

Para melhor contribuir com os pesquisadores que desejam adentrar esse campo de trabalho, organizamos, num trabalho conjunto com a Subárea de Arquivos Especiais e a Biblioteca do Centro de Memória, uma bibliografia estruturada tematicamente que pretende dar uma visão geral do que já foi publicado nacional ou internacionalmente referente ao tema e a outros a ele correlatos. Esperando que ela seja uma útil ferramenta de trabalho, quero agradecer também a ajuda eficiente da equipe técnica do Centro de Memória nessa tarefa.

Quero registrar também que este número 10 do Boletim marca o quinto ano de publicação ininterrupta deste instrumento de divulgação dos trabalhos e atividades do Centro de Memória, o qual foi, aos poucos, tornando-se um veículo importante para os trabalhos científicos e técnicos de pesquisadores ligados, de alguma maneira ao Centro de Memória. Este é um marco importante na vida das publicações científicas em nosso país e por isso quero parabenizar toda a equipe do Centro de Memória.

Olga von Simson
Coordenadora do número especial
sobre fotografia

Entre a Arte, a Ciência e o Delírio: a fotografia médica francesa na segunda metade do século XIX

Etienne G. Samain
Mestrado em Múltiplos/Instituto
de Artes - Unicamp

A história da fotografia foi, até o final da Segunda Guerra Mundial, essencialmente a história de suas múltiplas *invenções*, de seus *processos* e de suas *inovações técnicas*. Somente então é que vimos nascer modalidades novas desta história. Uma primeira que, ao encarar a fotografia como *expressão artística* ou, melhor dizendo, como processo criativo submetido tanto ao estilo de um autor como à técnica de que se utiliza, procura traçar um quadro evolutivo e cumulativo das *formas* que ela soube tomar em consonância com os momentos históricos que as tornavam possíveis. Uma outra, muito mais recente, interessa-se, desta vez, pela questão da *contextualização - de cunho ideológico e sócio-cultural - do evento e do fato fotográfico*¹. Trata-se, aqui, de uma colocação em perspectiva histórica não apenas das expectativas e dos reflexos sociais cunhados pela aparição da fotografia, mas também de suas utilizações científicas, ambas tendo como pano de fundo e fonte inspiradora a fé positivista, o mito de uma ciência do realismo visual e a emergência de uma outra sociedade burguesa. Sociedade esta, ávida de promover sua identidade nova ao desvendar, visualmente, a diferença dos *outros* e de seus territórios que, mais uma vez, cobiça. Sociedade impaciente e febril, tanto em registrar as grandezas das *obras* que ergue nos seus centros urbanos como em documentar o que deixou nas suas frentes de batalhas. Sociedade esperançosa, ainda, em pôr fim, pela mágica desta nova prótese tecnológica, aos enigmas do céu e da terra, aos misteriosos movimentos do corpo e da alma humana, ao cortejo dos fenômenos naturais que lhe escapam.

Nas páginas que se seguem, procuro balizar - embora parcial-

mente - o vasto campo da utilização da fotografia nas ciências do homem, no decorrer da segunda metade do século XIX. Limito-me à *fotografia médica*, excluindo dela, não sem pena, aliás, os notáveis e pouco mais conhecidos aportes que souberam proporcionar ao estudo do corpo, do movimento animal e da gestualidade humana, pessoas como Etienne-Jules Marey (1830-1904), Eadweard Muybridge (1830-1904), Thomas Eakins (1844-1916) e Ottomar Anschütz (1848-1907). Proponho dois percursos *complementares* que o leitor saberá reconhecer. O primeiro é mais diretamente sensível em percorrer os avanços e as razões do uso do registro fotográfico no universo das doenças nervosas. O segundo, por sua vez, atento em lembrar as questões levantadas, depois da Renascença, pela ciência fisiognômica, tenta entender como a vontade de penetrar não apenas no visível mas também no invisível humano, conduziu da *arte à carteira de identidade*, passando pela imperiosa necessidade evolucionista de *catalogar* tanto as sociedades humanas quanto os *tipos* de pessoas que podiam, nelas, esperar ainda habitar. De passagem, nos refrescaremos ao som de alguns delírios desta ciência médica que, às vezes, parece não ter duvidado de nada.

Tenho, assim, menos a intenção diletante de passear numa história - é verdade - fabulosa, do que a inocência curiosa de me atrever a crer que as pistas aqui abertas poderão ajudar outros pesquisadores a resgatar, neste universo da fotografia médica, todo um patrimônio que, por certo, o Brasil conserva, mas do qual ignoramos sua riqueza.

1. *Da microscopia de Alfred Donn e
  fotografia neurológica de
H. W. Diamond, J. M. Charcot e Albert Londe*

Em torno de 1860, na França, principalmente, mas também na Inglaterra, na Alemanha, nos Estados Unidos e no Japão, a máquina fotográfica e o que ela, já, permite registrar, permanecem objeto de espanto tanto quanto de fascínio. Ela serve de lente de aumento e de aproxima o ao explorador e ao viajante; ela   a objetiva e o diafragma dos olhos e da ambi o deste novo cidadão que se admira a si mesmo. No entanto, no rol das grandes descobertas deste século XIX -

entre elas, o vapor, a eletricidade e suas aplica es - a fotografia, única pretendente a uma revolu o do olhar humano nesta sociedade industrial gluttona, não tinha conseguido, até o ano de 1860, fazer reconhecer suas credenciais nos  rculos científicos. Mundana demais, provavelmente, mas também frágil em seus próprios suportes e de uma confiabilidade insuficiente para autorizar verdadeiras explora es científicas, os pesquisadores amuavam-na. Faltava-lhe ainda a velocidade do trem, a velocidade da luz. Faltava-lhe o *momento sonhado*: a instantaneidade.

Alguns precursores,   verdade, já tinham requisitado este novo instrumento de registro mecânico, outorgando-lhe tarefas que não eram meramente documentais e museológicas.   o caso do médico francês Alfred Donn e (1801-1878) e de seu assistente técnico Jean-Bernard-Léon Foucault (1819-1868) que, em 1845, publicavam um *Curso de Microscopia*², acompanhando-o de um *Atlas* de gravuras realizadas a partir de daguerre tipos³ por eles conseguidos através de um microscópio. Conclamavam na *Introdu o do Atlas*:

*Os resultados obtidos pelo Sr. Léon Foucault com o microscópio-daguerreótipo, não apenas sobre os objetos sólidos, mas sobre as partículas íntimas dos fluidos, tais como os glóbulos sang neos das diversas classes de animais, do muco, do pus, os zoo spermas etc., são verdadeiramente dos mais notáveis... essas figuras [daguerreotipadas] reproduzem a natureza com tanta verdade, com tais nuanças, sob aspectos tão multiplicados, que nos parecem responder a todas as necessidades...[no futuro] essas figuras deverão ser executadas antes da obra teórica, para servir-lhe de base e de guia*⁴.

Utilizando-se do cal tipo⁵ descoberto por William Henry Fox Talbot, em 1840, o médico inglês Hugh Welch Diamond (1809-1886) - conterrâneo e conhecido de Roger Fenton (1819-1869) e de Oscar G. Rejlander (1813-1875) - iniciava, em 1851, um recenseamento das alienadas do Manicômio de Springfield (Condado de Surrey, no sul de Londres), inaugurando com o seu *The Face of Madness (A Figura da Loucura)*⁶ o que convém qualificar de início da fotografia psiquiátrica. Diamond entendia, com efeito, que a fotografia não servia apenas   identifica o administrativa dos pacientes, mas podia ajudar a conhecer os sintomas, elaborar as tipologias nosogr ficas dos

doentes e até ser utilizada como substrato terapêutico. Assim sendo, Diamond tomava retratos de seus doentes (*Figura 1*) no início e durante toda a duração de seu tratamento com a esperança de *constatar desta maneira as fases sucessivas da doença e os progressos da cura*. Servia-se também deles para provocar uma revalorização narcísica do doente através da mostra dessas imagens, o que chamamos, hoje, de fototerapia. Não é de admirar que, alguns anos depois, em 1863, a sociedade médico-psicológica de Paris se reunia, com propósitos semelhantes, em torno da temática *Aplicação da Fotografia ao Estudo das Doenças Mentais*:

Tomar-se-á o retrato de cada doente curável na sua entrada no asilo, depois nas diversas épocas de sua afecção mental. A andança dos acidentes intelectuais será fixada, então, de uma maneira tangível, e o exame comparativo das provas sucessivas permitirá apreciar utilmente a extensão dos progressos, o estágio estacionário ou o decréscimo dos fenômenos mórbidos.

A fotografia médica, logo depois, ia ganhar novos espaços editoriais, em particular após o sucesso da *Clinique Photographique de L'Hôpital Saint Louis*³, um atlas de iconografia dermatológica que realiza A. de Montméja, sob a direção de seu mestre, o doutor A. Hardy, no qual as 49 pranchas fotográficas (depois coloridas manualmente) dos tipos mais comuns de doenças da pele deviam, em função de sua *exatidão (a natureza captada ao vivo)*, obviar ao incômodo - para a formação do mundo médico - de não ter *continuamente diante dos olhos exemplos vivos de afecções cutâneas*. O mesmo Montméja criará com Rengade, em 1869, a *Revue Photographique des Hôpitaux de Paris*, antes que aparecessem outras publicações médicas ilustradas com fotografia, em especial as famosas *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (1876-1879: 3 tomos) publicada por Désiré Bourneville, e *La Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* (1888-1918: 28 tomos) dirigida por Albert Londe, Paul Richer e Gilles de la Tournelle. Com esses autores, entramos no próprio universo do fundador da neurologia moderna, Jean-Martin Charcot.

Charcot (1825-1893) chega na Salpêtrière em 1862. Esta *cidade das mulheres*, cravada no coração de Paris, é - desde 1656 - o local de destino tanto das grabatárias, mendigas, epiléticas e loucas como das



Fig. 1 Dr. Hugh Welch Diamond, Internada do asilo do condado de Surrey. 1852. Bath (Inglaterra), Royal Photographic Society.

criminosas, heréticas e prostitutas. Philippe Pinel (1745-1826), é verdade, tinha conseguido, na passagem do século, impedir o enclausuramento puro e simples, indistinto (e revelador) que, até então, imperava. Quando Charcot chega, o hospício, tristemente famoso, congrega

umas três mil indigentes, epilépticas e convalescentes, em torno de oitocentas alienadas, sem contar as crianças e os pacientes da enfermaria geral: uma população de cinco mil almas... É dentre este "material considerável" que Charcot busca o primeiro fundamento de sua approche metodológica: pela comparação de um grande número de casos, elaborar o "tipo" da afecção, seu quadro clínico ideal - se assim se pode dizer⁹.

Vinte anos depois, Charcot - cuja fama e o personalismo de uma pesquisa toda centrada numa observação ao vivo já é amplamente reconhecida - torna-se responsável pela *Clinica das doenças do sistema nervoso* da Salpêtrière e opta definitivamente pela busca *das leis e das regras* da histero-epilepsia, o *grande ataque*¹⁰, que pensa poder investigar melhor através do sono hipnótico, provocando artificialmente estados nervosos de paralisia que a personalidade histérica desenvolve espontaneamente. Dois instrumentos vão lhe servir: seu próprio olho clínico e a fotografia que seu *encarregado do serviço fotográfico*, Albert Londe (1858-1917), realizará durante mais de dez anos.

O neurologista Charcot é, antes de mais nada e sempre, um visual. Freud que o tinha conhecido no decorrer de uma temporada de estudos na Salpêtrière, em 1885-1886, homenageia Charcot logo após sua morte em 1893, nesses termos:

Não era alguém que ruma nem um pensador, e sim uma natureza artisticamente dotada, segundo seus próprios termos, um visual, um vidente. Sobre sua maneira de trabalhar nos contava ele próprio o seguinte: tinha costume de olhar sempre e de novo as coisas que não conhecia, de reforçar delas a impressão dia após dia até que, de repente, surgisse a compreensão. Ante o olho de seu espírito ordenava-se então o caos, cujo incessante retorno dos mesmos sintomas tinha dado a ilusão; a gente via aparecer os novos quadros patológicos, caracterizados pela conexão constante de certos grupos de sintomas; as formas completas e extremas, os "tipos" se destacavam por uma espécie particular de esquematização...¹¹

Charcot *ordenava vendo* (Pierre Fédida) o que explicita com felicidade, Henry Meige, um de seus discípulos:

Recomendava a procurar primeiro captar as "grandes linhas", os "grossos sintomas". Deixar de lado os pequenos detalhes, pelo menos no começo. Olhar, olhar ainda, sempre olhar: é assim somente que a gente chega a ver. Assim proclamava bem alto a importância que tem para um médico conhecer a forma corporal e a necessidade de se estudar o nu vivo, tanto o nu normal como o nu patológico. Um grande número de doentes eram examinados no mais simples aparelho. O olhar penetrante de Charcot detinha-se sobre as menores anomalias corporais; delas, tomava nota, refletia, fazia vir um outro sujeito, comparava-o ao precedente, chamava um terceiro, recomeçava o dia seguinte, se fosse necessário nos dias que se seguiam, e, desta minuciosa observação - visual, sobretudo - resultava muitas vezes uma descoberta preciosa, às vezes até a revelação de uma doença desconhecida até então¹².

Ao lado do olhar clínico de Charcot, havia o registro mecânico - esta nova *retina do cientista* como acabava de designá-lo o astrônomo Jules Janssen - e sobretudo este surpreendente e engenhoso Albert Londe (1858-1917), recentemente redescoberto na França¹³.

Londe inicia seus trabalhos de fotógrafo na Salpêtrière, em 1882, quando, precisamente, Charcot abre seu último campo de estudo: a histeria masculina. *Fotógrafo amador*, como gosta de designar-se, nos fatos, ele é um inventor nato e apaixonado, que participará de todos os grandes avanços que conhece o registro fotográfico no final dos anos de 70. Está a par e é um dos primeiros, na França, a utilizar-se da sensibilidade dos novos suportes emulsionados a gelatina-brometo de prata¹⁴ que, entre 1882-84, permitiam tempo de pose da ordem do *segundo em condições difíceis*. Filho de seu século, amante de uma *velocidade* que toma conta de toda uma sociedade, Londe distinguir-se-á, sobretudo, pelos consecutivos aperfeiçoamentos que dará a seus obturadores mecânicos e aos dispositivos cronográficos¹⁵ de tomada seqüencial, que inventa. Com Londe - pode-se dizer - o *instantâneo* sai definitivamente do *flou* e a *pose* torna-se *surpresa*, com ele, a cronografia, também, encontra-se a dois passos do *cinema*. Em ambos os casos, é um *outro olhar* que se forma, um *outro tipo de leitura* do mundo.

Londe o sabe, quer ele mesmo conduzir a fotografia, além de seu uso documentário, a *resultados que não se poderia ter sem ela*¹⁶. E confessa claramente:

*A placa fotográfica não é sensível aos mesmos raios que nos-
sa retina: poderá então, em certos casos, nos dar mais do que o
olho, nos mostrar o que este não saberia perceber.*

ou

*Existe até hipóteses nas quais o próprio olho não saberia
perceber os movimentos por demais rápidos: assim acontece nas
crises de epilepsia, os ataques de histeria, a marcha nos casos pa-
tológicos etc. Graças aos métodos fotográficos, poderemos suprir a
impotência do olho neste caso particular e obteremos documentos
de grande valor*¹⁷.

Como o nota, com fineza, François Soulages:

*Tecnologicamente, a fotografia possui três vantagens para o
psiquiatra. Primeiro, ela é a inscrição sonhada que torna caduca a
descrição (...) [ela é] a memória sonhada [que] permite ter uma
nova relação com o tempo, tanto afrouxando-o como captando o
instante (...) sobre-humana e divina, ela possui a sensibilidade so-
nhada... a fotografia aparece como o sonho por excelência*¹⁸.

É neste estado de espírito que Londe trabalha ao lado de Charcot durante onze anos, realizando milhares de provas¹⁹. Provas de doentes epiléticos e histéricos (*Figura 2*), mas ainda registros de preparações microscópicas, de cortes histológicos da medula espinal, do bacilo da tuberculose, sem falar das reproduções de pinturas e de esculturas que, notadamente e não por acaso, fará para as *Demoníacas na Arte* de Charcot e Richer²⁰. Parece assim, que no final do século, tanto o médico não existia fora do artista que era, como, dificilmente ainda, o fotógrafo sentia-se existir sem a alma e o olho do clínico. É o caso de Londe e de Charcot, cujos olhares se cruzam, embora distintos.

Para Charcot, as fotografias servirão a ilustrar suas lições e permanecerão raras nos seus próprios trabalhos publicados, senão, às vezes, para servir de demonstração e de prova públicas. Charcot prefere às fotografias a presença direta dos corpos e das crises que pro-

voca no seu anfiteatro, e com as quais não podem rivalizar. Londe, na sua militância em prol de uma fotografia-ferramenta científica, sonhará até o fim desta convivência com Charcot - ele publica sua *Fotografia Médica*²¹ precisamente no ano da morte de Charcot - numa fotografia capaz de servir de protocolo à observação, experimentação e verificação desta doença. Ambos, todavia, não se dão conta de que o seu projeto de *mise-en-scène* visual; justamente da personalidade histérica, que, seja ela *representada* no anfiteatro ou *impresionada* pela câmera obscura, ia tornar-se o principal suspeito da *invenção* de uma nova sintomatologia da doença. Uma coisa fica clara: na passagem do século, a psiquiatria dava lugar à psicanálise que descobria Freud. Tinha-se passado do olhar ao escutar, do visual ao verbal.

2. Da ciência ao delírio: o "invisível fluídico" de Hippolyte Baraduc e o "optograma" de Vernois

Contemporâneo de Charcot, membro da Escola da Salpêtrière, Hippolyte Baraduc é, em torno de 1895, um especialista reconhecido por seus estudos teóricos e seus experimentos terapêuticos (hipnose, auto-sugestão, magnetismo, eletricidade), referentes à histeria. É, então, que descobre a fotografia e os fantasmas, os vapores e os fluidos vão começar a povoar seu universo *científico*.

A histeria, durante séculos, foi considerada como uma doença exclusivamente feminina. O nome dado à doença é bem claro, já que aponta para o local do mal, a fonte de onde se alimenta: histeria - *hysteria* (grego) o útero, lugar do erotismo mórbido e perigoso feminino. Antro, quarto misterioso do corpo da mulher de onde emanam *vapores e humores*. É, desta maneira, que a histeria foi concebida e encarada desde a antiguidade até o século XVII, com este agravante: sendo um *excesso de sexualidade*, a Igreja devia institucionalizar²² a caça às bruxas, oferecendo aos seus fiéis, até um manual de detecção dos casos, antes de fazer passar milhares de mulheres histéricas pelo *divino fogo purificador* das fogueiras. A *doença*, é verdade, - que se chame ela *lepra, loucura, histeria, aids* - foi, em todos os tempos, um importante instrumento de controle político, social e religioso nas

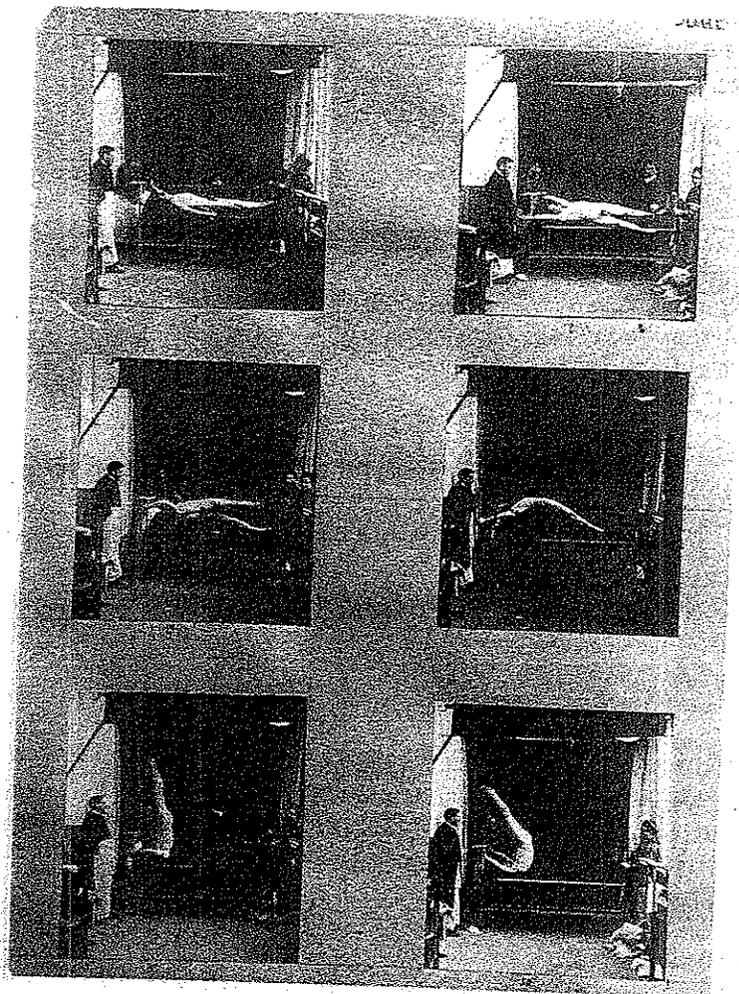
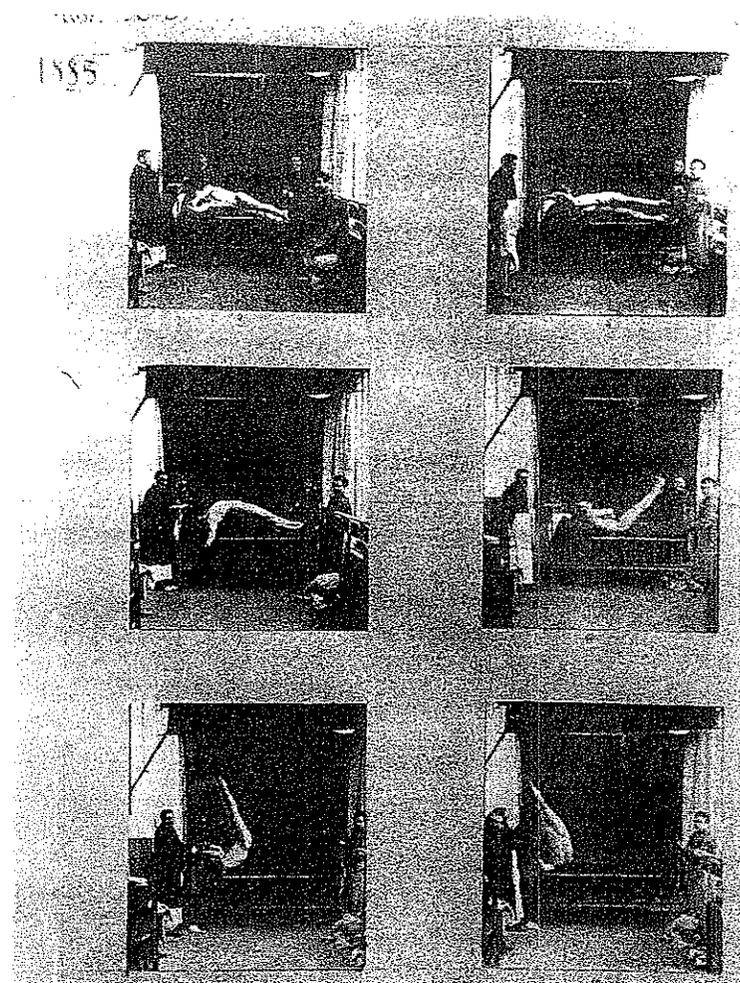


Fig. 2 Albert Londe. *Gulnin* (sobrenome do doente). *Ataque de histeria no homem*. 1885. Prancha 47 x 35,5 cm composta de duas séries de instantâneos de 7,5 x 8 cm: Série A, da esquerda para a direita e de cima para baixo: 1, 4, 5, 6, 8, 9; série B: 2, 3, 7, 10, 11, 12.



mãos de sociedades para as quais a necessidade de inventá-las era mais imperativo do que a vontade de erradicá-las.

A partir do século XVII, a opinião médica começa a resistir, pelo menos à concepção demoníaca da histeria. Do útero feminino, a histeria migra para o cérebro humano, já que se sabe na época, que afeta ambos os sexos. No final do século XIX, a histeria torna-se uma doença igual as demais, cujo fundo não é apenas cerebral mas psíquico. Eis a opinião que partilham, na Salpêtrière, Charcot, Freud, Richer e outros, mesmo se este time permanece, no momento, ainda muito sensível a uma reavaliação da teoria do magnetismo do ser humano, postulada, cem anos antes, pelo médico alemão Franz Mesmer (1734-1815). Este, estimando que a medicina estava com atraso em relação a outras ciências, tenta

uma aproximação fundamentalmente diferente da terapêutica. Postula a existência de um fluido universal tão influente quanto o magnetismo e, como ele, impossível de ser captado pelos órgãos dos sentidos. O vínculo entre o homem e o universo seria da mesma ordem que o vínculo entre os objetos magnetizados. Todas as doenças provêm de uma má repartição do fluido dentro do corpo humano. Basta, então, graças a um imã, drenar o fluido de modo adequado para reequilibrar a bipolaridade humana. Mesmer abandona rapidamente o imã, após ter constatado que obtém resultados igualmente satisfatórios pelo toque manual. Ele passará, desta maneira, da teoria de um "magnetismo mineral" ao de um "magnetismo animal" provocando nos seus pacientes (na maioria, mulheres) crises convulsivas que conduzem a curas²³.

É tempo de voltar a Baraduc que, num final de manhã do outono francês de 1895(?), fotografa seu filho (de 11/12 anos), sentado junto a uma janela e olhando para um faisão, abatido há pouco, que repousa sobre seus joelhos. Baraduc revela a placa e descobre que aparece acima da cabeça de seu filho uma espécie de nuvem vaporosa, curva, que vai desdobrando-se, igual a um leque em torno da cabeça, indo na direção da janela. Dará à fotografia, publicada no seu significativo livro *A Alma Humana, seus Movimentos, suas Luzes, e a Iconografia do Invisível Fluídico* (1896)²⁴, o título *Od e Psychod Kosmique*²⁵, atraídos em torno de uma criança cuja alma fica entristecida pela visão de um faisão morto (fotografia sem eletricidade, ao meio-dia). Na fo-

tografia que tinha feito de seu filho, Baraduc via assim a aura de uma alma sensível (sensível como uma placa fotográfica) tanto quanto a alma de uma criança impressionável (como o eram os histéricos). A placa fotográfica não registrava somente e apenas o visível; tinha-se tornado a memória e a inscrição da luz invisível. Baraduc prosseguirá suas experiências, ora fotografando um padre adormecido, e interpretando a *nuvem preta* registrada como sendo *a aura de um pesadelo*; ora se auto-retratando quando *pensa a si mesmo* ou quando *sua alma espiritual* entra em contato com *o raio divino* e *os quatro sopros do Espírito*. Baraduc fotografará corpos mortos *ainda quentes*, para que a força vital transmita ainda suas radiações. Como Mesmer, acabará preferindo o *toque manual*, dispensando a máquina de registro e colocando, no escuro, as placas sensíveis sobre a testa ou as mãos de seus *modelos-pacientes*²⁶. De tanto freqüentar o invisível, Baraduc não devia nos deixar outras marcas, nem mesmo a data de seu desaparecimento.

O caso de polícia apresentado pelo médico-legista Vernois, em 1870, na sóbria *Revue Photographique des Hôpitaux* de Paris, é mais impressionante ainda. Este transcreve, num artigo intitulado *Estudo sobre a Retina de Sujeitos Assassinados*, a experiência que, do seu próprio punho, um de seus colegas franceses, o Dr. Bourion, acaba de fazer e de escrever, acompanhando o relato de uma fotografia que realizou no dia 14 de junho de 1868, sobre a retina de uma mulher assassinada juntamente com o seu filho e seu cachorro.

o assassinio - escreve - aconteceu no domingo 14 de junho de 1868, entre meio-dia e quatro horas da tarde. A extração dos olhos, fora das órbitas foi praticada, dia 16 de junho em torno das dez horas da manhã. A tiragem fotográfica foi obtida no mesmo dia em torno das 18 horas (...). Tendo quatro olhos a minha disposição, operei primeiro os da criança sobre os quais tinha a certeza que não encontraria nada. Fiz um corte circular, atrás da íris, depois de ter retirado o cristalino. O resultado foi nulo (...). Sobre o segundo olho do mesmo sujeito, operei da mesma maneira para chegar ao mesmo resultado. Sobre o olho esquerdo da mãe, mesmo corte, retirada do corpo vidrado. Obtive uma imagem [da retina] pouco clara: somente a cabeça do cachorro aparecia e, aliás, de maneira pouco compreensível (...). Sobre o olho direito [tema da fotografia que envia], mesmo corte. Mas ao querer conservar o cristalino, apertei

um pouco fortemente minha pinça, o que fez que a retina se rompesse e que diversas parcelas [dela] fossem projetadas sobre o corpo vídoso e produzissem essas manchas brancas das quais três formam, para assim dizer, a espinha do cachorro; três outras, mais acima e mais à esquerda, são exatamente ao nível do cotovelo do assassino.

O *optograma* (*escrita do olho*) havia nascido e, com ele, toda uma estética e uma mística da luz invisível que a fotografia, doravante, seria capaz de registrar e de provar. No caso em pauta, o delírio, indo muito mais longe, visto que se devia literalmente arrebanhar o olho para poder extrair através do registro fotográfico da retina (outra placa sensível), a última imagem que o olhar do próprio sujeito (outro fotógrafo) tinha feito do último instante da sua vida. Dupla peça convincente, o optograma apresentava-se, ao mesmo tempo, como a *prova pela imagem* e como a *prova pelo olho*²⁷. Poderia ter interessado aos policiais. Mas não foi nem o caso.

3. De uma tipologia dos homens e da expressão de suas paixões à identificação dos indivíduos: G.B. Duchenne de Boulogne, Francis Galton, Cesare Lombroso

Entre os excessos passionais, a loucura e as emoções humanas, a distância é bastante curta. Ela separa o policial do médico ou do artista. Mas os homens precisam pôr ordem nas coisas do mundo, precisam ordená-las, classificá-las, necessitam de *tipos*, de *classes*, de *famílias*, de *espécies* e de *gêneros*.

Neste esforço de inventário e de catalogação, o animal e o homem, desde Platão e Aristóteles, foram os primeiros protagonistas e parceiros. Tudo era índice na figura humana e o homem não passava de um animal. A fisiognomonia zoológica procurava, desta maneira, mostrar - com discursos mas também com *representações pictóricas* - como cada parte do corpo humano identificava-se àquela de um animal, revelando as suas qualidades profundas. Leonardo da Vinci (1452-1519), Albrecht Dürer (1471-1528), Giambattista Della Porta (1541-1615), Charles Le Brun (1619-1690) (*Figura 3*) são ainda excelentes exemplos desta ciência fisiognomônica na época renascentista.

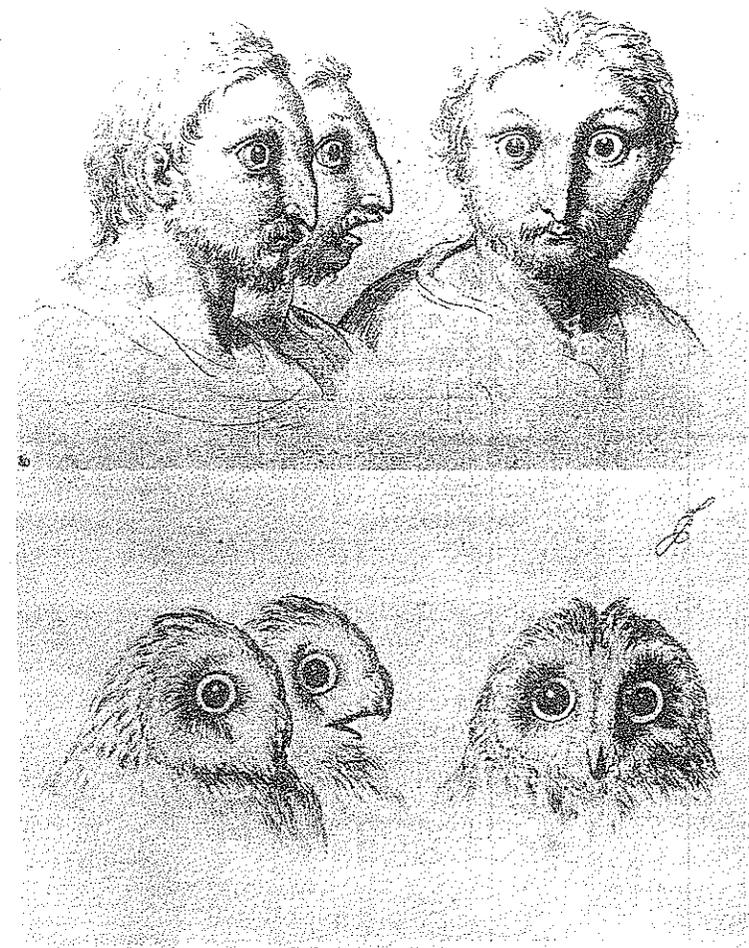


Fig. 3 Charles Le Brun, *Esboço fisiognomônico: homens-corujas*, em torno de 1660. Paris (Louvre), Gabinete dos Desenhos.

Na segunda metade do século XVIII, as questões vão se aprofundando. Com Jean-Gaspar Lavater, um piedoso teólogo suíço (1741-1801)²⁸, com Franz Josef Gall, um neurofisiologista austríaco (1757-1828)²⁹, levantam-se reflexões desta ordem: será que não se poderia entender melhor o homem, chegando a desvendar seu lado invisível, submerso, psicológico, emocional, a partir das marcas externas cravadas na sua própria corporeidade (sua estatura, seu perfil, suas facies, seu crânio, sua fisionomia)? Será que existem *disposições genéticas e físicas* que, identificadas e mapeadas, permitiriam entender melhor por que existem pessoas inteligentes ou burras, amigáveis ou agressivas? Será que é possível traçar *visualmente* o perfil da personalidade assassina, anarquista, gananciosa; a fisionomia do louco, do epilético, da prostituta e do gênio, do homem selvagem e do bárbaro? Tratando-se de *sintomas* e de *traços*, de *figuras* e de *signos*, entender-se-á por que o registro fotográfico ia dar a mão a esta ciência fisiognomônica à procura de novos conhecimentos.

Seduzido pela eletricidade, as artes teatrais, os nervos e os músculos do corpo, Guillaume Benjamin Duchenne de Boulogne (1806-1875) procura, entre 1852 e 1856, ler sobre o rosto *os signos da linguagem muda da alma* e, assim, constituir um corpus classificador e uma *ortografia das emoções induzidas pelos afetos*³⁰. Tendo descoberto que era possível excitar eletricamente, através da pele, os nervos e os músculos, Duchenne, utilizando-se de uma bobina de indução elétrica e de eletrodos, que chama de *seu pincel elétrico*, vai empreender *em pontos de eleição* dos dez grupos de músculos faciais, um verdadeiro mapeamento - logo registrado fotograficamente³¹ - das linhas expressivas das grandes paixões: a atenção, a reflexão, a agressão, a dor, a alegria, a benevolência, o desprezo, a lascívia, a tristeza, o pavor... A publicação, em 1862 (data da entrada de Charcot na Salpêtrière, onde Duchenne já trabalha como neurologista) de seu *Mecanismo da Fisionomia Humana, ou Análise Eletrofisiológica das Paixões*, apresenta algo de interessante no que diz respeito à *forma da apresentação fotográfica*. As 82 figuras fotografadas, com efeito, são colocadas em quadro, emolduradas em medalhões e, em seguida, agrupadas lado a lado em 9 pranchas sinóticas (*Figura 4*), permitindo tanto o desdobramento de pontos de vista em torno da complexidade da realidade estudada como provocando um efeito de leitura e de sig-



Fig. 4 Guillaume Benjamin Duchenne de Boulogne e Adrien Tournachon, *Mecanismo da fisionomia humana* (1862), prancha n. 7, 1852-1856.

nificação que já anunciam o cinema³². Se Charles Darwin retoma no seu *Expressão das Emoções no Homem e nos Animais* (1877), algumas das figuras de Duchenne, este último não as destinava apenas aos neurofisiologistas. Embora não desprovidas de um certo sadismo e de um voyeurismo um tanto perverso, suas fotografias (de rostos eletrizados ou de corpos nus femininos, colocados em situação de representação teatral) deviam, segundo ele, servir também aos pintores e escultores, permitir aos atores melhor expressar os sentimentos das personagens de William Shakespeare.

Falando de um inglês, encontramos, logo, um outro: Sir Francis Galton (1822-1911). Primo de Darwin, pai da psicologia diferencial, inventor da antropometria nos seus laboratórios de Londres mas, sobretudo, teórico do desigualitarismo entre os seres humanos, Galton, que começou viajando, explorando a África do Sul, interessa-se, mais tarde, pelo problema da transmissão *hereditária* das capacidades intelectuais, o qual estudou junto a numerosas personalidades de famílias inglesas célebres (*Hereditary Genius*, 1869), e defende, então, a tese de uma hierarquia *biológica* das inteligências. Existem *tipos* de pessoas bem dotadas, física e intelectualmente, pessoas sãs e gênios, como existem *tipos* inferiores: doentes, loucos, criminosos, anormais e outros delinquentes. Sem entrar no mérito ou não dos trabalhos de Galton, que preconizará, sob o novo nome de eugenia, a regulamentação dos casamentos e da procriação em função dos dons hereditários potenciais dos pais, interessa aqui apontar para a engenhosa estratégia fotográfica que desenvolveu na sua busca de *tipos* e de *arquetipos* biológicos. Galton, que trabalha sobre extensas coleções de retratos de polícia que lhe fornecia o diretor geral das cadeias inglesas, nota, um belo dia, o curioso efeito de *fusão visual* que acontece quando coloca dois retratos *diferentes* no binocular de um aparelho estereoscópico. Sobrepondo, assim, vários negativos diferentes para condensá-los numa tiragem única, ou registrando sucessivamente, sobre uma mesma placa sensível, as figuras de vários indivíduos - lordes, loucos ou criminosos - Galton vai encontrar através dessas imagens *compósitas*, primeiras *imagens de síntese*, substratos ao serviço de suas teses. O interessante é que, apagando fotograficamente as diferenças, ele põe à luz uma estrutura *tipológica*, concreta e visível, recomposta a partir de seres vivos que, na reali-

dade, dissolveram-se, ao mesmo tempo, na neblina da intemporalidade humana.

Embora trabalhando isoladamente, Cesare Lombroso (1836-1909), professor de Medicina Legal, de Psiquiatria e de Antropologia Criminal da Universidade de Turim vai, no ano de 1876, reforçar os pontos de vista de Galton. Lombroso tem 40 anos de idade quando, após ter-se interessado por assuntos tais como a *Temperatura Externa e Interna dos Cadáveres* e as *Feridas Ocasionaladas pelas Armas de Fogo*, publica seu famoso *L'Uomo Delinquente (O Homem Criminoso)*. Sob a influência do positivismo francês e da teoria evolucionista de Darwin, Lombroso defende a tese seguinte: as pessoas *não se tornam* loucas ou criminosas; *nascem* loucas, criminosas. Semelhantemente, ninguém se torna gênio; mas, sim, nasce gênio. Assim sendo, a doença mental e o crime são fenômenos biológicos, tendo cada um caracteres anatômicos e fisiológicos próprios, *fisionômicos* conseqüentemente, que deveriam permitir distinguir o *alienado* do *criminoso* (este último não passando de uma *sobrevivência* do *selvagem primitivo*).

Para sustentar suas teses extremas (que matizará no final da sua vida), Lombroso recorre às práticas das mais diversas: exame de crânios (capacidade, circunferência, arcos, curvas); exame do cérebro e do coração (coração atrofiado; degenerescência gordurosa, insuficiência valvular) de homens ou mulheres criminosos; exame da sensibilidade física³³ e exame psíquico³⁴ do homem criminoso. A fotografia, pode-se imaginar, não devia escapar-lhe. Lombroso vai estudar os retratos de 26.886 *criminosos* e de 25.447 *homens normais*, fazendo acompanhar seu *Homem Criminoso* de um *Atlas* - parte talvez a mais importante, como diz - de 424 fotografias de criminosos, para concluir que existe um *verdadeiro tipo sociobiológico do criminoso*. Para tanto e diferentemente de Galton, Lombroso *justapõe* - nas suas *pranchas* - uma série de *retratos individuais* para, depois, definir (por sexo, por nacionalidade) o tipo do *assassino nato* (masculino ou feminino), o tipo de *mendigo nato*, do *louco nato*, sempre em função de uma *estranha similitude de traços externos*.

A carteira de identidade podia nascer. Alphonse Bertillon (1853-1914), seu principal *metteur-en-scène*, esculpi-la-á sob os mais diversos ângulos, durante os mais de trinta anos que passará na

Prefeitura de Polícia de Paris. O assunto merece um outro debate: o da fotografia judiciária³⁵.

Referências Bibliográficas e Notas

- 01-Tentei delinear alguns desses parâmetros críticos. In: A caverna obscura: topografias da fotografia, *Revista Imagens*, São Paulo, n. 1, mar. 1994. (Artigo a ser publicado).
- 02-DONNÉ, Alfred; FOUCAULT, Léon. *Cours de microscopie complémentaire des études médicales et physiologiques des fluides de l'économie*. Atlas. Paris: J. B. Baillière, 1845. Gravuras a partir dos daguerreótipos de Foucault.
- 03-Sendo um positivo único, não ainda reproduzível, a gravação manual a partir do daguerreótipo era o procedimento necessário à publicação.
- 04-DONNÉ, Alfred; FOUCAULT, Léon. *Cours de microscopie*, p. 5-14. Texto reproduzido in: ROUILLE, André. *La photographie en France: textes & contreverses; une anthologie 1816-1871*. Paris: Macula, 1989. p. 73-6 (Os grifos são meus).
- 05-Calótipo: a imagem é negativizada sobre um papel de escrever que, previamente tratado, é, no momento da tomada, sensibilizado numa mistura de nitrato de prata e de ácido gálico, colocado entre duas placas de vidro e logo introduzido na câmara obscura, processo que permitia a tiragem subsequente de provas positivas.
- 06-DIAMOND, H. W. *The face of madness*. 1855. Sobre o assunto, ver GILMAN, Sander L. *The face of madness: Hugh W. Diamond and the origin of Psychiatric Photography*. New York: Brunner & Mazel, 1976.
- 07-DUSAULLE, Henri Legrand. De l'application de la photographie à l'étude des maladies mentales. In: *Annales Médico-Psychologiques*, 1863 (sessão de 27 de abril), 4ª série, v. 2, p. 258.
- 08-HARDY, Alfred; MONTMÉJA, A. de. *Clinique photographique de l'hôpital Saint Louis*. Paris, 1868. O texto do prefácio deste Atlas encontra-se in: ROUILLE, André. *La photographie en France: textes & contreverses; une anthologie 1816-1871*. Paris: Macula, 1989. p. 461-3.
- 09-BERNARD, Denis; GUNTHER, André. *L'instant rêvé*. Albert Londe. Nîmes: Ed. Jacqueline Chamdon, 1993. p. 104.
- 10-BANNOUR, Wanda. *Jean-Martin Charcot et l'hystérie*. Paris: A.M. Métailié, 1992.
- 11-SIGMUND, Freud. Charcot (1893), tradução francesa no volume publicado sob o título *Résultats, idées, problèmes*. Paris: P.U.F., 1984. p. 61-74. Retomo a citação à introdução (Pierre Fédida) da reimpressão de CHARCOT, J. M.; RICHER, Paul. *Les démoniaques dans l'art, suivi de la foi qui guérit*. Paris: Macula, 1987. p. 7.
- 12-MEIGE, Henry. Charcot artista. In: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 1898. t.11. p. 488-516. Artigo parcialmente reproduzido no Apêndice 17, da republicação da obra de CHARCOT, J. M.; RICHER Paul. Op. cit., p. 203.
- 13-Já mencionei o magistral e penetrante trabalho que lhe dedicaram DENIS, Bernard; GUNTHER, André. *L'instant rêvé*. Albert Londe. Nîmes: Ed. Jacqueline Chamdon, 1993. Reflexão esta a qual este artigo muito deve.
- 14-Suporte que - embora já descoberto em 1871 por Richard Leach Maddox (1816-1902) - somente terá ultrapassado seu estágio experimental no início dos anos 80. Processo seco, conservável e de prepa-

ro fácil, ele dispensou rapidamente toda a atravancadora bagagem da qual precisava o fotógrafo trabalhando com a chapa úmida de colódio e abriu definitivamente o espaço à geração de um leque de aparelhos portáteis.

- 15-A *cronografia* como se chamará mais tarde, deve sua existência ao astrônomo Jules Janssen que, em 1874 - para tentar captar a imagem da conjunção de Vênus e do Sol à Nagasaki - acabava de ter inventado o engenhoso dispositivo do *revólver fotográfico* que o próprio descrevia nesses termos: "A propriedade do revólver de poder dar automaticamente uma série de imagens numerosas e tão aproximadas que se queira de um fenômeno com variações rápidas permitirá abordar questões interessantes de mecânica fisiológica, relacionando-se à marcha, ao vôo, aos diversos movimentos dos animais". Dispositivo este, logo aperfeiçoado (1882) pelo *fusil fotográfico* do fisiologista francês Etienne Jules Marey (1830-1904), o qual, entretantes, conhecia as pesquisas de Eadward Muybridge (1830-1904). Este último, inglês que viveu muito tempo nos Estados Unidos, tinha conseguido registrar (1878) o *momento suposto onde as quatro ferraduras do cavalo "Sally Gardner" deixavam de tocar o chão* - o mais eletrizante exemplo de surpresa suscitada pela fotografia. O instantâneo havia nascido.
- 16-LONDE, Alfred. *La photographie moderne*. Paris: Masson, 1888, p. 245.
- 17-Citações de Londe, retomadas ao livro DIDI-HUBERMAN, G. *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula, 1982. p. 32.
- 18-SOULAGES, François. Le risque de la perte de l'art. In: *Bulletin de Psychologie*, Paris, t.46, n. 411, p. 594, 1992.
- 19-Quase todo o fundo da Salpêtrière, entretantes, infelizmente se perdeu.
- 20-Obra na qual, face às primeiras reações do mundo médico, Charcot e Richer demonstram precisamente que não *inventam* a histeria, já que é bem assim que ela fica representada em numerosas obras artísticas da história da humanidade. Para a referência, veja a nota 10.
- 21-LONDE, Albert. *La photographie médicale: applications aux sciences médicales et physiologiques*. Paris: Gauthier-Villars, 1893.
- 22-O que o papa Inocente VIII fará, logo no início de seu pontificado, através de uma bula datada de 1484, antes da publicação pelo seu sucessor, dez anos depois do *manual de detecção Malleus Maleficarum* (Clava contra as Bruxas), cuja difusão, favorecida pela recente descoberta da imprensa, foi imensa: trinta edições em dois séculos.
- 23-Art. Mesmer. In: *Encyclopaedia Universalis, Thesaurus*. Paris, v. 19, p. 1.256, 1975. (Os grifos são meus).
- 24-Baraduc publicará, no ano seguinte (1897), um outro livro não menos inspirado: *Método de radiografia humana*. A força curva cósmica. Fotografia das vibrações do éter. Lei das áureas.
- 25-Terminologias criadas por Baraduc ao lado de outras que formarão sua teoria dos espectros, a saber: *aura, força curva, força vital, impressões inconscientes, nimbos, amanações da alma, do éter, dos esfúvios, vibrações, espectros, luz da alma, marcas de uma luz invisível*, todas essas terminologias remetendo ao fantasma de um pensamento e de um sentimento ressentidos por um indivíduo num determinado momento.
- 26-Retomo esses dados a partir de um artigo muito inspirado de DUBOIS, Philippe. *Le corps et ses fantômes: notes sur quelques fictions photographiques dans l'iconographie scientifique de la seconde moitié du XIX e siècle*. In: *La Recherche Photographique*, n. 1, p. 41-50, out. 1986.
- 27-Remetemos novamente a DUBOIS, Philippe. Op. cit., p. 46-7.

- 28 -Lavater, que publica entre 1781-1787 seus Ensaios de Fisiognomonia, pretendia desvendar os segredos da alma e da inteligência humanas a partir das fisionomias. No fundo, a fé - para não dizer a crença - na existência de uma relação entre o *interior* e o *exterior* de um indivíduo, entre sua *superfície visível* e o que essa superfície cobre, esconde, entre o *corpo* e a *alma*.
- 29-Gall, pai da frenologia ou craniologia, terá interesse especial em estudar os crânios dos alienados e dos criminosos: "Os delitos não se cometem por si próprios; recebem seus caracteres da natureza e da condição dos indivíduos que os cometem". Em 1810, publica sua principal obra, cujo título é particularmente esclarecedor: *Arte de reconhecer-se os instintos, as tendências, os talentos e as disposições morais e intelectuais dos homens e dos animais pela configuração de seu cérebro e de sua cabeça*.
- 30-Remetemos ao texto da Advertência de Duchenne ao seu próprio livro. In: ROUILLE, André. Op. cit., p. 446-51.
- 31-Dispondo apenas de suporte pouco sensível (o papel albuminado), ajudado por Adrien Tournachon, o irmão de Nadar, Duchenne faz posar seus sujeitos várias dezenas de segundos no momento culminante da contração muscular, procurando mantê-la o mais longo tempo possível graças ao seu dispositivo elétrico.
- 32-Ver JAUBERT, Alain. Du cinéma dans la photographie. In: *Photographies*, Paris, n. 4, p. 22-5, abr. 1984.
- 33-Lombroso não nos poupa de detalhes escabrosos ou, pelo menos, assombrosos: um criminoso não oferece reação nenhuma, quando se aplica um ferro ardente sobre seus genitais; outro criminoso deixa cortar uma perna sem reagir e, logo depois, brinca com o seu membro amputado; outro, ainda, rasga seus próprios intestinos com uma colher enquanto, um quarto arranca a pele de seu rosto com um pedaço de vidro. Remetemos ao estudo de DARMON, Pierre. *Médecins et assassins à la belle époque: la médicalisation du crime*. Paris: Seuil, 1989.
- 34-Medindo, por exemplo, a pressão arterial tanto de criminosos como de pessoas de bem, quando observam através de um diafragma, colocado à altura do olhar e que se abre instantaneamente (fabricação de Lombroso), ora um revólver, ora uma garrafa de vinho branco, ora a fotografia de uma mulher nua.
- 35-Recomendo o brilhante trabalho de pesquisa realizado por PHÉLINE, Christian. *L'image accusatrice*. In: *Les Cahiers de la Photographie*, Paris: ACCP, n. 17, 1985, 169 p.