

O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema

Tom Gunning

para Giuliana Bruno

Circulação, mobilidade, modernidade e o corpo

Uma geração que ainda usara o bonde puxado por cavalos para ir à escola encontrou-se sob céu aberto numa paisagem em que nada continuava como fora antes, além das nuvens, e debaixo delas, num campo magnético de correntes devastadoras e explosões, o pequenino e quebradiço corpo humano. [Walter Benjamin, "O narrador"]

Poder-se-ia argumentar que técnicas de circulação definem as transformações convergentes na tecnologia e na indústria que chamamos de modernidade. Por "modernidade" refiro-me menos a um período histórico demarcado do que a uma mudança na experiência. Essa nova configuração da experiência foi formada por um grande número de fatores, que dependeram claramente da mudança na produção demarcada pela Revolução Industrial. Foi também, contudo, igualmente caracterizada pela transformação na vida diária criada pelo crescimento do capitalismo e pelos avanços técnicos: o crescimento do tráfego urbano, a distribuição das mercadorias produzidas em massa e sucessivas novas tecnologias de meios de transporte e comunicação. Embora o século XIX tenha testemunhado a conjunção principal dessas transformações na Europa e nos Estados Unidos, com uma crise aproximando-se na virada do século, a modernidade ainda não esgotou suas transformações e tem um ritmo distinto em diferentes áreas do globo.

A primeira imagem totalmente desenvolvida dessa transformação da experiência acontece, acredito, com a estrada de ferro, que incorpora o realinhamento complexo de práticas que a circulação moderna acarreta. Como demonstrou Wolfgang Schivelbusch, a estrada de ferro não apenas dependeu da produção industrial, mas também permitiu sua expansão, com amplas redes para o transporte de matérias-primas e mercadorias e a reestruturação do espaço rural e urbano como locais de circulação. Esse novo cenário, organizado segundo as necessidades de circulação, é emblemático das mudanças perceptivas e ambientais que definem a experiência da modernidade: um novo domínio sobre os pequenos incrementos de tempo; um desmoronamento das distâncias e uma nova experiência do corpo e da percepção do ser humano, moldada pela viagem a novas velocidades e por novos e atraentes potenciais de perigo.¹

Qualquer elenco de *topoi* da modernidade que se agrupam ao redor da segunda metade do século XIX pode ser abordado como exemplo de circulação: o sistema de bulevares na haussmannização de Paris, que permitiu uma expansão do tráfego até então inimaginável; os novos modos de produção de mercadorias no processo de trabalho do “novo sistema de fábrica”, o que demandava que os trabalhadores desempenhassem tarefas simples e repetitivas à medida que os materiais passavam diante deles; ou inovações em sistemas de transporte rápido, tais como as calçadas rolantes divulgadas na Exposição de Chicago, em 1893, e na Exposição de Paris, em 1900. Em todos esses novos sistemas de circulação, delineia-se o drama da modernidade: um colapso das experiências anteriores de espaço e de tempo por meio da velocidade; uma extensão do poder e da produtividade do corpo humano e a consequente transformação deste por meio de novos limiares de demanda e perigo, criando novas formas de disciplina e regulação corporais com base em uma nova observação (e conhecimento) do corpo.

O cinema instala-se nessa rede de circulação como tecnologia e indústria e também como uma nova forma de experiência. Como uma indústria de entretenimento produzida em massa, com um sistema nacional de distribuição em 1909, o comércio cinematográfico explorou as redes de estrada de ferro antes percorridas pelos circuitos de *vaudeville* e trens de circos. Os primeiros gêneros do cinema, em especial aquelas formas aparentemente diversas como documentários de viagens e filmes de truques, visualizaram uma experiência moderna de alteração rápida, pela apresentação de visões estrangeiras, de locações remotas, ou pela criação, por meio da fotografia trucada, de uma sucessão de transformações que deslocavam a identidade estável de objetos e atores. Os primeiros filmes de atualidades apresentavam com frequência um simulacro de viagem não apenas ao apresentar paisagens estrangeiras

mas também “passeios fantasmas”, que eram filmados da parte dianteira de trens ou da proa de barcos e que davam aos espectadores, sentados e parados, uma sensação palpável de movimento. Essa experiência contraditória era tão atrativa nesses filmes quanto sua representação do turismo estrangeiro.

Embora os filmes de atualidades dependessem diretamente da nova tecnologia do cinema e dos meios de transporte para espelhar a brusca redução do espaço e do tempo antes requeridos para uma experiência de turismo global, a fantasmagoria do filme de truques, com suas metamorfoses mágicas, repicava a transformação da matéria-prima em produtos obtidos quase instantaneamente por meio da rápida sucessão de tarefas no novo sistema de fábrica. O espanto vivenciado pelo trabalhador lituano Jurgis Rudkus, em *The Jungle*, de Upton Sinclair, à medida que via, em poucos minutos, porcos se transformando em presunto e outros produtos pela concatenação de ações de um grupo de trabalhadores, lembra a surpresa de um espectador em um show de mágica, encantado por uma sucessão inacreditável de maravilhas transformativas.² A personagem “Mr. Dooley”, do humorista e jornalista norte-americano Peter Finley Dunne, que comentava em dialeto irlandês os eventos sociais e políticos do fim do século XIX e início do XX, ecoou tal espanto quando, com ironia, descreveu o processo: “A vaca vai se baixando devagarzinho na armadura e quando sai, só vem cola, gelatina, e é fertilizante, e mais celhulhoide, joia, mas é joia memo, armofada macia, um certo xampu, e sabão com soda, sabão normal, e mola das cama, tudo tão, mais tão depressa que enquanto ainda sendo vaca, lá pa frente ela vai sê quarquê coisa, de botão até chapéu do panamá”.³

A velocidade dessa transformação industrial fez com que ela parecesse mágica, obrigando o trabalhador não especializado, regulado pelo sistema de fábrica, a desempenhar tarefas repetitivas e limitadas. A perícia parecia ser absorvida pela lógica circulatória da própria fábrica, já que cada tarefa acontecia em uma cadeia de trabalho racionalizado. Esse novo arranjo da produção parecia capaz de fazer qualquer coisa a partir de qualquer coisa, sem o esforço laborioso da atividade manual especializada. Nesses novos sistemas de trabalho, os objetos eram transformados rapidamente à vista das pessoas, e a identidade estável das coisas tornou-se tão incerta quanto a parafernália de um mágico.

Embora a inovação técnica das imagens *em movimento* tenha introduzido a possibilidade literal de retratar velocidade e movimento, o lugar do cinema em uma nova lógica de circulação havia sido antecipado pela comercialização das fotografias fixas, em especial o cartão-postal e o estereoscópio. Como indicou Jonathan Crary, é preciso repensar a história da fotografia sem focar unicamente o modo da nova representação tecnológica que ela introduziu, mas considerando seu papel na “remodelação de todo um território

no qual sinais e imagens, efetivamente apartados de um referente, circulam e proliferam”.⁴ O debate sobre a ontologia da imagem fotográfica centrou-se no vínculo de indexação que uma fotografia mantém com seu referente, enquanto Crary dirige nossa atenção para o uso prático das fotografias, no qual essa conexão a um referente inter-relaciona-se com a natureza destacável da imagem, com sua capacidade de ganhar uma mobilidade que seu referente nunca possuiu e de circular separadamente.

Imagens da Esfinge ou da Muralha da China poderiam, assim, ser vistas por meio de um estereoscópio em parlatórios de classe média, enviadas por correio internacional como cartões postais e projetadas em paredes e telas como lanternas mágicas em escolas e igrejas em todo o mundo ocidental. Em seu famoso ensaio sobre o estereoscópio, Oliver Wendell Holmes especulou, em 1859, sobre o poder dissolvente desse novo tráfego em imagens. Com ironia deliberada, afirmou:

A forma está, daqui por diante, divorciada da matéria. De fato, a matéria como um objeto visível não é mais de grande uso, exceto como o molde no qual a forma é modelada. Nos dê alguns negativos de uma coisa que valha a pena ver, tirado de diferentes pontos de vista, e isso é tudo o que queremos dessa coisa. Pode destruí-la ou queimá-la, se desejar [...]

Existe apenas um Coliseu ou um Panteão; mas quantos milhões de potenciais negativos eles espalharam – representantes de bilhões de imagens – desde que foram erguidos. A matéria nos grandes blocos precisa sempre ser fixa e cara; a forma é barata e transportável [...]

[...] Pode ser que se desenvolva algo como uma moeda universal dessas notas bancárias, ou promessas para pagamento em substância sólida, que o sol gravou para o grande Banco da Natureza.⁵

A descrição que Holmes faz da fotografia como uma nova moeda universal é mais do que uma metáfora inteligente. Ela reconhece na fotografia as características dominantes da economia capitalista moderna, o papel do dinheiro em aumentar continuamente o ritmo da circulação. Como indicou Georg Simmel: “A visão moderna da vida apoia-se no dinheiro, cuja natureza é flutuante e que apresenta a identidade da essência na maior e mais cambiável variedade de equivalentes”.⁶ Como a circulação moderna de moeda, a fotografia aboliu as barreiras de espaço e transformou objetos em simulacros transportáveis, uma forma nova do equivalente universal.

Como demonstra a discussão de Holmes, a fotografia podia ser entendida no século XIX não simplesmente como o último estágio na representação

realista, mas também como parte de um novo sistema de troca que poderia transformar radicalmente crenças tradicionais na solidez e na identidade única. Essas ideias fixas podiam fragmentar-se nos solventes que circulavam pelas redes modernas de troca e transporte. O próprio corpo pareceu ter sido abolido, tornado imaterial, por meio da fantasmagoria da fotografia fixa e em movimento. Essa transformação do físico não ocorreu por meio da sublimação de um idealismo etéreo. O corpo, ao contrário, tornou-se uma imagem transportável e totalmente adaptável aos sistemas de circulação e mobilidade que a modernidade exigia.

Dramas de identidade: racionalização da indiscrição da fotografia

“Não consigo compreender Sua Majestade. Se esta jovem pessoa quisesse usar suas cartas para chantagem ou outros propósitos, como iria provar a sua autenticidade?”

“Pela letra.”

“Ts, ts! Falsificada.”

“Meu bloco de cartas particular.”

“Roubado.”

“Meu selo.”

“Imitado.”

“Minha fotografia.”

“Comprada.”

“Nós dois estamos na fotografia.”

“Oh, meu Deus! Isso é péssimo! Sua Majestade cometeu sem dúvida uma indiscrição.”

[Conversa entre Sherlock Holmes e o Grão-Duque de Cassel-Felstein em “Um escândalo na boêmia”, de A. Conan Doyle]

Nesse diálogo delicioso, Sherlock Holmes deixa claro que a indiscrição do grão-duque está em ter sido fotografado com sua amante, e não em ter tido um caso amoroso. Holmes afirma aqui, mais do que o velho dito, que o único crime de um criminoso reside em ser pego. Como uma evidência que não pode ser negada, a fotografia é de fato indiscreta, captando informações que de outra forma poderiam ser mantidas em segredo ou justificadas. A fotografia é mediadora entre o público e o privado, atestando uma intimidade de corpos que agora se torna um fato verdadeiro. O único recurso de que Holmes e seu régio cliente dispõem é descobrir e suprimir a fotografia antes que ela se torne pública.

A fotografia funciona como um dos emblemas mais ambíguos da experiência moderna. A modernidade (e em particular o capitalismo moderno) contém uma tensão entre as forças que desfazem formas mais antigas de estabilidade

para aumentar a facilidade e a rapidez da circulação e as forças que procuram controlar e tornar tal circulação previsível e, portanto, rentável.⁷ A fotografia participa de forma marcante desses dois impulsos quase sempre opostos. Embora a reprodução e multiplicação mecânicas de imagens fotográficas tenham solapado as compreensões tradicionais da identidade, na prática da criminologia e da ficção policial a fotografia também pôde ser utilizada como garantia de identidade e como meio de determinar culpa ou inocência. Em sistemas de poder e autoridade, as possibilidades de circulação da fotografia também puderam desempenhar um papel regulador, mantendo um senso do singular e do reconhecível, trazendo a imagem separável de volta à sua fonte corporal. Tanto no processo legal de identificação quanto em suas elaborações fantasiosas na ficção policial, o corpo reemerge como algo de que é possível se apoderar, e a fotografia fornece um meio para se apropriar da fisicidade de um fugitivo. Mas o domínio trazido por essa nova tecnologia da imagem apoiou-se em novos sistemas de conhecimento e em uma preocupação moderna com a classificação que podiam converter a imagem em informação convincente.

A fotografia coloca-se na interseção de diversos aspectos da modernidade, e essa convergência a torna um meio moderno e singular de representação. Produto da tecnologia moderna, a fotografia suscita tanto admiração quanto opróbrio como um meio mecânico objetivo de criar uma imagem com apenas a mínima intervenção humana. A aplicação prática das qualidades de precisão e detalhe dessa imagem feita pela máquina foi reconhecida de imediato. A fotografia podia, na frase de Baudelaire, servir como “secretária e auxiliar de quem quer que precise de uma exatidão factual absoluta em sua profissão”.⁸ E essa precisão na manutenção de registros dependia do vínculo único da fotografia com seu referente, sua capacidade de indexação.

A fotografia tornou-se a ferramenta ideal do processo de investigação policial, um indício moderno definitivo, em razão de três aspectos entrelaçados: sua condição de índice, que deriva do fato de que, desde que uma fotografia resulta da exposição a uma entidade preexistente, ela mostra diretamente a marca da entidade e pode portanto fornecer evidência sobre o objeto que retrata; seu aspecto icônico, pelo qual produz uma semelhança direta com seu objeto, o que permite reconhecimento imediato,⁹ e sua natureza separável, o que lhe permite referir-se a um objeto ausente estando separada dele em espaço e tempo. Como um indício, a fotografia tornou-se parte de um novo discurso de poder e controle.

Na criminologia, a fotografia trabalhou em duas direções. Uma delimitou a sua capacidade de capturar a evidência de um crime, o próprio ato desviante. A outra prática (menos direta, mas muito mais comum) utilizou-a para marcar e não perder de vista o criminoso, funcionando como elemento essencial em novos

sistemas de identificação. Encontraremos essas duas direções não somente na criminologia mas também no processo de construção do mito da ficção policial.

A forma narrativa do romance policial, em vez de constituir um simples exercício na solução de um enigma, depende explicitamente da experiência moderna da circulação. Embora a circulação esteja vinculada a um processo crescente de racionalização do tempo e do espaço, a própria complexidade e velocidade dessas rotas de transferência e troca criam uma contrapressão na qual a estabilidade e a previsibilidade podem ser ameaçadas. O romance policial configura duas posições nesse drama dialético da modernidade: o criminoso, que vive à custa da complexidade do sistema de circulação, e o detetive, cuja inteligência, conhecimento e perspicácia lhe permitem descobrir os pontos obscuros do sistema de circulação, desvendar crimes e restabelecer a ordem.

Walter Benjamin situou a origem do romance policial moderno na transformação dinâmica da identidade, na “obliteração dos traços do indivíduo na multidão da cidade grande”¹⁰ permitida pelo ambiente moderno. As tentativas para restabelecer os traços da identidade individual sob a obscuridade de uma nova mobilidade foram centrais tanto para os processos reais de identificação policial quanto para a gênese da ficção policial. Técnicas para a identificação de criminosos tornaram-se uma preocupação central da polícia do século XIX. Nos novos sistemas de mobilidade e circulação, o criminoso que se escondia debaixo de uma falsa identidade funcionava como uma nota promissória falsificada, explorando a troca rápida da moeda moderna ao mesmo tempo em que enfraquecia a confiança da qual dependia. No drama moderno da identificação policial, a fotografia, por sua capacidade de indexação, precisão icônica e mobilidade de circulação, fornece os meios fundamentais para vincular a identidade a um corpo específico e único. Nesse sentido, o processo de identificação criminal representa um novo aspecto da disciplina do corpo que simboliza a modernidade. Sistemas de poder foram, dessa maneira, capazes de canalizar a insubstancialidade flutuante da fotografia – que tanto maravilhou Oliver Wendell Holmes – para as rotinas ordenadas de manutenção da identidade por meio da vigilância.

No passado, a identificação dos criminosos quase sempre dependera de uma marca direta e visível aplicada pelas autoridades legais no corpo do criminoso, o equivalente à marca bíblica de Caim. Muitos dos primeiros romances de aventura do século XIX abordaram a descoberta da cicatriz a ferro quente com a qual a França marcava os malfetores para o resto da vida (por exemplo, a marca no ombro de Milady em *Os três mosqueteiros*, de Dumas, que revela seu passado criminoso). Essa marcação a ferro e estigmatização da carne foi contra-atacada pelo lado dos criminosos pela desfiguração física extrema, como o salteador que entalhou seu próprio nariz e usou ácido em

sua face para não ser identificado em *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue. Portanto, a lei e os fora da lei travaram uma batalha em torno da legibilidade e da culpabilidade fazendo uso do próprio corpo.

Mas a natureza das marcas da criminalidade mudou no século XIX. Michel Foucault descreve como a punição se transformou, de um espetáculo público prolongado, que demonstrava com violência o poder e a supremacia sobre o corpo do criminoso, em uma prática sub-reptícia de inculcar o poder no corpo disciplinado e na criação de arquivos de informação.¹¹ Embora Foucault atribua o início dessa transformação a uma época anterior, o século XIX vê sua realização final, ao menos no Ocidente, com a marca do ferro em brasa oficialmente suprimida na França em 1832.¹² Do mesmo modo, no fim do século XIX, o reconhecimento real e a ficção policial testemunharam uma maior complexidade e rarefação no jogo da identificação e do disfarce. O corpo em questão foi investigado e medido em lugar de ser marcado, enquanto o criminoso passou a empregar meios de evasão mais sutis do que a desfiguração.

Como indica Benjamin, a fotografia desempenhou um papel importante tanto na realidade quanto na ficção, nessa nova forma de identidade e dissimulação:

A invenção da fotografia foi um momento decisivo na história desse processo. Ela não é menos significativa para a criminologia do que a invenção da máquina impressora foi para a literatura. A fotografia tornou possível pela primeira vez preservar traços permanentes e inequívocos de um ser humano. O romance policial veio à luz quando se alcançou a mais decisiva de todas as conquistas do incógnito de uma pessoa. Desde então, não se vislumbra o fim dos esforços para capturar um homem em seu discurso e em suas ações.¹³

Os primeiros proponentes da fotografia policial reconheceram que o novo procedimento imitava a aplicação anterior da marcação a ferro quente e a aperfeiçoava tecnologicamente. Em 1854, o inspetor geral das prisões francesas, Louis-Mathurin Moreau-Christophe, promoveu a prática de fotografar a população carcerária como a “infiliação de uma nova *marca*”.¹⁴ A aparente falta de violência envolvida na fotografia levou Yves Guyot, um proponente tardio da fotografia policial, a contrastar o novo método com os procedimentos brutais associados com o lendário chefe da Sûreté no início século, François Vidocq. Escrevendo em 1887, Guyot declarou: “No lugar de uma polícia irritável, brutal, teatral e dramática, em busca de publicidade, deverá aparecer uma força policial calma e estável, trabalhando em silêncio, procedendo com golpes brandos, silenciosamente, mas com a perfeição de uma máquina bem planejada, montada com

precisão e feita com material de primeira classe”.¹⁵ A fotografia ajudou a emergir uma nova forma de controle, armada com técnicas modernas.

Embora a fotografia fornecesse a forma mais poderosa de identificação moderna, a tentativa de ler os sinais de identidade de uma nova maneira não derivaram inteiramente da introdução da nova tecnologia, tampouco foi a nova tecnologia suficiente para um novo sistema de identificação. Ao contrário, podemos ver um conceito moderno de prova que apareceu na criminologia e na ficção policial e que abrangeu tanto a fotografia quanto o método de identificação. O século XIX testemunhou um rearranjo na hierarquia da prova judicial, à medida que o valor antes acordado ao depoimento da testemunha foi substituído pela reputação científica da análise de indícios.¹⁶ Como mostrou Ernst Bloch, o *sine qua non* de uma busca por indícios, um julgamento baseado em evidências e provas em oposição ao depoimento e à confissão, data somente de meados do século XVIII.¹⁷ Esse novo conceito de evidência transformou tanto a lógica da narrativa dos sinais da culpa quanto os métodos de reconhecimento. Em vez de ler os sinais convencionais impressos no corpo do criminoso com a força do poder soberano, a identificação foi abordada como ciência, empregando mensuração e observação cuidadosas, privilegiando formas de conhecimento sobre a força bruta.

Por exemplo, no famoso melodrama do fim do século XIX *The Ticket of Leave Man*, o condenado em liberdade condicional, Bob Brierly, não é mais reconhecido por uma marca real queimada a ferro ou incisada em sua carne, mas pelo fato de que seu corte de cabelo feito na prisão ainda não cresceu por completo.¹⁸ A identificação segue uma pista evanescente de causa e efeito em vez de expor uma marca indelével. Embora esses sinais sejam mais circunstanciais e menos notoriamente visíveis, eles podem também denunciar um homem sem que ele o saiba. O detetive moderno, assim, acha seu modelo no Sherlock Holmes de Conan Doyle, que, como enfatizou o semiótico Thomas Sebeok, baseou seu método na “observação de insignificâncias”.¹⁹

A leitura dessas insignificâncias essenciais faz mais do que demonstrar o olho do detetive para detalhes. O método de Holmes abre um mundo peculiarmente moderno no qual as forças da vida diária podem marcar as pessoas de modo tão profundo quanto uma marca a ferro aplicada oficialmente. Embora o labirinto complexo da circulação urbana forneça um matagal no qual a identidade individual possa ser dissimulada, ele também apresenta uma variedade de fatores que carimbam os corpos dos indivíduos com suas próprias histórias. Como ressaltaram Sebeok e outros, Conan Doyle modelou Holmes inspirado em seu professor de medicina, Dr. Joseph Bell, da Enfermaria Real de Edimburgo, que surpreendia estudantes e pacientes com sua

habilidade não apenas de diagnosticar doenças a partir de sintomas, mas também de decifrar a ocupação e os antecedentes de uma pessoa a partir de detalhes do corpo, do modo de andar e do vestuário. Em 1893, Bell descreveu seu método em termos paralelos aos de Holmes:

As peculiaridades raciais, os hábitos hereditários de comportamento, os sotaques, as ocupações, a educação, os ambientes de todos os tipos, por suas pequenas impressões triviais, gradualmente moldam ou esculpem o indivíduo e deixam marcas de dedos ou traços de cinzel que o especialista pode detectar.²⁰

Esse método de decifrar as pessoas abre-se para o novo mundo de mobilidade e circulação rápida que estamos delineando, no qual sinais de classe e ocupação deslocaram-se para baixo do limiar dos sinais convencionais reconhecidos de imediato, alcançando o nível de sintomas não intencionais – e quase sempre não reconhecidos. Thomas Brynes, chefe dos detetives da cidade de Nova York, enfatizou em 1886 que “não há nada para definir as pessoas dessa índole [criminosos] como uma classe”²¹ e acrescentou que era inútil construir um tipo fisionômico geral de criminoso, uma vez que não existiam características físicas específicas compatíveis com os criminosos. Somente o corpo único, gravado com sua fisiologia própria herdada e, principalmente, seus hábitos inconscientes e adaptações à vida que leva, poderia denunciar uma identidade que se tornou produto e resíduo de sua história de vida. O papel do detetive moderno não correspondeu às primeiras “fisiologias” que agrupavam os criminosos nos tipos físicos ideais. A identificação, ao contrário, dependia da individualidade absoluta e inextirpável (e da culpabilidade única) de um criminoso específico. Como afirmou Gallus Muller, um defensor norte-americano do método de Alphonse Bertillon para identificar criminosos, o objetivo de tal identificação era “fixar a personalidade humana, dar a cada ser humano uma identidade, uma individualidade, certa, durável, invariável, sempre reconhecível e sempre capaz de ser provada”²²

Christian Phéline, em seu estudo brilhante, *L'Image accusatrice*, relaciona o surgimento da fotografia criminal com outros usos da fotografia no mundo moderno de multidões anônimas, que arquitetava meios burocráticos de investigar e identificar, tais como a documentação médica e o uso crescente de fotografias em carteiras de identidade e passaportes, e todos eles demarcavam a pessoa como uma entidade única. Phéline declara que “a imagem fotográfica contribuiu para a *constituição* exata de tal identidade como identidade social e, portanto, colaborou no surgimento do *individual* no sentido moderno do termo”²³. Essas técnicas de identificação tornaram-se necessárias no novo mundo

de circulação rápida e facilitaram o rastreamento do recém-constituído indivíduo em seus movimentos para poder lhe imputar responsabilidade.

O romance policial estrutura-se em torno de dois momentos essenciais: um aproveita a possibilidade de explorar a perda dos sinais imediatos de identidade e lugar na sociedade, enquanto o segundo tenta restaurar e estabelecer a identidade e o *status* social acima de qualquer dúvida. O criminoso pode usar disfarce e nome falso para evitar o reconhecimento. No entanto, o detetive pode identificar o criminoso com precisão concentrando-se nas marcas que talvez não estejam conscientes para o criminoso ou que sejam difíceis ou impossíveis de serem escondidas. O drama dessa nova forma de evidência está menos em despir o criminoso de seu disfarce (como o chefe da Sûreté que tira a peruca de Vautrin e revela sua mecha de cabelo avermelhado no *Pai Goriot*, de Balzac) do que em capturar o criminoso em um ato de revelação involuntária.

Embora o exemplo mais claro e bem-sucedido dos novos sistemas de identificação criminal tenha sido a adoção gradual da impressão digital,²⁴ durante todo o fim do século XIX (e início do XX) a fotografia foi usada tanto como meio de identificação quanto como meio de reunir evidências do crime. A coleção de retratos de criminosos presos começou logo após a invenção da fotografia. Phéline cita exemplos de Bruxelas em 1843 e 1844, de Birmingham em 1850, e o uso da fotografia como uma evidência legal em Lausanne em 1854.²⁵ A prefeitura de Paris criou um departamento oficial de serviço fotográfico em 1873.²⁶

As *rogues' galleries* (como eram chamadas essas coleções de fotografias, isto é, as galerias dos procurados pela polícia, contendo as coleções de retratos de malfeitores e foragidos) foram rapidamente instituídas pelos departamentos de polícia das cidades modernas e imediatamente atraíram a imaginação do público [figs. 1.1, 1.2]. A exibição pública de retratos de criminosos profissionais (que buscavam anonimato e segredo) tornou-se uma das formas mais populares de galerias fotográficas, com pessoas afluindo a elas como se fossem pontos turísticos da cidade e Barnum exibindo-as em seu museu.²⁷ A apreensão de criminosos, tanto na vida real quanto na ficção policial, quase sempre dependeu de seu reconhecimento nessas fotografias; *Le Pickpocket mystifié*, um filme da Pathé de 1911, por exemplo, mostra o detetive Nick Winter seguindo a pista de um batedor de carteira que ele havia identificado em um livro de fotos de criminosos que carregava consigo.

No entanto, a própria natureza da fotografia, sua precisão no detalhe e sua instantaneidade criaram problemas de organização e procedimento. As galerias dos procurados eram montadas pelos departamentos de polícia de todo o mundo antes que uma teoria tivesse sido elaborada para sustentar sua organização e método. Essas coleções fotográficas requeriam regulação por

sistemas de informação e classificação. Esse novo meio, tão rico em informações icônicas e de indexação, tinha que ser sistematizado para de fato fornecer as identificações que parecia prometer. Como poderia esse novo método de produzir uma imagem precisa, que poderia ser feita rapidamente e circular amplamente, cumprir sua promessa de vigilância universal?

Um primeiro problema veio da resistência do criminoso ao procedimento. Os criminosos que posavam para a polícia para esses retratos distorciam suas expressões faciais na esperança de impedir a identificação das fotografias. As baixas velocidades de exposição do início da fotografia tornaram possível esse equivalente indolor da autodesfiguração do saltador de Sue. Era preciso apenas contorcer brevemente a face para criar uma fotografia grotesca.²⁸ Uma caricatura famosa (que também apareceu como uma fotografia cômica) captou a cena de guardas segurando um preso que fazia caretas e se debatia enquanto era fotografado [figs. 1.3, 1.4]. Embora alguns comentaristas tenham afirmado que essa imagem era puramente ficcional, diversas fotografias incluídas no “museu do criminoso” de Gustave Macé (uma coleção de retratos publicada em 1890) mostram criminosos coibidos de modo semelhante ou fazendo caretas bizarras.²⁹ No entanto, essa prática, dificultada pelas velocidades cada vez mais altas da câmera, parece ter tido vida curta. Em 1886 o inspetor Brynes declarou:

Os tipos mais habilidosos na preparação de uma fisionomia falsa para a câmera fizeram suas caretas em vão. O sol foi mais rápido que eles e aprisionou as linhas do perfil e os traços e capturou a expressão antes que ela pudesse ser disfarçada. Não se tem um retrato aqui, mas algumas características marcadas, pelas quais pode-se identificar o homem que foi fotografado. Isso é o que tem que ser estudado na Galeria dos Procurados – detalhes [...] o detetive experiente conhece tudo isso e procura distinguir marcas peculiares ao seu procurado.³⁰

A caricatura da resistência do preso aos métodos fotográficos de fixar a identidade recebeu um tratamento cinematográfico (com algumas transformações fascinantes) em um dos primeiros filmes produzidos pela American Biograph Company. A tomada única de *A Subject for the Rogue's Gallery* (1904) mostra uma criminosa segurada (como no protótipo da caricatura) por dois policiais enquanto sua foto é tirada. A mulher contorce a face de modo cômico, tentando tornar qualquer semelhança irreconhecível. No entanto, à medida que ela procura subverter a fixação da sua imagem, a câmera da Biograph avança e se aproxima dela, seu enquadramento gradualmente mais próximo parecendo sublinhar a ineficácia de sua tentativa. O filme termina com a mulher frustrada chorando, vista em primeiro plano.



1.1 Fotos de identificação policial de homens de uma galeria dos procurados, reproduzido em 1886 *Professional Criminals of America*, de Brynes.



1.2 Fotos de identificação policial de mulheres de uma galeria dos procurados, reproduzido em 1886 *Professional Criminals of America*, de Brynes.



1.3 Policia fotografando um criminoso recalcitrante. Fotografia posada de 1886 *Professional Criminals of America*, de Brynes.



1.4 Ampliação de um fotograma do filme de 1904 da Biograph, *A Subject for the Rogue's Gallery*, filmado pelo cinegrafista A. E. Weed.

Essa obra-prima dos primeiros tempos do cinema inscreve o movimento da câmera no que pode somente ser visto como um momento de autorreflexão, dramatizando tanto a curiosidade crescente do espectador do filme com relação a esse espetáculo feminino quanto o poder opressivo da câmera diegética à medida que ela encara de modo inexorável o desempenho da mulher. Em vez de uma única contorção, o filme apresenta uma sucessão de caretas, até que o preso desiste por exaustão diante da câmera impassível. Talvez mais eloquente do que qualquer fotografia fixa, esse filme curto expressa o drama implícito em todas as fotografias policiais que Phéline descreve como “o exercício do poder político sobre o corpo e a imagem do indivíduo”.³¹

Se a tentativa do criminoso de fugir das lentes fotográficas criava somente uma dificuldade temporária e em grande parte ineficaz para o uso da fotografia na identificação criminal, um obstáculo mais sério veio da natureza da própria fotografia. A construção de um método que pudesse utilizar a fotografia e outros meios de descrição e mensuração físicas para fixar de modo permanente uma identidade e individualizar uma pessoa dependia da superação da tendência da fotografia de captar o contingente e o efêmero, da substituição de certo núcleo de identidade pelo jogo instável das feições. Como expressa Phéline, a fotografia era uma forma de evidência ao mesmo tempo pobre e muito rica para fornecer os meios fáceis de identidade exigidos por um departamento de polícia moderno.³² O estatístico da polícia francesa Alphonse Bertillon realizou a mais completa e influente sistematização de identificação fotográfica de criminosos do século XIX. Como observa Alan Sekula:

Bertillon procurou quebrar o conhecimento do criminoso profissional sobre disfarces, identidades falsas, múltiplas identidades e álibis. Ele fez isso juntando antropometria [a mensuração precisa das partes do corpo], a precisão óptica da câmera, um vocabulário fisionômico refinado e estatística.³³

Bertillon confrontou diretamente o caos de informações que a galeria dos procurados pela polícia, em expansão contínua, apresentava para os serviços modernos de detetive:

Nos últimos dez anos, a polícia parisiense colecionou mais de 100 mil fotografias. Você acha possível comparar sucessivamente cada uma dessas 100 mil fotografias a cada uma das 100 pessoas presas diariamente em Paris? [...]

Havia necessidade de um método de eliminação análogo àquele empregado em ciências como a botânica e a zoologia; isto quer dizer, tomando como base os elementos característicos da individualidade, e não o nome, que está sujeito a falsificações.³⁴

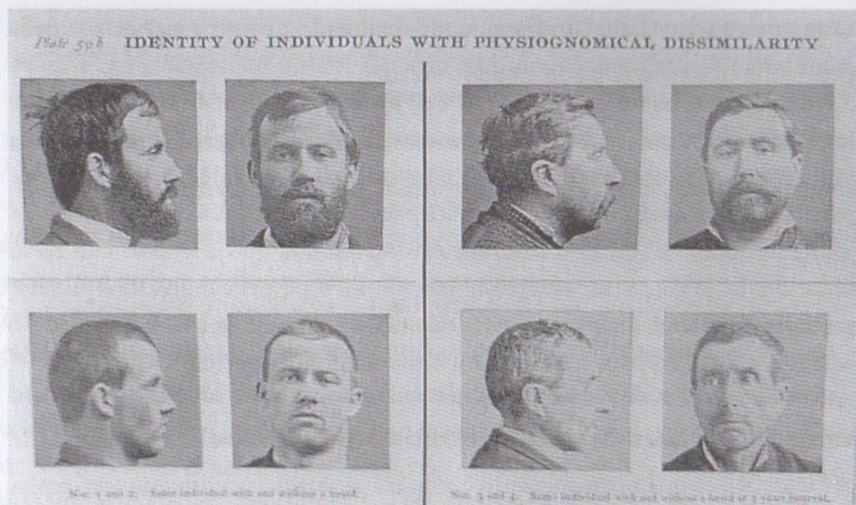
Como mostraram Carlo Ginsburg, Alan Sekula e John Tagg,³⁵ o uso da fotografia como meio de estabelecer identidade dependia de sua inclusão em um arquivo de informações sobre indivíduos; este se tornou o instrumento básico para a afirmação do controle na sociedade moderna. Signos indiciais como a impressão digital e a fotografia desempenharam um papel fundamental na tarefa de relacionar esse arquivo de informações a um corpo individual real, mas esses índices podiam ser eficazes somente em um sistema que já tivesse sido racionalizado de tal modo que uma combinação entre índices e indivíduos pudesse ser feita de maneira rápida e eficaz. Como afirma Sekula com habilidade, o “artefato central desse sistema não é a câmera, mas o arquivo”.³⁶

Identidade de indivíduos com diferenciação fisionômica

Bertillon defendia que a simples posse da imagem de um criminoso podia ser inútil ou no mínimo difícil de manejar. Primeiro, ele sistematizou o processo da fotografia policial. Padronizou a distância entre a câmera e o sujeito; criou uma cadeira especial na qual o sujeito sentaria e que controlaria a posição e a postura; determinou o tipo de lentes, introduzindo assim um enquadramento mais próximo e constante, e estabeleceu os ângulos frontais e de perfil diretos da agora familiar foto de identificação policial [fig. 1.5].³⁷ Esses procedimentos deram à fotografia criminal uma uniformidade que facilitou seu uso como informação e evidência. Além disso, estabeleceram o emprego da fotografia como um processo disciplinar, afirmando o poder do sistema sobre o corpo e a imagem do criminoso. O sistema determinou a expressão e a postura na fotografia; o criminoso simplesmente entregava a facticidade do seu corpo.

Mas a sessão fotográfica era apenas um aspecto da racionalização do corpo resultante do método Bertillon. O arquivo de fotografias tinha que ser complementado pelo processo de medição antropométrica, um sistema de mensuração de diferentes partes do corpo que permitia uma classificação estatística do criminoso que a mera semelhança da imagem fotográfica não podia fornecer. Ao criar um sistema baseado em normas e desvios de partes separadas do corpo, Bertillon forneceu os meios de organização e classificação que não podiam ser fornecidos pela galeria dos procurados pela polícia.

Para se ajustar nesse esquema, o corpo tinha que ser dividido em partes comparáveis. O sistema de medição de Bertillon procura resolver precisamente o paradoxo da fotografia nos sistemas de circulação modernos. A fotografia serve aos propósitos de vigilância e identificação necessários a um sistema policial burocrático, estabelecendo a identidade por meio de sua rede de semelhança icônica e referência indicial. No entanto, ela permanece *muito* individual, muito



1.5 Comparação fotográfica feita por Bertillon para demonstrar as dificuldades de uma identificação baseada em uma similaridade visual geral, em seu *Signaletic Instructions*.

específica para ser processada tão minuciosamente quanto exigiam os meios rápidos de circulação de informação. Portanto, a fotografia analógica necessita, efetivamente, tornar-se digitalizada, complementada por dados quantificáveis que atribuam a cada fotografia uma posição única em um sistema racionalizado de informações. Ela própria tinha que ser analisada e racionalizada:

O retrato fotográfico se tornaria um instrumento muito mais eficaz de *pesquisa e reconhecimento* se os detetives estivessem mais familiarizados com o modo de usá-lo; de *analisá-lo*, de *descrevê-lo*, *memorizá-lo* e, em uma palavra, deduzindo dele o que é possível deduzir; porque é necessário para ver bem, ou melhor, para compreender o que se vê, saber de antemão quais são os pontos a serem observados.³⁸

Bertillon racionalizou a iconicidade da fotografia ao suplementá-la com uma bateria de medidas corporais e ao dissecar o corpo em uma série de características que permitiriam a comparação paradigmática. A fotografia e o corpo que ela retratava tornaram-se, no sistema de Bertillon, um texto articulado em características morfológicas e que pode ser “memorizado”. O “retrato verbal” foi fundamental para esse método, pois o detetive não dependia da recordação visual, mas traduzia os sinais corporais em linguísticos. Diversos traços físicos preestabelecidos seriam descritos em um vocabulário padronizado. O número inquietante de variáveis do corpo físico tão fielmente trans-

crito pela fotografia foi assim reduzido e traduzido por meio de um código limitado – simples, invariável e preciso.³⁹

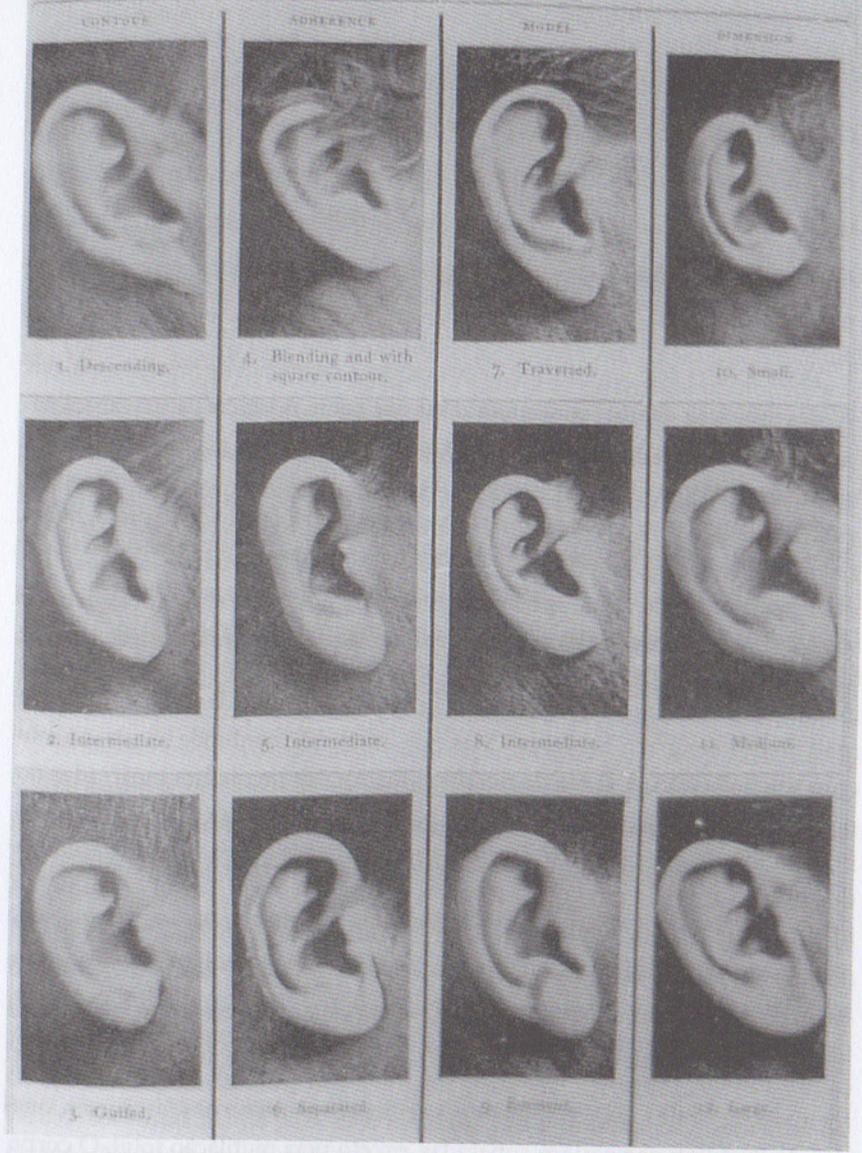
Bertillon chamou seu sistema de “sinalética” e ao processo deu o nome de “sinalização”, indicando que o corpo da pessoa apreendida passava por um processo pelo qual era transposto para uma série de sinais. O caos de corpos individuais foi resolvido de um modo verdadeiramente estruturalista, como uma interação entre um sistema articulado de elementos opostos (as partes do corpo escolhidas para mensurações específicas) e sua realização em corpos individuais específicos. Não apenas a mensuração e a descrição morfológica dos diferentes elementos corporais podiam servir de referência cruzada, mas podiam também ser combinados em uma curva de normas estatísticas. Muller, discípulo norte-americano de Bertillon, explicou o método:

Suponha, mais uma vez, que um criminoso seja preso com um nome falso, e nós queiramos averiguar se ele foi medido e fotografado anteriormente. Tiramos uma medida exata do comprimento de sua cabeça e saberemos de imediato em qual das principais divisões poderemos achar esse nome. A largura da sua cabeça nos levará com mais precisão ao lugar em que a sua fotografia pode ser encontrada. O comprimento do seu dedo médio, do seu pé, antebraço, dedo mínimo, orelha ou a sua altura etc., nos permitirá chegar ao lugar exato onde sua fotografia e descrição tenham sido arquivadas – caso tenham sido arquivadas.⁴⁰

Os quadros fotográficos em que Bertillon compara características físicas (com fileiras e mais fileiras de orelhas, por exemplo) parecem, em um primeiro momento, dissolver ainda mais qualquer sentido de uma identidade unificada, mais do que confirmá-lo [fig. 1.6]. Mas essa impressão confunde o instrumento com sua aplicação. A gama de possíveis formações de orelhas mostradas no quadro de Bertillon permanece uma base de possibilidades paradigmáticas no sistema de classificação do investigador, paradigmas a serem atualizados no sintagma de um corpo específico para, por meio de seu cruzamento, identificar o indivíduo culpado. No sistema de Bertillon, a fotografia encontra o seu lugar numa lógica de análise em componentes paradigmáticos, que são separados de um corpo singular específico para serem circulados, comparados e então combinados para que se possa apontar o culpado. Embora um criminoso que possuísse o sangue-frio do bandido de Sue pudesse alterar o formato da orelha, as complexas especificações entrecruzadas de um quadro de Bertillon não seriam superadas, exceto pela mutilação total. O corpo tornou-se um tipo de discurso involuntário, uma expressão cujo código está em posse de uma figura de autoridade em vez de ser controlada por seu

THE EAR

Lobe



1.6 Quadro fotográfico de Bertillon de tipos de orelhas, de seu *Signaletic Instructions Including the Theory and Practice of Anthropometric Identification*.

enunciador. Embora o criminoso possa assumir um nome falso ou procurar camuflar sua identidade mudando a cor do cabelo ou por meio de outros disfarces, o especialista guiado pelo código de Bertillon vê por intermédio dessa linguagem corporal falsa e desvenda uma identidade indelével que reside em uma combinação fixa de elementos corporais.

O uso da fotografia na identificação policial nos séculos XIX e XX voltou-se basicamente para essa regulação do corpo por meio da observação minuciosa, fundada na classificação sistemática. Além do seu uso real para a identificação de infratores reincidentes (políticos radicais tanto quanto criminosos – um dos primeiros sucessos de Bertillon foi o uso da sinalética para capturar o anarquista Ravachol em 1892),⁴¹ esses novos métodos foram reelaborados na ficção policial moderna. O próprio Bertillon reconheceu a congruência entre seu método e o mecanismo da trama do melodrama do século XIX. “Não é um problema desse tipo”, pergunta, “que forma a base do eterno melodrama popular sobre crianças perdidas, trocadas e recuperadas?”⁴²

Os quadros fotográficos do método Bertillon (com suas fileiras de partes do corpo arranjadas para observação, comparação, combinação e identificação final) fornecem uma imagem emblemática do corpo da modernidade, um corpo reduzido a elementos paradigmáticos, analisado e arranjado em uma ordem que a massa abundante de corpos individuais não poderia jamais possuir. A verdade do corpo, sua confissão de culpa, não mais reside apenas na “indiscrição” de se permitir ser fotografado, mas em seu processamento por especialistas e autoridades. O corpo individual aparece agora simplesmente como a percepção de um número limitado de tipos mensuráveis. Essa sistematização traz ordem e controle ao caos de corpos em circulação, domesticados pela circulação de informações.

Como fixar uma imagem de culpa: o corpo pego no ato

“Ele não conhece a sentença que recebeu?”
 “Não”, disse o oficial mais uma vez, fazendo uma pausa, como se estivesse deixando o explorador elaborar sua pergunta, e então disse: “Não faria sentido contar-lhe. Ele a conhecerá em seu corpo. [Franz Kafka, “Na colônia penal”]”

Phéline argumenta que a fotografia tornou-se codificada no século XIX como um ritual de poder no qual o corpo do transviado (incluindo, além dos criminosos, populações problemáticas, como os inválidos, os loucos e os politicamente suspeitos) estava sujeito a um aparelho de olhar fixo e registrador possuído pela autoridade.⁴³ Como vimos no método de Bertillon, essa câmera

voltada para o corpo do transviado não simplesmente o grava, mas também o filtra segundo um novo vocabulário padronizado de descrição e classificação. Nesse sentido, o olhar fixo da lei pode conhecer o corpo do criminoso de modo mais completo do que o criminoso. A fotografia atuou como uma “nova marca”, uma marca que inscrevia o corpo do transviado numa individualidade definida socialmente, uma individualidade que se apoiava fundamentalmente em sua diferenciação estrutural ante todos os outros corpos individuais registrados. Por meio da fotografia cada corpo era carimbado com sua individualidade inextirpável, mas as marcas dessa diferença também tinham que ser racionalizadas, sistematizadas, para permitir comparações e identificações. A individualidade moderna foi moldada como a interseção única de uma série limitada (e portanto reconhecível) de variáveis.

Sistemas de classificação ajustaram a fotografia a esse método moderno de identificação, marcando cada corpo por meio de um processo regulado de classificação tão completo que Bertillon até mesmo minimizou a necessidade da fotografia para o processo.⁴⁴ No entanto, a natureza indicial da fotografia, seu papel em realmente conectar um indivíduo à sua própria imagem ainda sustentaram todo o sistema. A fotografia continuava a ser a impressão do corpo que ela refletia. Ao manter sua identidade como uma pista, ela apontava de volta para o corpo que a havia causado. Revertendo o processo de marcação a ferro impresso diretamente na carne, a “nova marca” da fotografia imprimia a emulsão sensível com a imagem do corpo.

No processo moderno de averiguar culpa e identidade, o corpo trai inconscientemente a si próprio ao deixar seus aspectos de individualidade inalteráveis e já classificados (uma orelha *desse* formato, um nariz *daquele* tipo de perfil) nas mãos dos que detêm poder e conhecimento. A fotografia revela para o olho treinado do especialista a marca da individualidade no corpo do criminoso. Em certo sentido, ao ser captado pelo regime da fotografia, o criminoso tornou-se um *corpus delicti*, seu próprio corpo fornecendo evidência de sua culpa. A vulnerabilidade do corpo ao registro e à classificação desenvolveu-se em fantasias de observação universal, não apenas quando fotografado na cadeia, mas também ao ser apanhado em flagrante pela fotografia.

Além da capacidade da fotografia para oferecer a imagem de um criminoso quando ele ainda podia estar em liberdade, a câmera podia desempenhar um papel essencial como testemunha muda, embora irrefutável, de um crime. A câmera registrando o ato do crime aparece no teatro, na literatura e nos primeiros filmes antes de ser realmente um processo importante de identificação criminal. Embora a perfeição do vídeo tenha tornado hoje o registro de um crime uma forma disseminada e eficaz de vigilância (assim

como uma forma de entretenimento de mídia), uma fascinação com a evidência fotográfica de delitos parece preceder consideravelmente sua aplicação difundida na realidade. O elemento de fantasia envolvido aqui leva menos para o arquivo do poder governamental do que na direção de narrativas de pleitos de justiça e de enredos paranoicos de ciladas e chantagens.

A fotografia como testemunha não teve que esperar muito para aparecer na ficção melodramática. Em 1859, Dion Boucicault, mestre do teatro melodramático na Inglaterra e nos Estados Unidos, utilizou o artifício de uma câmera capturando um assassino em ação em *The Octoroon*. No julgamento do inocente acusado injustamente, uma chapa fotográfica exposta acidentalmente no instante do crime anula o caso e é saudada com a exclamação: “Isso é verdade. O aparelho não pode mentir”.⁴⁵ Embora o uso de fotografias para o reconhecimento ou para a preservação de evidências (a cena do crime ou elementos difíceis de transportar ou preservar, tais como impressões digitais ou cadáveres)⁴⁶ tenha se tornado um procedimento policial padrão, a captura do instante da culpa no cinema permaneceu mais relacionada à fantasia criadora da ficção. Mas mesmo como fantasia, este fotografar atos culpados revela aspectos centrais da mitologia da identificação policial, ou também os poderes evidentes da fotografia, em um mundo de identidades mutáveis e crescente vigilância.

Muitos filmes dos primeiros tempos retrabalharam o clímax de *The Octoroon*. *Falsely Accused* (1908), da Biograph, trata do assassinato de um inventor de um aparelho de imagens em movimento, cuja filha é “falsamente acusada”. No julgamento, descobre-se que o assassino foi filmado pela câmera do inventor, e o filme é projetado, absolvendo a filha e condenando o verdadeiro vilão.⁴⁷ Um artifício mais intencional pode ser encontrado em *Zigomar contre Nick Carter*, produzido pela empresa francesa Eclair em 1912. Um banqueiro preocupado com roubos equipa seu cofre com um dispositivo fotográfico que irá tirar uma foto de quem tentar roubá-lo. A foto assim obtida de Zigomar, o bandido misterioso e mestre do disfarce, quando tenta roubar o cofre, permite que o detetive Nick Carter não apenas prove a culpa de Zigomar, mas também tenha conhecimento do seu paradeiro e obtenha uma imagem clara do seu rosto sem disfarces.⁴⁸

Talvez o uso mais frequente da fotografia como evidência da ação do criminoso no início do cinema (assim como na vida real) lide com o comportamento sexual mais do que com o comportamento violento. Muitos dos primeiros filmes, como *Getting Evidence* (1906), da Edison, detalham as tentativas de um detetive especializado em casos de separação com o intuito de fotografar o comportamento ilícito de um casal. Embora a fotografia fixa tenha sem dúvida servido aos detetives destes casos da vida real, assim como a simples

chantagistas, esse roteiro explora uma profunda fascinação com o registro da culpa, cujo potencial para fantasia ultrapassa seu uso real. Em 1915, Freud analisou um caso de paranoia no qual uma mulher estava certa de que seus encontros com um amante estavam sendo fotografados.⁴⁹ Embora as primeiras câmeras de filme não parecessem a ferramenta mais favorável para captar a evidência de adultério (considerando seu tamanho, complexidade e barulho), Stephen Bottomore mostrou que a virada do século produziu dezenas de trabalhos (contos, peças e também filmes) nos quais momentos de relações sexuais privadas e sub-reptícias foram filmados e depois mostrados publicamente, resultando em embaraço ou coisas piores.⁵⁰ Com frequência, como acontece em *Story the Biograph Told* (1904), da Biograph, a filmagem resulta mais de uma traquinagem do que da vigilância de um detetive.

Em todos esses casos, no entanto, a evidência fotográfica carrega certas características recorrentes que definem sua modernidade. Primeiro, uma vez que o testemunho é tecnológico e não humano, sua evidência tem um crédito correspondentemente maior à verdade, uma vez que o “aparelho não pode mentir”. O sentido da câmera como o agente não humano da verdade é acentuado pelo fato de que a filmagem de certas cenas é quase sempre acidental (como em *Falsely Accused*) ou acionada involuntariamente pela parte culpada (como com a câmera/dispositivo do cofre em *Zigomar contre Nick Carter*). A falta de intenção humana na operação da câmera espelha um aspecto igualmente importante da fotografia do ato culpado que a conecta às outras técnicas do detetive para a apresentação de evidências e a identificação. Na maioria dos casos, a câmera tira a foto do acusado quando ele é pego de surpresa. Portanto, como as insignificâncias mordazmente percebidas por Holmes, a câmera captura o culpado em um momento de autodenúncia involuntária. Como um indicador de culpa, a câmera penetra por trás da dissimulação consciente e revela uma imagem de culpa que o criminoso não pode ofuscar, não apenas por sua iconicidade e capacidade de indicição, mas também porque ele continua sem saber que uma foto estava sendo tirada. Como demonstra a discussão de Foucault sobre o Panóptico, o regime do visível como o instrumento do poder é parcialmente baseado em ocultar da visão o mecanismo do olhar.⁵¹ A parte fotografada, por outro lado, é punida com uma visibilidade inextirpável, denunciada por um corpo que não pode esconder e que está disponível e legível para o especialista em investigação.

Se o denominador comum que liga o uso da evidência fotográfica em fantasias e narrativas de ficção com o sistema do método Bertillon reside na fixação do corpo como um sinal de culpa, também encontramos uma fusão fantástica do corpo com o aparelho, de modo que o *corpus delicti*

identifica-se com a produção de uma imagem. No caso da paranoia feminina, analisada por Freud, a jovem mulher estava convencida de que estava sendo fotografada principalmente por ter ouvido uma batida ou um clique que acreditou vir do obturador da câmera. Ao analisar essa alucinação auditiva, Freud identificou sua provável origem no corpo da mulher, o clique sendo um deslocamento auditivo da vibração de seu clitóris excitado.⁵²

Freud não se estende a propósito dessa identificação corporal extraordinária com o aparelho da câmera. Certamente, a maioria das afirmações do tipo “Eu sou uma câmera” residem principalmente nos órgãos visuais e não nos sexuais. No entanto, quando fotografias são tomadas como evidências, a questão reside menos em um simulacro de percepção do que no ato de registrar, a retenção do traço indicial. O corpo como repositório de provas materiais desloca-se do corpo do criminoso para o da vítima, que detém a evidência da violência praticada contra ela.

A interação do corpo com o processo da câmera não está limitada a fantasias paranoicas ou a interpretações freudianas. A mais fantástica dessas identificações não apareceu nos anais da psicanálise, mas na criminologia médica, embora o fascínio que elas exerceram tenha se estendido rapidamente para a ficção, onde continuaram a aparecer depois de serem desacreditadas cientificamente. Em 1870, um certo Dr. Vernois, membro da Sociedade de Medicina Legal de Paris, publicou sua teoria do *optograma*. Ao remover cirurgicamente as retinas das vítimas de assassinatos e ao examiná-las em um microscópio, os doutores Vernois e Bourion afirmaram terem descoberto a impressão da última visão da vítima – uma imagem de seus assassinos.

Como observou Philippe Dubois, o optograma produziu um cenário de fantasia da culpa que envolvia diversas implicações poderosas.⁵³ O corpo da vítima torna-se um aparelho fotográfico no momento da morte. Para o assassino, o ato de ser visto sucumbe ao ato de ser identificado por apresentar evidência inextirpável, tanto icônica quanto indicial, de sua culpa. O próprio ato de assassinar apresenta seu registro particular. E o instante da morte fixa uma imagem final, latente, como um testemunho mudo que somente a ciência moderna e a tecnologia médica podem trazer à luz, analisar e difundir.

Encontramos aqui uma extraordinária transformação moderna da marca da culpa. A marca é impressa indicialmente no corpo da vítima, em vez de ser marcada simbolicamente no corpo do criminoso pelo poder do Estado. Sem mesmo ser examinado pelo método Bertillon, o próprio corpo torna-se a fonte de informação,⁵⁴ transformado em um índice icônico de seu próprio assassinato. Mas a informação que a vítima detém esconde-se profundamente em seu corpo, que, como enfatiza Dubois, precisa ser aberto cirurgicamente

para liberar a informação. O assassino, sem saber, deixou sua imagem para trás por meio de uma reação física que a ciência moderna pode reconstituir. Uma vez extraída do que Foucault chama de “a caixa-preta do corpo”,⁵⁵ essa fotografia fisiológica pode ser incluída pelos técnicos em um sistema mais amplo de classificação para identificar e condenar. De fato, como ressalta Dubois, as imagens que Vernois e Bourion afirmaram ser optogramas eram incrivelmente obscuras e nunca foram reconhecidas oficialmente pelos sistemas legais.⁵⁶ Mas a fantasia do assassino deixando atrás de sua imagem um tipo de ferida no corpo da vítima continuou a atrair a imaginação do público. Imagens de retinas apareceram nas narrativas do popular detetive francês Rocambole, no fim do século XIX, e desempenharam um papel fundamental nos primeiros trabalhos de ficção popular do século XX, como o romance de 1905 de Thomas Dixon, *The Clansman* (ponto de partida para *The Birth of a Nation*), e filmes como *La Decouverte du docteur Mitchoff* (1911), da Pathé.⁵⁷

Em 1867, Villiers de l'Isle-Adam⁵⁸ utilizou o conceito do optograma para o clímax de seu conto fantástico “Claire Lenoir”, aparentemente inspirado em afirmações feitas poucos anos antes das publicações de Vernois, de que um fotógrafo inglês havia descoberto imagens dos últimos olhares impressos nas retinas de gado abatido.⁵⁹ Na cena final do conto, essa teoria pseudocientífica junta-se a teorias ocultas e espiritualistas para criar uma imagem do marido reencarnado de Claire Lenoir em sua retina no momento de sua morte, a marca de uma visão sobrenatural. O fantasma do marido de Claire aparece para aterrorizá-la até a morte e assim vingar sua suposta infidelidade conjugal.

A descrição feita pelo narrador da história, um médico racionalista chamado Tribulat Bonhomet, ao examinar a retina de Claire, evoca uma corporeidade desconfortável com tons de necrofilia. Também revela uma relação de gênero, já que o corpo feminino é examinado por um olho masculino em busca de evidências. A combinação de evidência fotográfica com o corpo funde-se aqui com o tema (discutido por Ludmilla Jordanova e Giuliana Bruno)⁶⁰ da “visão sexual” do conhecimento médico, a dissecação de um corpo de mulher por um médico homem. Fotografia, autópsia, evidência da culpa feminina e teorias ocultas sucumbem a um delírio de condensações para formar esse quadro mórbido e sinistro. Enquanto a trapaceira de *A Subject for the Rogue's Gallery* está sujeita à investida da câmera que avança, aqui uma mulher é examinada para fornecer evidência fotográfica de sua própria culpa.

Embora Bonhomet utilize um oftalmoscópio para observar diretamente a retina da mulher recém-falecida em vez de extraí-la cirurgicamente, uma atmosfera de violação física domina a descrição dessa investigação do corpo da mulher. Bonhomet confessa seu desconforto à medida que se aproxima do

cadáver, apesar de saber que os cadáveres de milhares de mulheres (embora pertencentes às classes mais baixas, admite) são explorados em salas de cirurgia, necrotérios e hospitais europeus todos os dias. Ao superar sua sensação de indiscrição, levanta o cadáver de Claire Lenoir e perambula em sua câmara de morte até que tem a ideia de colocá-la em sua cama com a cabeça pendendo para baixo. Essa posição facilita seu exame e inverte a imagem da retina. Dizendo “Eu preciso ver, eu preciso ver”, ele examina, sentindo como se estivesse “observando o infinito através do buraco de uma fechadura”. A visão sobrenatural que vê, a imagem do marido morto de Claire reencarnado como um selvagem vingativo, quase o enlouquece de susto.

Nesse conto imaginativo e decadentista, Villiers entrelaça elementos de uma obsessão moderna compostos de curiosidade visual e desejo de conhecimento.⁶¹ Bonhomet fita a escuridão do corpo feminino e descobre o indício de um sobrenatural que antes havia desprezado. Mais do que a evidência excêntrica de sobrevivência depois da morte apresentada por essa visão, esta cena final une uma conjunção peculiarmente moderna entre a imagem da dissecação feminina discutida por Jordanova e Bruno e a fantasia da imagem como evidência, capturada aqui na derradeira câmera escura, um cadáver.

Esse clímax cristaliza as relações de gênero envolvendo o corpo feminino e o olhar masculino e invocando o quarto de dissecação e a sala de operações. Mas traz também a evidência peculiar da impressão fotográfica em alinhamento com a nova importância outorgada à autópsia (e o conhecimento patológico anatômico resultante dela) na medicina do século XIX. Como a fotografia, quando submetida ao método Bertillon de análise, esse processo concentrou-se na análise de indivíduos. Segundo Foucault, essa nova percepção médica suspendeu “a velha lei aristotélica, que proibia a aplicação do discurso científico ao indivíduo”, revelando seu local verdadeiro precisamente na “forma diferenciada do indivíduo”.⁶² Como já havia sido mostrado pelo método de observar “insignificâncias” descrito pelo arquétipo de Sherlock Holmes, Dr. Joseph Bell, os conceitos modernos de culpa e doença apoiavam-se na construção de um indivíduo diferenciado. A fotografia podia fornecer uma tecnologia *sui generis* capaz de construir a imagem dessa nova unidade social (como demonstra a extensão das fotografias de Bertillon para as cartelas de identidade).⁶³ E o poder da fotografia podia variar do mapeamento de características físicas superficiais a fantasias de invasão do interior do corpo para fixar uma imagem de culpa.

O conto simbolista-decadentista de Villiers pode não se encaixar exatamente no gênero de detetive (embora suas referências frequentes a Poe sinalizem sua dívida com um dos pais do romance policial), mas uma conjunção similar

de temas de fato aparece no que considero o exemplo mais complexo de um dos primeiros filmes que se ocupou das ambiguidades da evidência fotográfica – *Une erreur tragique* (1913), de Louis Feuillade. Esse filme de dois rolos repete e complica o enredo da exposição acidental pela câmera da infidelidade conjugal isolada por Bottomore. Mas aqui o exame minucioso masculino da imagem da culpa feminina desloca-se para o corpo real de um filme, para os fotogramas de uma tira de celuloide que aparece repetidas vezes em primeiro plano.

Ao assistir a um filme cômico⁶⁴ quando estava em uma viagem de negócios, um recém-casado reconhece sua esposa, que, surpreendida na tela, é mostrada passando na rua, de braços dados com um homem que o marido não reconhece. Essa possibilidade de um caso ilícito apanhado em flagrante vem de uma época em que uma cena filmada na rua podia ainda captar um transeunte ao acaso, em vez de figurantes cuidadosamente arranjados, e que um olhar atento do espectador podia deter-se em tal ação secundária, em vez de simplesmente prestar atenção no fio da narrativa e na personagem principal.

Obcecado por essa evidência fotográfica de um caso secreto, o marido compra, de um exibidor, uma cópia do filme. Feuillade corta para um primeiro plano da película enquanto o marido examina freneticamente com uma lente de aumento os fotogramas que trazem a imagem da sua esposa. Embora seja o corpo de sua mulher (e sua possível desobediência) que esteja em questão aqui, o marido, ao contrário de Tribulat Bonhomet, realiza sua investigação somente no corpo do filme. Contudo, o modo frenético com que manuseia e examina os fotogramas (dirigindo-se a eles diversas vezes) cria o *tableau* de um homem examinando e manipulando a prova visual de um adultério feminino.

A narrativa de ciúme e traição aparente no filme de Feuillade segue um caminho que não é o das farsas de infidelidade anteriores (ou do conto de vingança sobrenatural de Villiers) ao revelar que o desconhecido fotografado com a esposa do protagonista é, de fato, o irmão dela, algo que o marido descobre somente depois de ter colocado em ação sua vingança e a punição da esposa. A chegada do homem que se anuncia como o cunhado força o marido a examinar o fotograma mais uma vez, finalmente comparando a imagem do desconhecido com a da pessoa real, que somente agora é identificada como um membro legítimo da família. Essa descoberta não somente levanta a questão essencial da necessidade de interpretar de maneira apropriada a evidência oferecida por uma fotografia, como também revela a facilidade com a qual uma imagem pode ser empregada de modo impróprio em um cenário de culpa. A imagem do marido examinando com obsessão o fotograma revela que ele se enganou no processo de reconhecimento da prova da transgressão. Não é de surpreender que Jean-Luc Godard tenha recentemente referido-se com

frequência a esse filme, que parece antecipar sua máxima crucial sobre o cinema: “Isso não é uma imagem justa – isso é justo uma imagem”.⁶⁵

A capacidade da fotografia fixa para apreender uma imagem serviu a diversos propósitos tanto no processo de identificação criminal quanto em suas representações ficcionais. Como mostra *A Subject for the Rogue's Gallery*, a fotografia policial era capaz de conter o fluxo de transformação que um criminoso podia usar para fugir do reconhecimento legal. À mobilidade da multidão urbana e à fantasmagoria de identidades e nomes falsos, o sistema legal opôs uma circulação regulada de informações e imagens. Tal regulação baseava-se numa classificação e disciplinamento do corpo que a fotografia auxiliava, mas não, por si mesma, determinava. A fotografia precisa ser processada para tornar-se informação utilizável.

Assim como o cinema desenvolveu-se a partir de uma tecnologia planejada para analisar o fluxo do movimento corporal em segmentos calculáveis e poses observáveis nos primeiros estudos de movimento de Muybridge e Marey, *Une erreur tragique* mostra que a sucessão de imagens do filme também pode ser estancada, fixando uma imagem de culpa. A imagem do corpo em movimento pode transformar-se naquela do corpo imobilizado e analisado, disponível para comparação e identificação. Mas se o cinema é verdade vinte e quatro (ou dezesseis) fotogramas por segundo, é também apenas um punhado de imagens. O uso mais frequente da fotografia fixa e em movimento como evidência apoia-se menos no estabelecimento da veracidade do que na regulação do fluxo de reconhecimento e na imputação de culpa, de modo que ela se move nos circuitos predeterminados do poder, como nós – e Rodney King – descobrimos muito recentemente.

Notas

Uma versão deste ensaio foi apresentada na conferência de 1993 da Society for Cinema Studies em Nova Orleans. Gostaria de agradecer a Robert Ray, Miriam Hansen, Mark Sandberg, Roberta Pearson e Phil Rosen por seus comentários.

- 1 Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey: Trains and Travel in the Nineteenth Century*, Nova York: Urizen Books, 1979. O conceito de circulação é discutido nas páginas 180-88. Sobre a transformação do espaço e do tempo na modernidade, ver também Stephen Kern, *The Culture of Space and Time, 1880-1918*, Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- 2 Upton Sinclair, *The Jungle*, Nova York: New American Library, 1963, pp. 39-45. A expedição de material e os processos de trabalho no “novo sistema de fábrica” na virada do século são descritos por Daniel Nelson em *Managers and Workers: Origins of the New Factory System in the United States, 1880-1920*, Madison: University of Wisconsin Press, 1975, pp. 19-25.
- 3 Citado em Harold M. Mayer & Richard C. Wade, *Chicago: Growth of a Metropolis*, Chicago: University of Chicago Press, 1969, p. 52.

- 4 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: MIT Press, 1990, p. 13. A concepção nova e empolgante de Crary sobre o papel da fotografia e do corpo moderno teve uma grande influência no meu ensaio.
- 5 Oliver Wendell Holmes, "The Stereoscope and the Stereograph", em Alan Trachtenberg (org.), *Classic Essays on Photography*, New Haven: Leete's Island Books, 1980, pp. 80-81.
- 6 Georg Simmel, *The Philosophy of Money*, 2ª ed., rev. e ampl., org. David Frisby, trad. Tom Bottomore & David Frisby, Londres: Routledge, 1990, p. 234.
- 7 Esse aspecto do capitalismo e da modernidade é tratado em Marshall Berman, *Thats is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Nova York: Penguin Books, 1988, em especial nas páginas 87-129.
- 8 Charles Baudelaire, "The Salon of 1859", em *Art in Paris, 1845-1862*, org. e trad. Jonathan Mayne, Londres: Phaidon, 1965, p. 154.
- 9 Os termos semióticos "índice" e "ícone" vêm do trabalho de C. S. Peirce, e têm sido aplicados à fotografia por diversos estudiosos, incluindo Peter Wollen em *Signs and Meaning in the Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1969, pp. 120-26.
- 10 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trad. para o inglês de Harry Zohn, Londres: NLB, 1983, p. 43. Além dos vários contos sobre criminosos como mestres do disfarce (de Eugène Sue a *Fantômas*), pode-se também salientar o papel que o disfarce desempenha em diversas histórias de Sherlock Holmes, como "The Man with the Twisted Lip", na qual uma mudança de identidade permite uma relação diferente com a vida na cidade.
- 11 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Nova York: Vintage Books, 1979 [*Vigiar e punir. História da violência nas prisões*, trad. Lígia M. Pondré Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1977].
- 12 Christian Phéline, *L'Image accusatrice*, Paris: Cahiers de la Photographie, 1985, p. 10. Todas as traduções de Phéline para o inglês são do autor deste ensaio.
- 13 Benjamin, *Baudelaire*, p. 48.
- 14 Phéline, op. cit., p. 17.
- 15 Citado em Phéline, op. cit., p. 37.
- 16 Ibid., pp. 57-58. Phéline refere-se a *Traité theorique et pratique des preuves*, de Edouard Bonnier, geralmente usado como uma autoridade na segunda metade do século XVIII.
- 17 Ernst Bloch, "A Philosophical View of the Detective Novel", em *The Utopian Function of Arts and Literature*, Cambridge: MIT Press, 1989, p. 246.
- 18 Tom Taylor, *The Ticket of Leave Man*, em *Nineteenth-Century Plays*, org. George Rowell, Londres: Oxford University Press, 1972, p. 318.
- 19 A afirmação de Holmes é citada e discutida por Thomas A. Sebeok & Jean Umiker-Sebeok em "You Know My Method: A Juxtaposition of Charles S. Peirce and Sherlock Holmes", em Thomas Sebeok (org.), *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington: University of Indiana Press, 1983, p. 23. Um tratamento extremamente interessante das questões da fotografia e do romance policial aparece em Robert Ray, "Snapshots: The Beginnings of Photography", em Dudley Andrew (org.), *Image in Dispute*, Austin: University of Texas Press, 1998.
- 20 Bell é citado em A. Sebeok & Umiker-Sebeok, op. cit., p. 35.
- 21 Thomas Byrnes, *1886 Professional Criminals of America* [1886]; reimpr., Nova York: Chelsea House, 1969, p. 55. Gostaria de agradecer a James Swoch por disponibilizar esse trabalho para mim.
- 22 Alphonse Bertillon, *Instructions for Taking Descriptions for the Identification of Criminals and Others by Means of Anthropometric Indications*, tradução de Gallus Muller, Chicago: American Bertillon Prison Bureau, 1889, p. 15. Essa citação encontra-se na introdução de Muller. Alan Sekula também enfatiza a intenção individualizante do método Bertillon (em oposição a teóricos do "tipo do criminoso", como Galton e Lombroso) em "The Body and the Archive", *October*, v. 39, pp. 3-64, inverno 1986. Em "Snapshots", Ray explora as relações entre a fotografia, o romance policial e as *fisiologias*, embora eu considere a prática moderna de identificação de um indivíduo único bastante diferente da tradição anterior de definir tipos de personagens por suas características físicas.
- 23 Phéline, op. cit., p. 24.
- 24 Sobre a adoção da impressão digital como sinal de identidade, ver Carlo Ginsburg, "Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes", em Sebeok, op. cit., pp. 106-09. A resistência às impressões digitais como um meio de identificação-padrão (ele preferia utilizar a forma da orelha como uma característica distintiva), junto com seu depoimento dúbio, como um analista de caligrafia como testemunha para o exército no julgamento de Dreyfus, levou à perda posterior de status de Bertillon como um orientador na identificação criminal. Ver Phéline, op. cit., pp. 38-42.
- 25 Phéline, op. cit., p. 15.
- 26 Ibid., p. 20.
- 27 Maren Stange cita Jacob Riis sobre a popularidade da galeria dos procurados pela polícia como uma atração turística, em *Symbols of Ideal Life: Social Documentary Photography in America, 1890-1950*, Cambridge e Nova York: Cambridge University Press, 1989, p. 19. Quanto à exposição por Barnum, ver *Hartford Daily Courant*, 29 mar. 1858, arquivo Barnum *pro tempore* Barnum, Billy Rose Theater Collection, New York Public Library. Agradeço a Cahn por essa referência.
- 28 Uma versão dessa caricatura é reproduzida em Phéline, op. cit., p. 106. Ela aparece como fotografia claramente posada, na página 53 de *Professional Criminals*. Ben Singer indicou-me que existe uma longa tradição de tais caricaturas, e eu o agradeço por ser o primeiro a me alertar sobre isso.
- 29 Phéline cita Ernest Lacan negando a veracidade dessa caricatura em 1877, mas reproduz as fotografias de caretas de Macé (Phéline, op. cit., pp. 106-07).
- 30 Brynes, op. cit., p. 53.
- 31 Phéline, op. cit., p. 115.
- 32 Ibid., p. 84.
- 33 Sekula, op. cit., p. 27.
- 34 Alphonse Bertillon, *Signaletic Instructions, Including the Theory and Practice of Anthropometric Identification*, R. W. McClaughry (org.), Chicago: The Werner Company, 1896, pp. 12-13.
- 35 Ver Ginsburg, op. cit., p. 106; Sekula, op. cit., e John Tagg, "Power and Photography: Part One, A Means of Surveillance: The Photograph as Evidence in Law", *Screen Education*, v. 36, pp. 17-55, inverno 1980.
- 36 Sekula, op. cit., p. 17.
- 37 Phéline, op. cit., pp. 12-13, 95.
- 38 Bertillon, op. cit., p. 4. Grifos no original. É interessante observar o comentário de Sherlock Holmes para o Dr. Watson relativo ao seu: "You see, but you not observe" ("A Scandal in Bohemia"), em *The Complete Sherlock Holmes*, Garden City: Doubleday and Co., p. 162 ["Você vê, mas você não observa" em *Um escândalo na Bohemia e outras histórias*, Porto Alegre: LPM, 1998].
- 39 Phéline, op. cit., p. 118.

- 40 Bertillon, op. cit., pp. 8-9.
- 41 Phéline, op. cit., p. 38. Phéline também enfatiza a importância da fotografia na repressão da Comuna (pp. 28-32).
- 42 Bertillon é citado em Sekula, op. cit., p. 34. Não se pode deixar de ver seu pensamento realizado na circulação contemporânea de fotografias e descrições de crianças desaparecidas nas caixas de leite. Em um período de capitalismo tardio, apenas os contêineres de mercadorias circulam tão amplamente e são tão facilmente disponíveis como crianças.
- 43 Phéline, op. cit., p. 20.
- 44 Ibid., p. 130.
- 45 Em *Plays by Dion Boucicault*, org. Peter Thompson, Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 163. Vale a pena observar que essa peça também se volta para a dificuldade da determinação da identidade racial.
- 46 Ver Tagg, op. cit., pp. 23-24. O morto não reclamado no necrotério começou a ser fotografado na França, em 1874, para preservar a evidência que a decomposição poderia tornar irreconhecível (Phéline, op. cit, p. 103).
- 47 Para uma abordagem de *Falsely Accused* em relação aos primeiros filmes que exploram o tema do ponto de vista e diversas questões levantadas neste trabalho, ver Tom Gunning, "What I Saw from the Rear Window of the Hôtel des Folies – Dramatiques, or, The Story Point of View Films Told", em André Gaudreault (org.), *Ce que je vois de mon ciné*, Paris: Méridiens Klincksieck, 1988, pp. 39-41. Como ressalta Eileen Bowser em sua discussão sobre o filme, o oficial de polícia que suspende a tela para a exibição do filme no tribunal é desempenhado por D. W. Griffith em sua estreia na tela ("Griffith's Film Career before *The Adventures of Dollie*", em John Fell (org.), *Film Before Griffith*, Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1983, p. 367).
- 48 Para uma discussão dessa cena no contexto do uso do disfarce pelo detetive e pelo criminoso, ver Tom Gunning, "Attractions, Detection, Disguise: Zigomar, Jasset and the History of Filme Genres", *Griffithiana*, v. 47, pp. 137-56, maio 1993.
- 49 Sigmund Freud, "A Case of Paranoia Running Counter to the Psycho-Analytic Theory of the Disease", em *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, trad. e org. James Strachey, Londres: The Hogarth Press e Institute of Psychoanalysis, 1966, v. 14, pp. 261-72.
- 50 Stephen Bottomore, "Les Thèmes du témoignage dans le cinéma primitif", em Pierre Guibbert (org.), *Les Premiers ans du cinéma français*, Perpignan: Institute Jean Vigo, 1985, pp. 155-61.
- 51 Foucault, *Discipline and Punish*, pp. 173-99.
- 52 "A Case of Paranoia", em Freud, op. cit., pp. 268-71.
- 53 Philippe Dubois, "Le Corps et ses fantômes: Notes sur quelques fictions photographiques dans l'iconographie scientifique de la seconde moitié du XIX siècle", em *L'Acte photographique et autres essais*, Paris: Nathan, 1991, pp. 212-16 [O ato fotográfico, Campinas: Papirus, 1994].
- 54 Ibid., p. 215.
- 55 Michel Foucault, *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, Nova York: Vintage Books, 1975, p. 166 [O nascimento da clínica: uma arqueologia da percepção médica, São Paulo: Forense Universitária, 1998].
- 56 Dubois, op. cit., pp. 214-15.
- 57 Ver A. E. Murch, *The Development of the Detective Novel*, Londres: Peter Owen, 1958, p. 120. O pôster para o filme da Pathé mostra um aparelho bizarro para a obtenção da imagem da retina, que consistia de uma câmera e uma lente de aumento focadas no olho de um homem morto. Gostaria de agradecer a Yuri Tsivian por me chamar a atenção para isso.
- 58 O romance de Villiers, de 1886, *L'Ève future*, entreviu profeticamente a invenção das imagens em movimento de Thomas Edison como uma preparação para a criação de um androide feminino. Para uma discussão extraordinária do romance de Villiers, assim como do corpo feminino como objeto de curiosidade científica e dos equipamentos cinematográficos, ver Annette Michelson, "On the Eve of the Future: The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy", *October*, v. 29, pp. 3-20, verão 1984.
- 59 "Claire Lenoir", em Villiers de l'Isle-Adam, *Oeuvres complètes*, org. Alain Raitt et al. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1986, v. 2, pp. 145-221. As fontes para o uso de Villiers da imagem da retina são discutidas na página 129 dessa importante edição. Samuel Weber discute "Claire Lenoir" em relação à noção freudiana do sobrenatural em "The Sideshow, or Remarks on a Canny Moment", *MLA* 88, pp. 124-131, 1973. Gostaria de agradecer a Mikhail Yampolski por ser o primeiro a me dirigir ao conto de Villiers.
- 60 Esses quadros são analisados por Ludmilla Jordanova em *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*. Madison: University of Wisconsin, 1989, pp. 98-110. Esse tema é depois explorado em uma discussão sobre o cinema mudo e outras tradições de narrativas no extraordinário *Streetwalking on a Ruined Map*, de Giuliana Bruno, Princeton: Princeton University Press, 1992, pp. 58-78.
- 61 Para uma discussão de uma obsessão similar, no trabalho de teatro quase contemporâneo de André de Lorde, com o conhecimento que o corpo da mulher pode produzir, veja meu ensaio "The Horror of Opacity: The Melodrama of Sensation in the Plays of André de Lorde", em J. S. Bratton, Jim Cook e Christine Gledhill (orgs.), *Melodrama Stage, Picture, Screen*, Londres: British Film Institute, 1994.
- 62 Foucault, *Birth of the Clinic*, p. 170.
- 63 Para uma discussão sobre a origem e o crescimento da carteira de identidade fotográfica, veja Phéline, op. cit., pp. 22-23, 135-38. O tratamento mais inteligente sobre o uso da fotografia em movimento na medicina é oferecido em Lisa Cartwright, "Experiments of Destruction: Cinematic Inscriptions of Physiology", *Representations* 40, pp. 51-70, outono 1992.
- 64 Richard Abel identificou esse filme como *Onésime vagabond*, da Gaumont, em "An Economy of Framing: Photographs and Films in Early French Melodrama, 1909-1913" (trabalho apresentado em uma conferência do British Film Institute, "Melodrama: Stage, Picture, Screen", Londres, jul. 1992). Além da análise de *Une erreur tragique*, esse trabalho inclui discussões extremamente interessantes sobre o uso das fotografias em outros dos primeiros filmes franceses.
- 65 Ver Raymond Bellour & Mary Lea Bandy (orgs.), *Jean-Luc Godard: Son + Image, 1974-1991*, Nova York: Museum of Modern Art/Harry Abrams, 1992, pp. 149, 162. Godard, em entrevista a Serge Daney, especula – com seu usual senso sincrônico de cronologia – que Mallarmé escreveu sobre a página em branco logo após ter visto *Une erreur tragique*. Gilles Deleuze cita a máxima de Godard ("*Pas une image juste, juste une image*") na página 35 desse volume.