrados pelos espíritos animais para serem desenhados com eletricidade pelas mãos do médico. Os eletrodos servem de meio condutor para a representação de uma expressão que não é a das Paixões [como em Le Brun], nem é a das Emoções [como em Darwin] e sim, a expressão do próprio desejo artístico de Duchenne. Uma obra de si.

Já o fotógrafo de origem sueca e estabelecido em Londres, Oscar Gustave Rejlander (1813-1875), não fez carreira apostando nem nas ciências, nem na suposta objetividade fotográfica como forma de revelação das expressões humanas, muito pelo contrário. Em seu discurso para a *Sociedade fotográfica do sul de Londres (Photographic Society of South London)* em doze de fevereiro de 1863 ele esclarece suas intenções e seu engajamento:

O que mais tem me agradado em seus procedimentos [da Sociedade fotográfica] tem sido o interesse sincero que têm demonstrado, e o encorajamento que têm dado, ao elevar a ciência que praticamos à dignidade de uma arte. No entanto, tal percurso tem sido muito mal interpretado por amigos e inimigos, e como sou um velho pecador nessa direção, ofereço-me para ser o “exemplo terrível”, mostrando minha cumplicidade e apresentando uma apologia para a fotografia-arte (REJLANDER, 1981).³⁶

³³ Escultura em mármore de Giovanni Battista Foggini (1652 - 1725) feita em 1684 como cópia de uma estátua antiga da galeria dos oficiais em Florença encomendada por Louis XIV. Esteve no Jardin des Tuileries em Paris de 1872 a 1992 e hoje está exposta no Museu do Louvre.

³⁴ Original francês: “Ce que je propose ici, je l’ai exécuté moi-même. Ayant obtenu de la Direction de Musée de faire mouler la tête de l’Arrotino, dont nous avons une belle copie en bronze dans les Jardins des Tuileries, j’ai essayé d’harmoniser sur les plâtres le mouvement des sourcils et le modelé du front, en imitant les lignes, les reliefs et les méplats qui si produisent pendant la contraction énergique, soit du frontal, soit du sourcilier. Les figures 68 e 69 ont été photographiées d’après ces plâtres. Vu de profil, le front de l’Arrotino corrigé - que l’on me pardonne ce mot - présent un méplat analogue à celui de la figure 25.”

³⁵ Original francês: “Comme Descartes, Duchenne accepte assez mécaniquement le lien entre muscles et expressions, entre vigueur des mouvements et intensité des passion.”

³⁶ Original inglês: “What has pleased me most in your proceedings has been the earnest interest you have shown, and the encouragement you have given, in raising the science we practice to the dignity of a fine art. Such course, however, has been much misunderstood by friends and foes, and as I am an old sinner in that direction I have come forward to be the “horrid example,” show my complicity, and present an apology for art-photography”. No livro acima referido algumas partes do discurso de Rejlander foram editadas. O texto completo pode ser encontrado em <http://albumen.conservation-us.org/library/c19/rejlander.html>, último acesso em junho de 2017.



Figura 6. *Two ways of life*, 1857.

Figure 6. *Two ways of life*, 1857.

Fonte/Source: The Royal Photographic Society Collection

Mesmo antes de lançar sua apologia, Rejlander já era considerado o “pai” da fotografia artística ou, como ele mesmo diz, “um exemplo terrível”. Pois, logo no início de sua trajetória profissional, cujo propósito era criar fotografias que se assemelhassem às pinturas populares, ele adquire fama com sua obra intitulada *Dois modos de vida* (*Two Ways of Life*, 1857), composta por uma montagem de 32 negativos e adquirida pela Rainha Vitória como presente para seu filho, o príncipe Albert.

Este quadro sofreu muitas críticas e censuras por conta da nudez de seus modelos. Os corpos nus quando dispostos numa pintura parecem ser aceitos com certa naturalidade, no entanto, ao serem explicitados pela fotografia - mesmo que em total conformidade com a tradição pictórica e com o uso dos mesmos modelos - tornam-se o estopim de polêmicas. Olhar para a fotografia sem associá-la diretamente ao objeto fotografado é um trabalho de distanciamento exigente. A imagem fotográfica padece do peso do real, do poder da transposição temporal do ato fotográfico. No entanto, Rejlander não tem interesse direto nem no real e muito menos no ato em si. Sua tomada fotográfica serve como uma simples etapa de coleta de matéria prima para as suas criações que se materializam a partir de sua maestria sobre as técnicas laboratoriais. Ele monta suas peças, seus negativos expostos e revelados,

em cópias interligadas por sequências de exposições sobrepostas. Seus pincéis são pequenas máscaras que dosam as sombras em cada camada de luz da composição e permitem uma construção homogênea e crível. Desta forma, o fotógrafo-artista está mais próximo dos modos da criação pictórica do que dos métodos do instantâneo fotográfico. Desde sua formação artística, iniciada na Suécia e aperfeiçoada em Roma nos anos 1850 - onde trabalhou copiando quadros renascentistas e pintando retratos em miniaturas -, ele começa a ver a fotografia como um meio de expressão artística e não como uma forma de reproduzir o que os olhos veem. Conta que quando descobriu o daguerreótipo na *Exposição mundial* de 1851 não ficou impressionado como muitos de seus contemporâneos, pois para ele a sensação era “tão evanescente quanto olhar-se no espelho” (REJLANDER, 1981, p. 142). Em todo caso, sua curiosidade o leva a perceber que ali estava um meio de traduzir suas aspirações artísticas e de colocar em prática o que vinha desenvolvendo na Itália. Ao retornar para a Inglaterra, decide estudar a fotografia.

Em 1853, pedi indicações de um bom professor de fotografia em Londres e fui apresentado a Henneman³⁷. Acordamos que teríamos entre três e cinco aulas; mas como eu estava apurado em voltar para

³⁷ Nicolaas Henneman (1798-1867).



Figura 7. Série de fotografias de Oscar G. Rejlander: 1. Jovem não identificada; 2. Rejlander e sua esposa, Mary Bull; 3. The Madonna and Child with St. John the Baptist; 4. It won't rain today; 5. Children on a Swing; 6. Infant Photography Gives the Painter an Additional Brush. Todas realizadas nos anos 1860.

Figure 7. Series of photography by Oscar Rejlander: 1. Non-identified young lady; 2. Rejlander and his wife, Mary Bull; 3. The Madonna and Child with St. John the Baptist; 4. It won't rain today; 5. Children on a Swing; 6. Infant Photography Gives the Painter an Additional Brush. All of them were made in the 1860's.

Fonte/Source: Arquivos virtuais variados / Multiple virtual archives

o interior; fizemos todas as aulas em uma tarde - três horas de calótipo e dos processos de impressão em papéis encerados e meia hora para o processo em colódio!! Ele falava e eu tomava notas; eu me achava esperto. Eu teria economizado um ano ou mais de preocupações e gastos se tivesse acompanhado cuidadosamente os rudimentos da arte por um mês³⁸ (REJLANDER, 1981).

Ao lermos essa pequena nota autobiográfica de sua fala para a Sociedade fotográfica londrina não temos como não lembrar das palavras de Félix Nadar durante sua defesa

na disputa do direito exclusivo ao uso de seu nome artístico quando diz que a técnica fotográfica estaria “ao alcance do último dos imbecis”. Rejlander parece ter compartilhado da mesma ideia. Acha-se, num primeiro momento, capaz de adquirir os conhecimentos necessários para o domínio da arte fotográfica em pouco mais de três horas. O que já requereria por si só uma perspicácia para além da imbecilidade. O que mais tarde percebe ter sido um despropósito. É a partir deste primeiro contato, destas poucas horas num quarto escuro repleto de químicos, que as possibilidades de realização se abrem. E após gastos despropositados durante seu longo aprendizado solitário e empírico, sua atenção é

³⁸ Original inglês: “In 1853, having inquired in London for a good teacher, I was directed to Henneman. We agreed for so much for three or five lessons; but, as I was in a hurry to get back to the country, I took all the lessons during one afternoon--three hours in the calotype and waxed-paper process, and half-an-hour sufficed for the collodion process!! He spoke, I wrote; but I was too clever. It would have saved me a year or more of trouble and expense had I attended carefully to the rudiments of the art for a month”.

direcionada para a potência estética do meio e o trabalho laboratorial torna-se sua fortuna criativa. Em vários de seus escritos, Rejlander roga aos fotógrafos para que não usem a fotografia como mero instrumento de reprodução da aparência das coisas, mas que saibam explorar sua plasticidade para alcançar os desígnios da arte. Ele descreve seu ofício como uma “pintura de sol... pintada por mim com um lápis de luz de cerca de noventa e três milhões de milhas de comprimento”³⁹ (REJLANDER in PRODGER, 2009, p. 164).

Podemos parecer paradoxal que um artista com um discurso tão veemente a favor da criação ficcional possa ser o colaborador mais importante de Darwin - o ícone das ciências naturais. Talvez realmente seja. No entanto, existe em sua obra uma busca pela naturalidade da pose, pela autenticidade da expressão e pela verossimilhança da composição. Mesmo que suas fotografias possam ser analisadas dentro de uma lógica narrativa, ficcional, o resultado obtido está mais próximo da espontaneidade do gesto do que as obras de alguns de seus colegas retratistas atrelados à verdade aparente das coisas. O sucesso em capturar certo movimento espontâneo em um momento no qual a fotografia ainda não havia conquistado o instantâneo - quer dizer, onde os tempos de exposição ainda eram longos e requeriam a imobilidade dos modelos - vem da criação de subterfúgios ficcionais que emulam o gesto natural [ainda que caricato aos olhos de hoje] e que conferem certa genuinidade à cena. É este caráter criativo, de um diretor de atores - ou mesmo da própria atuação [em muitas de suas fotografias ele mesmo é quem posa] -, que faz com que Rejlander seja uma escolha singular de Darwin e com o qual consegue completar as ilustrações de *Expressões das emoções* da maneira planejada. Em uma carta para um dos colaboradores do livro⁴⁰ Darwin escreve:

Agora estou repleto de fotografias pois encontrei em Londres Rejlander, quem por anos tem tido uma paixão por fotografar todo tipo de expressão fortuita expostas em várias ocasiões, especial-

*mente crianças, tomadas instantaneamente*⁴¹ (PRODGER, 2009, p. 160).

Sua capacidade de combinar elementos artificiais e naturais pode ter sido um dos fatores decisivos para que a parceria fosse firmada. O fato de Rejlander não estar preso a convenções nem da fotografia nem das artes e, muito menos, das ciências, faz com que de suas imagens emanem a liberdade com a qual trabalha e expressem o acolhimento oferecido a seus retratados, como aponta um colunista da época: “[e]le era genial, falante, simpático, cheio de vida, animado e divertido - fazia você se sentir à vontade, fazia você ficar tão ansioso por agradá-lo quanto ele por agradecer você, eliminava qualquer tipo de constrangimento e estranheza”⁴² (PRODGER, 2009, p. 173). Sem dúvida alguma, Rejlander é um dos profissionais de sua época que mais tem domínio sobre a técnica fotográfica e a utiliza em sua totalidade, poderíamos considerá-lo um engenhoso artesão da fotografia. Desta forma, da mesma forma que aproximamos os modos de Duchenne de Bologne à *body art*, se tivéssemos que classificar Rejlander através de sua qualidade artística mais aparente, diríamos que ele tem a capacidade de transformar um retrato posado - por pelo menos um minuto em razão da sensibilidade das emulsões da época - em um encontro ordinário da vida. As expressões captadas são fruto de uma relação de confiança aos modos de um diretor que integra sua intenção artística às expressões espontâneas de seus atores. Poderíamos mesmo dizer - sem perder a noção de que o contexto técnico no qual está inserido traz limitações intransponíveis - que seus retratos transmitem uma certa ingenuidade, preservam o caráter instintivo e voluntário dos retratados. Emanam respeito e resultam em quadros que “não são meras projeções frontais de homens e mulheres, mas seres humanos sensíveis fielmente representados cheios de vida e de sentimentos; não são espécimes petrificadas da humanidade, mas faces e figuras em pleno ato de ir e vir”⁴³ (PRODGER, 2009, pp. 173-174).

³⁹ Original inglês: “sun-painting... painted by me with pencils of light about ninety-three millions of miles long”.

⁴⁰ Carta de abril de 1871 endereçada ao neurologista e psiquiatra inglês Sir James Crichton-Browne [*Unpublished correspondence*, Darwin Papers, vol. 143].

⁴¹ Original inglês: “I am now rich in photographs for I have found in London, Rejlander, who for years has had a passion for photographing all sorts of chance expressions exhibited on various occasions, especially by children, and taken instantaneously”.

⁴² Original inglês: “He was genial, friendly, talkative, sympathetic, full of life, sprightly, and amusing - made you feel at home with him, made you as anxious to please him as he was to please you, robbed you of all feeling of restraint and strangeness” (Alfred Wall in *Art Journal*, dezembro de 1869, p. 382).

⁴³ Original inglês: “were not mere front elevations of men and women, but faithfully represented sentient beings full of life and feeling; not petrified specimens of humanity, but faces and figures in act of coming and going”.

Para além da personalidade afetuosa e empática de Rejlander, sua capacidade de criar fotografias que manifestam fluidez talvez esteja diretamente ligada à técnica empregada pelo fotógrafo. É sabido que utilizava câmeras estereoscópicas para as suas tomadas. Isto é, cada modelo era enquadrado por uma câmera com duas lentes paralelas [a mesma técnica utilizada hoje para o cinema 3D e que remonta ao início da história da fotografia]. No entanto, Rejlander não empregava o aparato para obter os resultados para os quais ele foi projetado - proporcionar uma ilusão espacial tridimensional baseada na visão binocular humana -, ele adaptou sua câmera alternando o uso de cada uma das lentes para que as fotografias fossem tiradas uma após a outra e impressas numa mesma chapa. Desta forma, Rejlander aproveita esta pequena defasagem no tempo para aumentar as possibilidades de descontração do modelo, o que resulta em pequenas séries fotográficas. Seu estúdio também é construído de maneira inusitada, em forma de cone. A câmera é posicionada em seu vértice, uma região propositalmente menos iluminada. O que facilita a manipulação do material fotográfico além de propiciar a camuflagem do grande e intimidador aparato.

A multiplicação de lentes numa mesma câmera era algo novo⁴⁴ e mesmo que Rejlander não tenha publicado suas fotografias em forma de séries [pelo menos não a grande maioria delas] seu interesse pela técnica fez com que escrevesse um artigo a respeito do tema: “Sobre fotografar cavalos” (“*On Photographing Horses*”) publicado pelo *British Journal Photographic Almanac*⁴⁵ em 1873, uma ano após o lançamento do livro de Darwin. Neste texto, Rejlander descreve o processo da fotografia seriada e propõe uma técnica específica e inovadora para o registro do movimento dos cavalos:

[...] uma bateria de câmeras equipadas com lentes ‘rápidas’ já carregadas com as chapas sensíveis.

O sinal é dado, a corrida começa a uma pequena distância do ponto focalizado, e no momento em que os cavalos passam, bang! Com um pulso firme e um jogo de mão, a exposição e a cobertura são feitas - não em dois momentos distintos, mas tudo de uma vez só⁴⁶ (REJLANDER, 1863, p. 115 in PRODGER, 2009, p. 202).

Talvez não seja necessário dizer que a descrição acima guarda semelhanças muito próximas com o método adotado pelo já mencionado Muybridge - quem, um ano antes da publicação de Rejlander, iniciou sua investigação sobre o movimento dos cavalos a convite do então governador da Califórnia, Leland Stanford, um amante do turfe que apostou no fato de que durante o galope há um momento em que as quatro patas do cavalo não tocam no solo. No entanto, neste mesmo ano ele interrompe suas pesquisas por motivos pessoais⁴⁷ e só retoma a investigação no final dos anos 1870. Alguns autores aproximam a descrição do mecanismo de captação do movimento no texto de Rejlander ao sistema utilizado por Muybridge: “A abordagem inicial de Muybridge parece ter sido parcialmente inspirada em Oscar Rejlander que publicou um artigo delineando uma estratégia para fotografar cavalos em movimento”⁴⁸ (HANNAVY, 2013, p. 298). Fato que é reiterado por Marta Braun em seu livro dedicado à obra de Muybridge onde escreve:

[...] Stanford e Muybridge propuseram fazer não apenas uma imagem, mas uma série delas. Para alcançar seu objetivo eles teriam que repensar quase todos os aspectos do meio. Começaram com as câmeras, doze delas no total (o número doze deve ter sido baseado no ‘Sobre fotografar cavalos’ de Oscar Gustave Rejlander). Câmeras estereoscópicas foram escolhidas porque sua parte

⁴⁴ Outro fotógrafo, contemporâneo de Rejlander, a se beneficiar comercialmente da novidade tecnológica é Adolphe Disdéri (1819-1889) com suas “*photo-carte de visites*”.

⁴⁵ *The British Journal Photographic Almanac and Photographers’ Daily Companion* uma publicação que teve seu início em 1860 associada ao periódico *British Journal of Photography* publicado pela Henry Greenwood & Co, Londres.

⁴⁶ Original inglês: “[...] a battery of cameras and ‘quick acting’ lenses ready charged and loaded. The signal is given, the ride starts some distance off the focused point, and at the moment of passing it - bang! With a strong wrist and sleight of hand, the exposure and covering is done - not ‘in a trice’ but at once”. Mantivemos a referência original citada por Prodger apesar desta não estar disponível nos arquivos virtuais do *British Journal of Photography*.

⁴⁷ São fartos os relatos de sua desconfiança sobre um relacionamento extraconjugal de sua esposa Flora com o Major Harry Larkins, um crítico de teatro que culminou no assassinato à queima roupa deste pelo fotógrafo. Seu julgamento se deu em 1875 pelo qual foi absolvido por haver cometido um “homicídio por justa causa” (sic).

⁴⁸ Original inglês: “Muybridge’s initial approach may have been inspired partly by Oscar Rejlander, who published a paper outlining a strategy for photographing moving horses in the *British Journal of Photography* in 1873”.

*traseira era mais próxima das lentes, a qual, unida ao seu tamanho, permitia que mais luz alcançasse a chapa fotográfica*⁴⁹ (BRAUN, 2004, p. 137).

Não são muitos os autores que colocam o nome de Rejlander na linha hereditária dos precursores da imagem em movimento (Progger, Hannavy e Braun são alguns deles). Talvez porque ele não se enquadre no estereótipo do pesquisador, nem tivesse como objetivo o estudo específico da fotografia em movimento. No entanto suas fotografias [fixas] salientam, a nosso ver, um aspecto muito caro ao cinema e, claro, à fotografia: a duração do ato [cine]fotográfico. Talvez tenha sido por essa razão que em 1871, um ano antes da publicação de *Expressões*, Darwin escolhe algumas imagens já existentes no acervo de Rejlander e encomenda outras, mais específicas, para compor uma parte considerável do corpo de ilustrações da publicação. Em sua seleção, o cientista parece levar em consideração as palavras de Le Brun quando diz que é através da expressão “que as figuras parecem movimentar-se” [...] “e que tudo o que é fingido aparenta ser verdadeiro”. Sabemos que para concluir a encomenda de Darwin, Rejlander não tem o menor pudor de interpretar, ele mesmo, as emoções propostas, nem de convidar seus familiares para interpretá-las de forma eloquente. Com inventividade, suas fotografias parecem ser menos ambíguas do que as duvidosas imagens de Duchenne. Se nos concentrarmos no método de cada fotógrafo teríamos Duchenne como o antípoda de Rejlander. Onde um molda sua obra apostando no retesamento de seus títeres, o outro conquista seus resultados através do domínio sobre a técnica, da confiança e da descontração dos seus modelos. Deste modo, na mais profunda aceitação da criação artística como forma de demonstração dos gestos humanos, Rejlander coloca em cheque a afirmação [citada acima] do próprio Darwin: “*Nossa imaginação é outra e mais séria fonte de equívocos; pois se pela natureza das circunstâncias esperamos ver alguma expressão, nós prontamente imaginamos sua presença.*” Imaginar e construir *presenças* é o que Rejlander faz. Para ele “em toda composição de quadro o pensamento deve vir em

primeiro lugar e todo o restante deve ser considerado como a linguagem com a qual podemos expressá-lo”⁵⁰ (PROGGER, 2009, p. 171). Desta forma, Rejlander entra no pensamento de Darwin e comunga com suas ideias na atualização da expressão das emoções. Desenha em fotografia ficcional o corpo do pensamento do cientista.

Para além de seu propósito original, o *Expressões* de Darwin nos coloca frente a questões substanciais presentes em todo ato fotográfico. Quer seja este destinado a sustentar as bases de uma perspectiva científica ou a afirmar certas virtudes artísticas. Vimos, através das ilustrações de seu livro e de seus autores, que na prática fotográfica [e ampliamos nossas observações para alguns embriões da arte cinematográfica] o espaço existente entre os agentes da ação é constituído por camadas por vezes imperceptíveis e que, no entanto, constroem a visibilidade da obra. Os corpos em presença de outros corpos possuem desígnios que extrapolam os objetivos pré-estabelecidos por estes mesmos corpos separadamente. O que queremos dizer com esta afirmação é que compreendemos que há um pensamento anterior ao ato fotográfico que pilota os instrumentos técnicos, que orienta os corpos envolvidos e que, a princípio, é também responsável pelo produto final. Entretanto, em completa desconfiança do filósofo⁵¹ que não concebe “que o corpo pense de alguma forma” e reiterando a dúvida da princesa que indaga “como [...] uma substância em pensamento pode determinar os espíritos do corpo e assim provocar ações [...]”, reconhecemos nos corpos sua capacidade criativa, sua inteligência singular e sua porção significativa na constituição do pensamento como um todo. E mais do que isso, o corpo do artista além de ser dotado de pensamento, é também composto de seus instrumentos de trabalho e de seu saber sobre eles. Poderíamos dizer, por exemplo, que o corpo do fotógrafo em ação é de constituição múltipla. Fazem parte dele não apenas a sua configuração humana mas também seu aparato técnico, ambos governados simultaneamente por sua atenção, seus movimentos e seu saber. Este corpo heterogêneo sempre agirá em coexistência com outros corpos. Desta forma, a representação da expressão humana estará, de fato, atrelada à figuração que dela é feita por

⁴⁹ Original inglês: “[...] Standford and Muybridge proposed to make not just one image, but a series of them. To achieve their goal they would have to rethink almost every aspect of the medium. They started with the cameras, twelve of them in all [the number twelve might have been based on Oscar Gustave Rejlander’s ‘On photographing Horses’, British...]. Stereo cameras were chosen because their backs were closer to the lenses, which, along with their size, allowed more light to reach the plate”.

⁵⁰ “*In all picture compositions the thought should take the first place,*” he wrote, “*and all else be regarded as the language which is to give it expression.*”

⁵¹ Referimo-nos aqui às *Cartas* trocadas entre a princesa Elisabeth e Descartes citadas anteriormente.

cada artista, por cada agrupamento humano, trazendo em si os rastros de sua época. Portanto, padecerá de catalogações controversas e de constantes e necessárias revisões.

Referências

- BOÊMIA da, E. 1643. *Elisabeth à Descartes - La Haye, 16 mai 1643*. Disponível em:
Cartas, último acesso em 30 de maio de 2017;
- BRAUN, M. 2004. *Eadweard Muybridge*. Londres, Reaktion Books;
- COTTEGNIES, L. 2002. “Codifying the Passions in the Classical Age: a few reflections on Charles Le Brun’s scheme and its influence in France and in England” in *Etudes Epistémè*, no 1. Paris, Association Études Épistémè, 141-158;
- DARWIN, C. 1872. *The Expressions of the Emotions in Man and Animals*. Londres, J. Murray;
- DESCARTES, R. 1649. *Les passions de l’âme*. Paris, Henri Le Gras;
- DIDI-HUBERMAN, G. 2012. *Invention de l’hystérie: Charcot et l’iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris, Éditions Macula [primeira edição de 1982];
- DROUIN, E. E. P. Y. 2013. Unique drawings by Duchenne de Boulogne in *The Lancet Neurology*, 12, n. 4, abril, 330-331;
- DUCHENNE, G.-B. 1862. *Mécanisme de la physiologie humaine ou Analyse électro-physiologique de l’expression des passions*. Paris, Renouard;
- FABRIS, A. 2003. “Reinvidicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia” in *ARS*, São Paulo, 1, n.1, 58-64;
- GUMBRECHT, H. U. 2010. *Produção de presença*. Rio de Janeiro, Contraponto;
- GUNNING, T.; PRODGER, P. 2003. *Time Stands Still: Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*. Oxford, Oxford University Press;
- HANNAVY, JONH. 2013. *Encyclopedia of XIX Century Photography*. Londres: Routledge;
- LE BRUN, C. 1727. *Expressions des passions de l’âme représentées en plusieurs testes gravées d’après les dessins de feu M. Le Brun*. Paris, Academia real de pintura e escultura;
- LE BRUN, C. 1994. *L’Expression des Passions e Autres Conférences, Correspondance*. Paris, Dédale Maisonneuve et Larose;
- MATHON, C. 1999a. *Duchenne de Boulogne*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts;
- MATHON, C. 1999b. “Duchenne de Boulogne, photographe malgré lui?” in MATHON, C. *Duchenne de la Bourgogne*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 11-25;
- MATOS, M. I. S. D. 2012. “Espelhos da alma: fisiognomia, emoções e sensibilidades” in *Revista Brasileira de História das Religiões*, ano V, n. 14;
- MIRANDA, C. E. A. 2005. “A fisiognomia de Charles Le Brun - a educação da face e a educação do olhar” in *Pro-posições*, Campinas, 5, n. 2 (47), maio/agosto, 15-35;
- MONTAGU, J. 1994. *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun’s Conférence Sur L’expression Générale Et Particulière*. Yale, Yale University Press;
- PAVIS, P. 1998. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto, University of Toronto Press;
- PRODGER, P. 2009. *Darwin’s Camera: Art and Photography in the Theory of Evolution*. Oxford, Oxford University Press;
- REJLANDER, O. G. 1981. An Apology for Art-Photography in GOLDBERG, V. *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. Albuquerque, UNM Press;
- SCHWARTZ, E. 1999. L’Expression de passions: Duchenne de Boulogne, héritier de la doctrine académique in: MATHON, C. *Duchenne de Boulogne*. Paris, École nationale supérieure des Beaux Arts.