

A cópia insistente: o paradigma indiciário e a fotografia

Fábio Gatti

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Resumo

A leitura de *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*, de autoria de Carlo Ginzburg, despertou o interesse por questionar os caminhos desse texto e quais reverberações existem nessa sua reflexão em relação à fotografia, sua história e sua tecnologia. O paradigma indiciário se debruça sobre muitas pistas a fim de compreender a figuração de um modelo de pensamento (entendido também como atitude prática) e configura até mesmo os modos de ver, de produzir tecnologias da visão e seus padrões disciplinares e de controle. A fim de fazer o texto falar, emprestou-se a ideia de Roland Barthes de “escrever a leitura” como um exercício de interpelar os argumentos contidos nas discussões de Ginzburg conforme eram lidos, verificando as maneiras pelas quais esse paradigma determinou violências contra identidades de gênero e raciais ao definir quem é normotípico ou doente, criminoso ou inocente.

Palavras-chave: paradigma indiciário; fotografia; história potencial; tecnologias de identificação; violência.

Talvez esse artigo tenha uma direção bem mais especulativa do que assertiva. A leitura de *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*¹, de Carlo Ginzburg (nascido em 1939), foi o estopim para as ideias, aproximações, vieses, enlaces e aberturas aqui expostas. Esse paradigma indiciário me conduziu a elucubrar sobre sua presença dentro da tecnologia do fotográfico. Ou seja, antes mesmo da existência da fotografia enquanto dispositivo e produto, havia algo anterior cujas formas estavam em gestação não como um progresso cumulativo de tentativas que culminassem em sua descoberta, mas como elo organizador de um modo

¹ Esse texto foi publicado pela primeira vez em 1979, no livro *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane* e, posteriormente, republicado pelo próprio autor em uma nova coletânea de artigos sob o título *Miti emblematici. Morfologia e storia*, em 1986 (edição brasileira: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*, traduzido em 1989).

de pensamento e, conseqüentemente, de um tipo de visualidade. Contudo, não tenho a pretensão de chegar a um bom termo específico com as discussões aqui reunidas. Ao contrário, encaro esse texto como aquilo que Roland Barthes chamou de *Escrever a leitura*, uma maneira de acessar as reverberações que se constroem tão somente no próprio ato de ler, interrogando a leitura a fim de fazê-la falar.

Abriu o texto, propor o sistema de sua leitura, não é apenas pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente; é principalmente, e muito mais radicalmente, levar a reconhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva de leitura, mas apenas verdade lúdica; e, ainda mais, o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho – do qual, entretanto, se houvesse evaporado qualquer padecimento: ler é *fazer* o nosso corpo trabalhar (sabe-se desde a psicanálise que o corpo excede em muito nossa memória e nossa consciência) ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade achamotada das frases (Barthes, 2012, p. 29).

Tentei perceber, enquanto lia, quais elementos me requereram uma ação de anotar, focar, destacar e pesquisar outras fontes/referências com a finalidade direta de aceitar participar dessa verdade lúdica. O primeiro contato com *Sinais* advém de suas duas epígrafes. A primeira do historiador Aby Warburg (1866-1929), “Deus está no particular”, e a segunda, do artista Jasper Johns (1930), “Um objeto que fala da perda, da destruição, do desaparecimento de objetos. Não fala de si. Fala de outros. Incluirá também a eles?” Há um provérbio alemão que diz “*Der liebe Gott steckt im Detail*” (“o bom Deus está nos detalhes”) usualmente traduzido como a máxima warburguiana citada por Ginzburg no original italiano como *Dio è nel particolare* (Ginzburg, 2000, p. 21). Marcel Cohen (1937), no capítulo X de seu livro *Details. Faits* (2017), diz tal aforismo ser originário do “*Parasha Mishpatim*, uma das 54 seções da *Bíblia* hebraica, que cada ano são lidas na íntegra nas sinagogas” (Cohen, 2017)². Ao que parece, a motivação de Ginzburg ao citar Warburg tem relação com uma influência metodológica para a sua pesquisa e para sua elaboração da micro-história. A ideia de Deus, ou melhor, de sua presença nos detalhes³, me faz pensar no cristianismo como instituição a partir da fundação da Igreja e, com ela, toda a produção de visualidade, de ordenação, de disciplinaridade e de controle advindas de sua estrutura de poder massacrante: uma forma imperialista (retornarei tanto à micro-história quanto ao imperialismo no decorrer do texto).

A outra citação, a de Jasper Johns, está em um de seus cadernos de anotações e transcrita no catálogo da exposição *Jasper Johns: a print retrospective*, realizada no MoMA, em 1986, curada por Riva Castleman (1930): “*An object that tells of the loss, destruction,*

² Disponível no site da Revista Piauí: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/deus-e-o-diabo-estao-nos-detalhes/>.

³ Da mesma maneira, há outra máxima que diz *O Diabo está nos detalhes*, ideia atribuída à Friedrich Nietzsche (1844-1900) e, ainda, presente em Karl Kraus (1874-1936): “nos detalhes, é o diabo que se esconde” (Pires *apud* Bertozzi, 2013). Não pretendo uma discussão sobre tais aforismos e nem mesmo sobre a ideia de divindade em relação a deus e ao diabo ou sobre suas presenças nos discursos da literatura, da filosofia e da história.

disappearance of objects. Does not speak of itself. Tells of others. Will it include them? Deluge. (Sketchbook [n.d.] 1964)” (Castleman, 1986, p. 20)⁴. Na edição italiana do livro de Ginzburg onde se lê: “*Un oggetto che parla della perdita, della distruzione, della sparizione di oggetti. Non parla di sé. Parla di altri. Includerà anche loro?*”, nota-se a exclusão da palavra *dilúvio*. Minha curiosidade se encontra sob três aspectos: de um lado, o trabalho de Jasper Johns é um dos pontos centrais da produção contemporânea da arte estadunidense até hoje. Ele executa uma reviravolta acerca do modo como o produto artístico, principalmente a pintura e a litografia, estava sendo feito e pensado. Fator possível de ser conectado com as preocupações de autoria explicitadas por Ginzburg a partir dos estudos de Giovanni Morelli (1816-1891). Do outro, a questão do desaparecimento, da perda que fala de outras nela contida inaugurando um paradoxo: falar de um objeto inexistente porque desaparecido pelo qual se explicita outras existências por meio de sua falta. Poderia arriscar uma vinculação com o paradigma venatório, dentro do qual o animal a ser caçado imprimiu sua passagem em elementos que mantêm sua presença viva justamente na sua ausência. Por fim, a supressão da ideia do dilúvio. Esse inundamento, por força de minha imaginação, é tanto capaz de manter o paradoxo conceitual aspirado por Johns que, ao engolir (destruir) todas as formas de vida, torna-as resquícios (pistas) pela presença da nova materialidade, nesse caso a água; quanto lembrar da história de Noé por seu caráter histórico acerca da geologia (do lado científico)⁵ e pela ideia cristã de salvação contra o mal (Noé foi um homem bom, à imagem de Deus, segundo os estudos bíblicos).

Warburg teve forte influência nas pesquisas de Ginzburg e, apesar das distâncias que seus métodos possuem, a pluralidade de fontes figurativas e documentais instrumentalizadas por ele ressoam no modo como o historiador italiano persegue suas investigações: não é diferente em *Sinais*; “o que aproxima mitos e pinturas (obras de arte em geral) é, por um lado, o fato de terem nascido e serem transmitidos em contextos culturais e sociais específicos e, por outro, sua dimensão formal” (Ginzburg, 1989, p. 12). A presença de um deus ocorrida no particular, ou nos detalhes, corresponde à especificação do visível permanecer despercebido, embora existente – o paradoxo de Johns –, até que alguém o veja. Isso é o que Ginzburg busca ao lidar com fontes documentais para delinear as raízes de um paradigma indiciário: “em cada ponto da natureza existe algo para ver” (Jonhs *apud* Castleman, 1986, p. 12-13).⁶

⁴ O catálogo encontra-se disponível para download pelo site do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque pelo link: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1816>.

⁵ Há uma entrevista com o geólogo e paleontólogo Prof. Dr. Marcos de Souza Costa em que é possível acessar aspectos sobre a origem dos continentes como os conhecemos hoje em dia, assim como cotejos teóricos específicos da área: <https://origememrevista.com.br/2017/11/30/supercontinente/>.

⁶ No original: *At every point in nature there is something to see.*

Contudo, o trabalho, não importa o quanto ele provoque avalanches de sentido, só se revela na medida em que as suas partes podem ser identificadas ou relacionadas umas com as outras. O tipo de jogos iconográficos que esta revelação provê jamais abre portas corretas ou erradas ao mistério do trabalho. Como toda arte enigmática, a de Johns é profundamente complicada pelas suas próprias preocupações labirínticas, embora ela ofereça pistas; a verdade está aí, e cada um encontra sua própria medida dela (Castleman, 1986, p. 9)⁷

É em busca dessas pistas que o paradigma indiciário se debruça a fim de compreender a figuração de um modelo de pensamento (entendido também como atitude prática) que, no meu juízo, configura até mesmo os modos de ver, de produzir tecnologias da visão e seus padrões disciplinares e de controle.

Sinais: raízes de um paradigma indiciário é marcado pelas pesquisas de Giovanni Morelli acerca da atribuição de autoria às obras de arte e, com isso, distinguir o original da cópia. O método morelliano é equiparado à ideia de uma ação detetivesca, daí a analogia com o personagem de Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes, durante esse momento inicial do texto. Além dele, Ginzburg encontra no texto de Freud, *O Moisés de Michelangelo* (1914), uma menção do psicanalista ao livro de Morelli, primeiramente publicado sob seu pseudônimo russo Ivan Lermolieff, dizendo “que seu método está estreitamente aparentado à técnica da psicanálise médica. Esta também tem por hábito penetrar em coisas concretas e ocultas através de elementos pouco notados ou despercebidos, dos detritos ou “refugos” da nossa observação” (Freud *apud* Ginzburg, 1989, p. 147). Antes de mais, duas observações: 1) a questão da autoria pode inaugurar uma discussão sobre os modos como a historiografia ocidental se deteve em nomear, atribuir, certificar e garantir a assinatura dos trabalhos de arte produzidos pelos homens (considerar a marcação de gênero é necessária) para o seu próprio mercado⁸; 2) a partir do momento que a área da saúde absorve esse paradigma como pressuposto, o que culmina na quantidade de tecnologias de fragmentação do corpo em todas as instâncias na atualidade a fim de mapear os seus sinais internos não visíveis a olho nu, institui-se a diferença entre o que vem a ser considerado *o normal e o patológico*⁹.

Assim como em um romance policial em que a narrativa não segue uma estrutura linear dos fatos e sim a da dedução das coisas para solucionar um crime ou mistério – o fluxo do enredo é determinado por esse movimento –, Morelli persegue obstinadamente a observação

⁷ No original: However, the work, no matter how it may provoke avalanches of meaning, reveals itself only as its parts may be identified and related to each other. The sort of iconographical games that this revelation provides never opens the right or wrong doors to the mystery of the work. Like all enigmatic art, Johns's is profoundly complicated by his own labyrinthine preoccupations, yet it offers clues; truth is there, and one finds one's own measure of it. Em geral, a palavra *work*, aqui, poderia ser facilmente traduzida como obra, vinculando-se diretamente à produção de Johns. Preferi manter a noção de trabalho por ela se relacionar com a ideia da própria pesquisa, seja a artística ou a intelectual (não que exista uma sem a outra, nesse caso).

⁸ Ainda hoje assiste-se a inúmeros acervos museológicos cujos dados de objetos e artefatos não europeus, saqueados durante séculos de outras regiões do mundo, continuam não assinados a fim de permanecerem sob o julgo (cuidado) de tais instituições (isso é uma postura política de dominação).

⁹ Título do livro de George Canguilhem (1904-1995), publicado originalmente em francês, no ano de 1974.

de todos os pormenores de um quadro: “os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés” e constrói um catálogo com todos esses fragmentos, fornecendo material para a identificação de autoria de uma forma antes impensada, “um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores” uma vez que “constituíam os momentos em que o controle do artista, ligado à tradição cultural, distendia-se para dar lugar a traços puramente individuais” (Ginzburg, 1989, p.144; 149-150). De todo modo, um aspecto relevante nas observações feitas por Ginzburg está na centralidade dada à medicina: o autor evidencia que Freud e Conan Doyle eram médicos, e Morelli tinha se formado em medicina. Um caminho para afirmar as raízes da semiótica médica que, segundo ele, propiciou o surgimento do paradigma indiciário no final do século XIX, embora sua existência fosse temporalmente anterior, pelas práticas venatórias e divinatórias.

O método morelliano demonstrou a necessidade de se conhecer a arte, os artistas, seus estilos, suas formas. Em sua época oitocentista circulava o *connoisseur*: “um juiz crítico de qualquer arte, alguém muito familiarizado com qualquer uma das belas-artes e, portanto, competente para julgar seus produtos”, em francês moderno seria *connaissanceur*, no antigo *conoisseur*, “um expert, um juiz, alguém bem versado”, derivado do latim *cognoscere*, “conhecer, reconhecer estar bem familiarizado com” (*Online Etymology Dictionary*)¹⁰. Erwin Panofsky (1892-1968) explica que “o *connaissanceur* é o colecionador, conservador de museu ou perito que limita deliberadamente sua contribuição científica a identificar as obras de arte quanto à sua data, sua proveniência e seu autor, a avaliá-las quanto à sua qualidade e estado de conservação” (*apud Coli*, 1996). Morelli foi esse profissional, esse alguém cuja capacidade de conhecimento estava fora dos limites das disciplinas acadêmicas, diferente de um professor ou de um historiador propriamente dito:

[...] trata-se em realidade de uma disciplina não-universitária, que se desenvolveu por caminhos muito vinculados às necessidades do mercado das artes e à concepção moderna de autoria. Concepção que exige, a qualquer custo, encontrar um nome responsável pela obra, nome que justifica a ideia derivada dos românticos de uma individualidade criadora genial, mas que reforça também o valor venal da obra. Todo *marchand* sabe que a mesma tela terá um preço diferente se for possível ou não atribuir-lhe uma autoria prestigiosa.

Estamos portanto em águas não muito claras. A história da arte deve muito à prática da atribuição, que permitiu chegar a uma grande finura de catálogos. Os grandes atribuidores – de Morelli a Zeri, passando por Berenson e Longhi – contribuíram de modo fundamental para o estabelecimento de *corpus* pertencentes aos artistas mais importantes. Todos estes especialistas possuem a característica de serem personalidades muito fortes, só incidentalmente ligadas aos meios acadêmicos (Coli, 1996).

¹⁰ 1714, “a critical judge of any art, one well-acquainted with any of the fine arts and thus competent to pass judgment on its products,” from French *connoisseur* (Modern French *connaissanceur*), from Old French *conoisseur* “an expert, a judge, one well-versed,” from *conoistre* “to know,” from Latin *cognoscere* “to get to know, recognize, become well-acquainted with”. Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=connoisseur>.

E, apesar de tantos esforços, há casos de autoria (diferença entre original e cópia) não desvendadas como, por exemplo, o da *Virgem das Rochas* (ou *dos Rochedos*), de Leonardo da Vinci (1452-1519), que possui dois exemplares, um deles na coleção do Musée du Louvre, em Paris, e outro na National Gallery, em Londres.¹¹ Perino (2020) esclarece que a obra do Louvre foi feita entre 1483 e 1486, enquanto a outra data de 1495 a 1508 e aponta para uma necessidade de um método comparativo mais eficaz como o realizado frente à obra *A Madonna do Burgomaestre* (1526), de Meyer de Hans Holbein, o Jovem (1497/98-1543), cujo episódio ficou conhecido como a “polêmica de Dresde de 1871”. Recordo-me do documentário *Made*



Leonardo da Vinci (1452-1519),
Vergine delle Rocce (1483-1486).
Óleo sobre tela (madeira adicionada à tela em
1806), 199 x 122 cm. Museu do Louvre;
localização: primeiro piso, sala 5.
Domínio público.



Leonardo da Vinci (1452-1519),
Vergine delle Rocce (1491-1508).
Óleo sobre madeira popular (*cradled panel*),
189,5 x 120 cm. National Gallery, Londres;
localização: sala 66.
Domínio público.

¹¹ No Museu do Louvre, óleo sobre tela (madeira adicionada à tela em 1806. Na National Gallery, óleo sobre *cradled panel*, um tipo de caixote usado na área de restauro e preservação feito com ripas de madeira na parte de trás da pintura a fim de manter a superfície da tela plana. Há ripas fixas (primárias, que podem ser verticais ou horizontais) e outras móveis (ripas secundárias, perpendiculares) que permitem a manutenção do grau de estiramento em todas as áreas da pintura em função de possíveis deformações decorrentes de mudanças de pressão e umidade atmosféricas.

You Look: A True Story About Fake Art (2020)¹², no qual se conta a história de um dos maiores casos de falsificação de obras de arte mundialmente conhecido, ocorrido nos EUA, envolvendo a diretora da Galeria Knoedler, Ann Freedman (1949). Relembro-o por dois motivos, o primeiro, meu estarrecimento diante da possibilidade de alguém imitar os traços de pintores como Mark Rothko (1903-1970), Jackson Pollock (1912-1956), Willem de Kooning (1904-1997), Robert Motherwell (1915-1991), Barnett Newman (1905-1970) e Franz Kline (1919-1962), por exemplo; e o segundo, ligado ao paradigma indiciário percebido por Ginzburg quando, em uma ação detetivesca, descobriu-se por exames químicos que uma das cores de tinta usadas na falsificação da pintura de Pollock não existia na época em que ele pintou suas telas.

É no caráter detetivesco que a semiótica médica surge, talvez muito próxima da prática venatória. Basta recuperar a aproximação que Freud fez da psicanálise com o método morelliano. Considerado o pai da medicina, Hipócrates (460-370 a.C.) formulou distinções e conceitos fundantes para a área como, por exemplo, a diferença entre sintoma e doença e, a partir dela, o diagnóstico, o prognóstico e o tratamento. Ele diz que a face do doente “é a primeira coisa que um médico deve observar detidamente. Estabelece os traços de uma face extremamente doente, sua cor, suas formas, seus movimentos, e os compara com um rosto sadio” (Baitello Jr., 1999, p. 19). Hipócrates rompe com o misticismo em voga e coloca a doença no plano de uma etiologia natural e não divina. Dessa forma, a prática da escola hipocrática se baseava em operações de cuidadosa anamnese para o mapeamento de sinais justificantes da presença de uma doença ou de outra. “Em resumo, a anamnese médica é uma mistura das habilidades cognitiva e técnica dos entrevistados e dos sentimentos e personalidades de ambos, o paciente e o entrevistador. [...] Deve ser flexível e espontânea, e não interrogativa” (Swartz, 2015, p. 33). É Claudio Galeano (129-199 d.C.) – ou Galeano de Pérgamo – quem formula a sintomatologia como uma região dos estudos médicos, ou seja, a própria semiótica (Baitello Jr., 1999). No *Tratado de semiologia médica: História e exame clínico* (2015), o autor Mark Swartz apresenta todos os parâmetros ligados a esse tipo de prática, dividido em 25 capítulos ilustrados com exemplos sentenciais e figurativos a serem utilizados. É interessante observar a presença dos vocábulos *sinais* e *sintomas* no que diz respeito a pensar a identificação da doença e, por conseguinte, sua causa (autoria); sendo o sintoma sempre descrito pelo paciente e os sinais exclusivamente encontrados pelo agente de saúde (tal qual o *connoisseur*). Portanto, a semiótica médica é “a disciplina que permite diagnosticar as doenças inacessíveis à observação direta na base de sintomas superficiais, às vezes irrelevantes aos olhos do leigo” (Ginzburg, 1989, p. 151)

A esta altura, preciso recapitular algo sobre a micro-história, interdependente das relações temporais analisadas pelo historiador italiano. Em sua apresentação sobre dois

¹² Em português o nome é *Fake Art: uma história real*. Filme foi dirigido por Barry Avrich.

modos de conhecimento indiciário primevos: um venatório, ligado à caça, e outro divinatório, à fé, se especificam tempos distintos. Enquanto a arte da caça se volta para o passado porque investiga resquícios, marcas e/ou sinais deixados por algo já acontecido para reconstituir os fatos e chegar a uma solução (do crime, da autoria, da doença, por analogia), o conhecimento indiciário divinatório se produz em relação àquilo cuja materialização ainda não se conhece, um porvir lotado no futuro (do que não se tem controle) – ou como bem apontou Ferreira Gullar (1930-2016) em seu último monólogo de um ato só, *O homem como invenção de si mesmo* (2012), para as coisas possíveis o homem se basta e para as impossíveis ele inventou deus. Já na semiótica médica ocorre a junção de todos os tempos: passado, presente e futuro (anamnese, diagnóstico e prognóstico, respectivamente). Essa coincidência temporal, hipotetizo, salienta o caráter indelével e irrefutável da verdade médica. O garantismo da ciência médica, os problemas do encontro clínico e a formação de uma medicina forense (resultando na criminologia) advêm desde séculos e perpassam variadas estruturas de poder institucionalizadas, assegurando sua eficácia e competência. Tal estrutura foi, ao longo do tempo, inquestionável e formou, no imaginário coletivo, quais eram as faces das pessoas doentes, *freaks*, *queer*, inadequadas, indesejadas, repulsivas¹³:

[...] os médicos descreveram o que, durante séculos, permanecera abaixo do limiar do visível e do enunciável. Isto não significa que, depois de especular durante muito tempo, eles tenham recomeçado a perceber ou a escutar mais a razão do que a imaginação; mas que a relação entre o visível e o invisível, necessária a todo saber concreto, mudou de estrutura e fez aparecer sob o olhar e na linguagem o que encontrava aquém e além de seu domínio. Entre as palavras e as coisas se estabeleceu uma nova aliança do ver e dizer [...] (Foucault, 1980, p. x).

É preciso atentar para esta mudança de estrutura porque a produção da visualidade também se modifica e, em ambos os casos, junto com o desenvolvimento tecnológico. Tendo como exemplo esses modos de conhecimento indiciário, Ginzburg (1989) desenhou seu paradigma dentro do campo da história. Como historiador que é, manteve-se preocupado sobre qual era o seu papel, enfrentando a dificuldade de não saber “se preferia ampliar o âmbito do conhecimento histórico ou reduzir seus limites, se preferia resolver as dificuldades ligadas ao meu trabalho ou criar continuamente novas” (Ginzburg, 1989, p. 11). Isso me recoloca na micro-história: “de que os obstáculos postos à pesquisa sob a forma de lacunas e distorções da documentação devem se tornar parte do relato” (Ginzburg, 2007, p. 271). O relato sobre as coisas sabidas em seu ensaio sobre a micro-história revela sua dívida com o

¹³ Penso aqui em Michel Foucault com *História da loucura* (1961), *O nascimento da clínica* (1963) e *Microfísica do Poder* (1978); em George Canguilhem com *O normal e o patológico* (1974) e *Escritos sobre medicina* (2002); em Liana Albernaz de Melo Bastos com *Corpo e subjetividade na medicina: impasses e paradoxos* (2006); em Elaine Scarry com *The body in pain: the making and unmaking of the world* (1985); em Paul B. Preciado com *Um apartamento em urano: crônicas da travessia* (2019) e *O monstro que vos fala: relatório para uma academia de psicanalistas* (2022).

modo como ela foi pensada pela escola francesa em contraponto com o modelo historiográfico de Braduel¹⁴ que, conforme aponta Chaves (2020), era de escala macroscópica e quantitativo, tendo exercido grande influência entre os anos de 1950 a 1975. Discutir o problema da micro-história tem como núcleo a ideia de narrativa e, com isso, a questão do gênero da autobiografia – presente também em *Sinais* – visto que ela, a micro-história, é compreendida por Ginzburg (2007) a partir de Giovanni Levi (1939)¹⁵ como um autorretrato e não um retrato de um grupo. Afirmção dada pelo próprio autor em outro texto seu, *Feiticeiras e Xamãs*, “a experiência que vou descrever também é de certa forma confusa, desordenada, embora ela se refira a um indivíduo – eu mesmo –, e não a um grupo” (Ginzburg, 2007, p. 295).

Chaves (2020) traça uma genealogia da micro-história, detalhando a preocupação do pesquisador italiano em ultrapassar a narrativa naturalista do século XIX. Baseando-se nas fortes críticas produzidas por Pires (2013) em relação ao paradigma indiciário, Chaves sinaliza a existência de um problema tautológico derivado de trabalhos feitos a partir de pistas e intuições. Não tenho interesse em focar nas discussões especializadas sobre o campo da história presentes no texto de Pires, *Indagações sobre um método acima de qualquer suspeita* (2013). Contudo, uma de suas principais constatações está no fato de Ginzburg não ter se doado à conceituação congênere de indiciamento advinda de Tucídides¹⁶ (460-400 a.C): “pois, ciência médica, mas também afinidades policiais rondam a crítica de veracidade porque responde, por exemplo, a práxis historiográfica do *indiciamento*, o “*tekmérion*” originalmente tucidideano”, apontando para um “lapso algo estarecedor por não se tratar de ignorância ou desconhecimento, já que referida a lembrança tucidideana, todavia marginalizada, em nota-de-rodapé, por assim ambígua (des)lembração que (des)considerasse sua (ir)relevância enquanto instância de contribuição reflexiva sobre o paradigma” (Pires, 2013, p. 25; 34). Embora tais críticas existam de diversos lados, e o artigo de Pires oferece grande material para o entendimento destas, depreende-se, apesar de tudo, que o projeto da micro-história em Ginzburg pretende o “recorte do objeto em escala microscópica, mas explorando tal objeto à exaustão, de modo a desvendar o universo de uma sociedade para além do próprio protagonista do estudo” (Coelho, 2014, p. 3).

Tendo em vista, tanto em *Micro-história* como em *Sinais*, a insistência em relatos de conflitos bélicos de um lado e, do outro, a ação policialesca como um modo primevo de

¹⁴ Sobre Fernando Braduel sugiro a leitura do artigo de José D’Assunção Barros, *Fernando Braduel e a geração dos Annales* (2012), disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/1883/1051>.

¹⁵ Ver *Sobre a micro-história* (1981), de Giovanni Levi, e sua entrevista para Guido Crainz, Gino Massullo e Giacomina Nenci, em 1990, publicada no número 10 de Meridiana, *O pequeno, o grande e o pequeno. Entrevista com Giovanni Levi*.

¹⁶ Tucídides foi um historiador e general grego. Escreveu *História da Guerra do Peloponeso*. Para compreender melhor sua biografia e um pouco de como seu livro foi pensado, sugere-se a leitura do Prefácio, feito por Helio Jaguaribe, dentro da Coleção Clássicos IPRI (Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais) da UnB, com tradução do grego para o português de Mário da Gama Kury: https://funag.gov.br/loja/download/0041-historia_da_guerra_do_peloponeso.pdf.

operacionalizar e estandardizar o conhecimento ligado à medicina, não tenho como deixar de lado uma hipótese de, nesse momento, se formar um conjunto de tecnologias (no sentido técnico e, também, no conceitual) hábeis em definir, apontar, escolher e criminalizar: a face do doente facilmente se converte na face do crime, comprovada pela verdade médica.

Do início do Renascimento até o final do século XVIII, o saber da verdade fazia parte do círculo da vida que se volta sobre si mesma e se observa; a partir de Bichat, ele é deslocado com relação à vida, e dela é separado pelo intransponível limite da morte, no espelho da qual ele a contempla.

Realizar tal conversão era, sem dúvida, uma tarefa bem difícil e paradoxal para o olhar médico. Uma inclinação imemorável, tão velha quanto o medo dos homens, dirigia os olhos dos médicos para a eliminação da doença, a cura e a vida: tratava-se somente de restaurá-la. A morte permanecia, às costas do médico, como a grande ameaça sombria em que se abolia seu saber e sua habilidade; era o risco, não somente da vida e da doença, mas do saber que as interrogava. Com Bichat, o olhar médico gira sobre si mesmo e pede à morte contas da vida e da doença; à sua imobilidade definitiva pede contas de seus tempos e seus movimentos. Não era preciso que a medicina contornasse seu mais antigo cuidado, para ler, naquilo que testemunhava seu fracasso, o que devia fundar sua verdade?

Mas Bichat fez mais do que libertar a medicina do medo da morte, ele integrou a morte em um conjunto técnico e conceitual em que adquiriu suas características e seu valor fundamental da experiência. De tal modo que o grande corte na história da medicina ocidental data precisamente do momento em que a experiência clínica tornou-se o olhar anátomo-clínico (Foucault, 1980, p. 167-168).¹⁷

Esse giro sobre si, transformador do olhar médico, resulta em um dispositivo de controle ainda maior sobre a vida na busca incansável pela imortalidade (entendida como necessidade de manter vivo). Mas de quem?¹⁸ Sontag (2007) mostra que a Europa, como uma entidade cultural privilegiada, vê a si mesma como isenta de doenças, estas sempre vindas de fora. “E os europeus manifestam uma indiferença extraordinária em relação ao impacto devastador que eles próprios – como invasores, como colonizadores – tiveram sobre o mundo exótico e “primitivo”, introduzindo as doenças europeias; pensemos nos efeitos catastróficos da varíola,

¹⁷ Marie François Xavier Bichat (1771-1802) foi um fisiologista e anatomista francês considerado como o pai da histologia moderna e da patologia dos tecidos, tendo escrito alguns dos mais importantes tratados sobre o assunto. Para saber mais sobre sua biografia, acessar: <https://www.wonders-of-the-world.net/Eiffel-Tower/Pantheon/Marie-Francois-Xavier-Bichat.php>. O discurso fúnebre proferido por Busquet Halle na ocasião da morte de Bichat diz: “Bichat morreu em um campo de batalha que tem mais de uma vítima, e ninguém em tão poucos anos fez tanto e tão bem” (no original: Bichat has died on a battlefield which has more than one victim, and no one in so few years has done so much and so well). A ideia de guerra contra as doenças é explorada no texto de Susan Sontag, *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas* (primeira publicação de 1978, publicado em português em 2007, pela Companhia das Letras). No caso do câncer, será sempre uma batalha a ser vencida e a pessoa que a enfrenta é uma guerreira, um soldado que, ao ultrapassá-la retorna à sua casa como um grande herói (ou, mesmo que morra, o fez lutando pela sua vida, ato louvável). No caso da AIDS a questão é outra e está associada à promiscuidade e aos hábitos viciosos, todos culpa da própria pessoa cuja morte é o prêmio por suas atitudes: “o comportamento perigoso que produz a AIDS é encarado como algo mais do que fraqueza. É irresponsabilidade, delinquência – o doente é viciado em substâncias ilegais, ou sua sexualidade é considerada divergente” (Sontag, 2007, p. 98).

¹⁸ O ensaio de Achille Mbembe (1957-), *Necropolítica* (publicado em português em 2016), faz uma atualização da sociedade disciplinar de Foucault cujos mecanismos funcionam para controlar os corpos, suas formas e seus desejos pela aplicação de um biopoder e uma biopolítica. Na visão de Mbembe, o que existe atualmente é um necropoder e uma necropolítica direcionadas contra a população negra, evidenciando quem *pode* viver e quem *deve* morrer. O texto está disponível pelo link: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>.

da gripe e da cólera sobre as populações aborígenes das Américas e da Austrália” (Sontag, 2007, p. 116). Esse tipo de distorção programada (sim, deliberada no seio de uma sociedade que se julga superior desde as práticas imperialistas e cujo projeto colonial de invasão dos outros mundos é a cereja do bolo) leva à associação da doença com os pobres, conforme explicita Sontag (2007, p. 117): “o fato de a doença ser associada aos pobres – os quais são, para os privilegiados, estranhos vivendo no meio deles – reforça a associação com o estrangeiro: como um lugar exótico, muitas vezes primitivo” e, mais do que isso, segundo a autora, dota os brancos de um lugar de sofrimento bem maior (sentem mais dor) do que as demais populações como asiáticos, africanos e pobres (para os quais a tecnologia da visualidade, do imperialismo à colonialidade, impôs a capacidade de serem biologicamente inferiores, selvagens e, portanto, mais resistentes).

Todos esses caminhos me são abertos pelos elementos traduzidos por Ginzburg acerca dos rastros, dos sinais diante dos quais o médico encontra a doença e o doente, o detetive reconstitui o crime para capturar o criminoso e o caçador segue os passos de sua presa até encontrá-la. Esse paradigma indiciário também pode ser percebido no fotográfico: “a visão da realidade como um prêmio exótico a ser perseguido e capturado pelo diligente caçador-com-uma-câmera plasmou a fotografia desde os primórdios e assinala a confluência da contracultura surrealista e do aventureirismo social da classe média” (Sontag, 2004, p. 69). A associação da figura do fotógrafo com a do caçador é uma metáfora bastante corrente na descoberta da fotografia, o que inclui a fabricação de equipamentos com formato de arma. O próprio lema da Kodak estava vinculado à ideia de caça: “você aperta o botão, nós fazemos o resto”. Aquino (2016) no capítulo “sobre caçadores, turistas e fotógrafos, de seu livro *Picture Ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo*”, perfaz um ótimo traçado explicativo da ligação entre a fotografia e a imagem do caçador. A aproximação de George Eastman, fundador da Kodak, com William Walker, um fabricante de armas, poderia levar a outra variação de tradução para o lema *you press the button, we do the rest*: “você puxa o gatilho, nós fazemos o resto”, conforme lembra Landau (*apud* Aquino, 2017, p. 95). Um dos modelos mais difundidos na história da fotografia deste tipo de equipamento é o *Fusil cronofotográfico* de Étienne-Jules Marey (1830-1904), criado em 1882, que fazia várias poses do mesmo objeto para analisar seu movimento. As pesquisas de Marey o levaram a criar a cronofotografia, um processo de análise dos movimentos por meio dos seus registros sequenciais¹⁹.

¹⁹ Aquino (2016) apresenta outros equipamentos como o *Thompson’s revolver* (1862), *Photo-Revolver de Poche* (1882), a *L’Escopette* (1888) e a *Mark III Hythe Gun Camara* (1915).



Étienne-Jules Marey, *Fusil chronographique*, 1882. Musée des arts et métiers.
Foto: Jean Claude Wetzel. Domínio público.

O fotógrafo, portanto, enquanto um caçador é aquele que fica à espreita, aguardando a aparição de sua presa, atocaiado. O alcance mais duradouro dessa repercussão está em Cartier Bresson (1908-2004) por meio de seu ensaio *O instante decisivo* (*The decisive moment*, 1952)²⁰. Mas quem eram as pessoas que tinham um equipamento fotográfico? Quais eram esses homens (é preciso considerar aqui o marcador de gênero que exclui as mulheres e outras raças que não a branca) que podiam sair por aí com uma câmera na mão, registrando o mundo e as pessoas ao seu redor? De que forma essa produção era feita? Quais são os direitos acerca dessas imagens? Como fotógrafo e fotografado são discutidos nesse momento histórico? Essas e muitas outras perguntas podem ser colocadas e levariam a um mesmo lugar: o poder imperialista. Azoulay, em seu livro *Potencial History. Unlearning Imperialism* (2019), ressalta que antes mesmo da descoberta da fotografia como tecnologia elaborou-se um pensamento tal cuja fulguração a conduz a instituir o conceito de *obturador imperial*. Seu funcionamento entrou em vigor junto da primeira embarcação, financiada pelo governo espanhol sob o comando de Cristóvão Colombo (1451-1506), em 1492, chegada em Guanahani, rebatizada por ele de São Salvador. O obturador de uma câmera tem o papel de controlar a duração à qual o sensor/filme ficará exposto à luz. Isso torna possível ter uma imagem mais ou menos definida, congelada ou borrada, determinando a sua legibilidade. “O obturador é uma sinédoque para o funcionamento

²⁰ A ideia do instante decisivo coloca quem fotografa sempre como alguém que consegue prever o evento, que fica à espreita, analisando o melhor momento para que se obtenha uma foto considerada boa. Disponível em: https://digitalphoto1sva.files.wordpress.com/2013/09/cartierbresson_the-decisive-moment.pdf.

do empreendimento imperial como um todo, no qual a invenção da fotografia, assim como outros meios tecnológicos, foi modelada”²¹ (Azoulay, 2019, p. 2). A *história potencial* é uma prática por meio da qual seria possível desaprender o imperialismo que moldou as sociedades dos países colonizados, fundadas na exploração, expropriação, genocídio e violências simbólicas constantes²².

Consigo, com isso, ingressar na parte textual em que Ginzburg trata de algo que envolve diretamente a fotografia e a elaboração de uma tecnologia do visível, instituindo a face do crime: o processo da bertillonagem. Wind (*apud* Ginzburg, 1989, p. 145) relata que

[...] os livros de Morelli têm um aspecto bastante insólito se comparados aos de outros historiadores da arte. Eles estão salpicados de ilustrações de dedos e orelhas, cuidadosos registros das minúcias características que traem a presença de um determinado artista, assim como um criminoso é traído pelas suas impressões digitais [...] qualquer museu de arte estudado por Morelli adquire imediatamente o aspecto de um museu criminal.

Se, conforme já disse, a medicina é a área na qual o verídico se especifica e dela nasce a criminologia, vale apontar, conforme detalhado por Coli (1996), que o “método de Morelli prevê uma organização que não é a do detetive, mas da polícia. As fotos que ele acumulou possuem o caráter de um fichário sistemático semelhante aos métodos científicos da antropometria e, mais, à identificação feita por datiloscopia”. Nessa passagem tem-se a citação não explícita de Alphonse Bertillon (1853-1914), inventor da bertillonagem, um método que consistia na produção de fichas antropométricas com fotografias frontal, lateral e de costas das pessoas mais seus dados que incluíam medidas corporais; e de Francis Galton (1822-1911) que criou a datiloscopia, sistema de determinação da identidade por meio da impressão digital. Embora não citado, é salutar recuperar a violência do *Tratado Antropológico Experimental do Homem Delinquente* (1876), de Cesare Lombroso (1835-1909), no qual a definição do crime é biologizada, retirada do campo jurídico, tornando as pessoas consideradas criminosas um subtipo humano. Este tipo de pesquisa reitera a insistência em

²¹ No original: “the shutter is a synecdoche for the operation of the imperial enterprise altogether, on which the invention of photography, as well as other technological media, was modeled”. Chamo a atenção para a figura de linguagem de nome *sinédoque*, usada pela autora. Isso expõe um mecanismo complexo de funcionamento quantitativo das partes pelo todo ou vice-versa (estrutura mais do que visível no processo da colonialidade).

²² Preferirei não entrar na discussão acerca dos direitos de uso de imagem que envolvem a produção, circulação e distribuição de fotografias de áreas de guerra e de populações exploradas pelas colônias. Para tal, sugiro *The Civil Contract of Photography* (2008), também de autoria de Ariella Aïsha Azoulay (1962-): o direito do fotojornalismo, por exemplo, em usar imagens de lugares de conflitos sem autorização das pessoas fotografadas e ainda sim divulga-las ou, de outro lado, disseminar a fotografia de pessoas mortas, reconhecíveis, ignorando o direito civil resguardado às suas famílias e, de modo não menos problemático, os fotógrafos turistas que visitam famílias, ritos e eventos sociais de populações às quais não pertencem, usando suas imagens sem consentimento. Sobre a violência colonial basta acessar: *Os condenados da Terra* (primeira publicação em 1961), de Franz Fanon.

tecnologias visuais de controle aplicadas com força descabida pela empresa colonial nos territórios invadidos²³.

O método morelliano (assim como todos os demais) baseava-se em uma suposta neutralidade, jamais existente, de um procedimento considerado infalível em razão de sua objetividade. Coli (1996) questiona a infalibilidade do método de Morelli, apontando que a figura do *connoisseur* se unge de uma intuição e, por isso, alguém necessário para o mercado da arte: “ou, de outro modo, o historiador da arte deveria lembrar que são importantes para os processos dedutivos de Sherlock Holmes tanto o rigor do raciocínio quanto o violino e a cocaína”. A acidez do autor em apontar para o violino e a cocaína está no cerne das discussões da psicanálise e das administrações de coca feitas por Freud aos seus pacientes²⁴. A música, arrisco um palpite, diz respeito ao papel poético da fabricação da realidade (a ficcionalização do real ou, conforme disse Rancière, 2009, p. 58, “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”), sem a qual o próprio real não existiria. É um apontamento no sentido de importunar a segurança originária pelo uso de um método que se propunha como infalível e, pior, imparcial. Essa talvez seja, para muitas das subáreas da medicina (e o pensamento mais geral da mesma), a sua face ainda hoje: o garantismo. O paradigma indiciário visual da fotografia, junto do obturador imperial, levou à invenção da bertillonagem, da datiloscopia e da criminologia lombrosiana.

Os dedos e as orelhas, detalhes importantes para Morelli, dão nome ao artigo de Lissovsky: *O dedo e a orelha. Ascensão e queda da imagem nos tempos digitais* (1993), em que o autor escreve: “a fotografia havia encontrado sua vocação na história moral do mundo: detectar e derrotar o crime”. Nesse ponto, Lissovsky discutia o autorreconhecimento da pessoa mediante frente ao seu próprio retrato. Contudo, ele questiona: “como forçar o autorreconhecimento se o arquivo, quanto mais crescia, mais ocultava a imagem-resposta a esta pergunta?” (Lissovsky, 1993, p. 60). O próprio Ginzburg sinaliza um erro metodológico na concepção da

²³ Na área criminal existe o racismo atrelado à tecnologia de reconhecimento facial como demonstra a reportagem de Itana Alencar, para o portal G1, sobre a introdução dessa ferramenta pela Secretaria de Segurança Pública do Estado da Bahia, que fez com que um homem negro, inocente, ficasse preso por 26 dias: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2023/09/01/com-mais-de-mil-prisoas-na-ba-sistema-de-reconhecimento-facial-e-criticado-por-racismo-algoritmico-inocente-ficou-presos-por-26-dias.ghtml>; há, ainda, o relatório feito pela Rede de Observatórios da Segurança/CESeC, do Rio de Janeiro, produzido em 2019 após cinco meses de uso do reconhecimento facial como ferramenta para a segurança pública neste Estado: https://cesecseguranca.com.br/wp-content/uploads/2019/11/Rede-de-Observatorios_primeiro-relatorio_20_11_19.pdf. É importante lembrar do projeto *Tire Meu Rosto da Mira* que mobiliza a sociedade civil pelo banimento completo do reconhecimento facial atrelado à área de segurança pública justamente pelo seu caráter racista: o site do projeto é <https://tiremeurostodasuasamira.org.br/> e o perfil no Instagram é @meurostonão. Vale dizer que toda essa estrutura envolve o aprendizado das máquinas, por quem ele é feito e de que modo, produzindo mais preconceito ou simplesmente mantendo-o. Sobre o assunto, sugere-se dois textos: <https://www.technologyreview.com/2019/02/04/137602/this-is-how-ai-bias-really-happensand-why-its-so-hard-to-fix/> e <https://tarciziosilva.com.br/blog/visao-computacional-e-racismo-algoritmico-branquitude-e-opacidade-no-aprendizado-de-maquina/>.

²⁴ Sugere-se a leitura do artigo de Decio Gurfinkel, *O episódio de Freud com a cocaína: o médico e o monstro* (2008), disponível em: <https://www.scielo.br/j/rfp/a/BxsvwKrNPXjzxKvpwgJcmHw/>.

bertillonagem: “o principal defeito do método antropométrico de Bertillon era [...] o de ser puramente negativo. Ele permitia separar, no momento do reconhecimento, dois indivíduos diferentes, mas não afirmar com segurança que duas séries idênticas de dados se referissem a um mesmo indivíduo”²⁵ (Ginzburg, 1989, p. 174). Tal erro leva Lissovsky (1993, p. 71) à contundente, porém lucida, constatação: “vítimas de sua própria eficácia, os sistemas datiloscópicos [e da bertillonagem] adiaram, talvez para sempre, a descoberta de seus significados e sua razão de ser: os verdadeiros arquivos da lei eram arquivos sem lei”. Isso ocorre desde sempre e reproduz uma cadeia de preconceito, racismo e eugenia instrumentalizada por meio da fotografia de identificação. O doente, assim como o criminoso, tem identidades de gênero e racial determinadas.

Em dezembro de 2022, o estudante de Ciências Sociais, da Universidade de São Paulo, Thiago Torres, que também é um influenciador nas redes sociais e discute temas relacionados ao racismo, a questões sociais e de gênero, teve sua fotografia publicizada em um processo de sequestro²⁶. Essa é claramente uma demonstração de como funciona o paradigma indiciário presente na tecnologia do fotográfico dentro do desenvolvimento da empresa colonial e das manobras e modelos com as quais a sociedade e o Estado continuam a fazer uso do obturador imperial. Thiago relata ter sabido do caso por intermédio de um amigo advogado que analisava o caso do sequestro e reconheceu sua foto na lista dos suspeitos, avisando-o. No mesmo momento, ele realizou uma postagem em seu perfil do Instagram, @chavosodausp.02²⁷. Esse caso prova como o arquivo primeiramente gestado por Bertillon e constantemente atualizado ao longo dos séculos, parece não ter resolvido o seu principal equívoco: ele permite separar, no momento do reconhecimento de dois indivíduos (A não é B), mas não tem eficácia adequada para demonstrar que duas séries idênticas de dados se refiram a um mesmo indivíduo (B é B, por exemplo). Recordo-me nesse momento de outro dispositivo de reconhecimento de identidade produzido pela polícia, publicizado por meio da série *Vulgo* (1998), que pertence à pesquisa sobre *O arquivo universal*, da artista brasileira Rosângela Rennó (1962):

[...] em 1995, Rosângela Rennó soube da existência de uma grande quantidade de negativos fotográficos de vidro na Academia Penitenciária do Estado. Em maio desse ano, a artista solicitou permissão para ter acesso a esse arquivo com o objetivo de restaurar, organizar e, mais tarde, utilizar as imagens desses negativos no seu trabalho. Num primeiro momento, a solicitação foi negada com base em uma

²⁵ Essa afirmação do autor tem como base dois estudos diferentes, citados em suas notas de rodapé, que reproduzo aqui: A. Lacassagne, *Alphonse Bertillon, L’homme, le savant, la pensée philosophique*; E. Locard, *L’oeuvre d’Alphonse Bertillon*, Lyon 1914 (extraído do *Archives d’anthropologie criminelle, de médecine légale et de psychologie normale et pathologique*, p. 28).

²⁶ <https://www.geledes.org.br/chavoso-da-usp-tem-foto-colocada-em-album-de-reconhecimento-de-suspeitos-da-policia-civil-surpreso-e-sem-entender-diz-estudante/>; <https://mundonegro.inf.br/chavoso-da-usp-tem-imagem-colocada-em-album-de-reconhecimento-de-suspeitos-da-policia-civil-sem-entender/>; <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/12/22/chavoso-da-usp-tem-foto-colocada-em-album-de-reconhecimento-de-suspeitos-da-policia-civil-surpreso-e-sem-entender-diz-estudante.ghtml>.

²⁷ https://www.instagram.com/p/CmeFEhIOIjX/?img_index=1.

regulamentação que protege a identidade dos detentos e das suas famílias durante um período de cem anos. Rennó, porém, conseguiu a autorização em fevereiro de 1996, depois de descobrir que algumas dessas imagens tinham sido publicadas num tratado sobre criminologia (Melendi, 2022, p. 112).

Enquanto para Bertillon a orelha era um marcador elementar da identidade, para Galton isso estava no datilograma (vale repetir que para Morelli a identidade do autor estava nos dedos, nas orelhas e até mesmo nas unhas). Nessa série de Rennó pode-se verificar a tentativa policial em criar um arquivo de identificação por meio dos redemoinhos presentes na cabeça dos detentos: “as fotos da ACADEPEN parecem ter obedecido a uma suposta tentativa de estudo fisionômico ou frenológico. Não havendo um redemoinho igual a outro, esses poderiam constituir-se como traço definitivo de uma identidade individual”, esclarece Melendi (2022, p. 114-115). Essas imagens de Rennó, assim como toda a sua pesquisa sobre *O Arquivo Universal e outros arquivos*, abrem caminhos para reflexionar sobre a noção mesma do arquivo, à qual, para Azoulay (2019, p. 43), revela que “o arquivo é uma máquina sinérgica da violência imperial por meio da qual a própria violência é abstraída e depois extraída da passagem do tempo. Arquivos imperiais continuam a ser estabelecidos, sob o mesmo disfarce da neutralidade, depois do fim dos impérios, agora necessários ao progresso²⁸.”



Rosângela Rennó, *Whip*, 1999-2001.
Da série *Vulgo [Alias]*, 1999-2003.
60,3 x 43,1 cm. Impressão fotográfica em Cibachrome laminada, a partir de original do Museu Penitenciário Paulista.
Cortesia da artista. Reprodução proibida.

²⁸ No original: “The archive is a synergetic machine of imperial violence through which the very violence is abstracted and then extracted from the passage of time. Imperial archives continued to be established, under the same guise of neutrality, after the end of empires, now necessary for progress.”

E, tratando-se de arquivo, há o das fotografias de Théophile Auguste Stahl (1828-1877), feito a pedido de Jean Louis Rodolphe Agassiz (1807-1873), durante a Expedição Thayer (1865 e 1866), “uma expedição norte-americana composta aproximadamente por quinze integrantes, dentre estes sua esposa e auxiliar Elizabeth Cary Agassiz, o geólogo Charles Frederick Hartt, o ilustrador Jacques Burkhardt, e os aprendizes William James e Walter Hunnewell” (Miranda, 2017, p. 21), com a função de produzir imagens de grupos de negros e mestiços que habitavam o Brasil a fim de refutar os avanços do evolucionismo de Darwin com sua obra *A origem das espécies*. Não cabe entrar em todos os pormenores do pensamento de Agassiz e nem mesmo o modo como ele conseguiu, com a ajuda do Imperador D. Pedro II e a classe burguesa, dar cabo a sua ciência criacionista fundada na vontade do deus cristão²⁹. Atualmente, as fotografias dessa Expedição integram a coleção do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, da Universidade de Harvard³⁰. O padrão usado por Auguste Stahl para fotografar as pessoas parece ter se tornado um padrão dentro da área médica que até a década de 1990 produzia fotografias semelhantes de todos os pacientes endocrinológicos: frontal, lateral direita e esquerda, e de costas (Stahl fazia apenas três: frontal, uma lateral e costas).



Auguste Stahl, *Negra de costas, perfil e frente*, Rio de Janeiro, 1865. Cortesia do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, *Harvard University*, 2004.1.436.1.165. Reprodução proibida.

²⁹ Sugiro a leitura do capítulo 2, “O negro e o mestiço brasileiro sob as lentes racialistas da Expedição Thayer”, da dissertação de mestrado de Cecília Luttembarck de Oliveira Lima Rattes, defendida em 2010 na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFMG. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-8R9MKN>.

³⁰ Em 2019, Tamara Lanier processou a Universidade de Harvard em função do reconhecimento de seu tataravô, Renty, e sua filha, Delia, nas fotografias pertencentes à coleção do *Peabody Museum*. Ela ganhou na justiça uma indenização pelo uso indevido das imagens de seus ancestrais, mas perdeu, em 2021, o processo em que solicitava ficar com as fotografias, as quais permanecem sob a guarda da Harvard. Sobre o processo de 2019, ver: <https://abcnews.go.com/US/harvard-sued-shamelessly-profiting-images-slaves-claim/story?id=61828467>, e sobre a rejeição do juiz, em 2021, de acatar seu pedido de reter as imagens consigo, feito sob a alegação de que Harvard as possuía ilegalmente, acessar: <https://apnews.com/article/connecticut-lawsuits-slavery-massachusetts-united-states-6721e6fdd6236f004928f22f88501b4e>.

Desaprender o imperialismo, como prática, requer de artistas, pesquisadores, professores e outros profissionais uma postura crítica e revisionista em todas as camadas. Talvez, arrisco pensar, a própria micro-história seja uma maneira com a qual esta revisão possa acontecer. E tenho começado a reflexionar que a produção artística é uma micro-história. Sob esse aspecto, aponto o trabalho de Rosana Paulino (1967-) no qual ela usa criticamente as fotografias de Auguste Stahl – e outros elementos visuais da violência colonial – para chamar atenção aos absurdos do paradigma indiciário quando a serviço do obturador imperial. Em *A permanência das estruturas* (2017) vê-se as fotografias de um homem negro na posição lateral esquerda (replicada em dois detalhes com a parte superior costurada acima e a parte inferior à borda de baixo do trabalho) e de costas, enquanto a foto frontal foi recortada como um aceno ao apagamento histórico dado pela morte antes simbólica e depois física; uma imagem dos azulejos tipicamente portugueses de uma cena de caça com três cachorros perseguindo outro animal – talvez uma ovelha –; um crânio humano em duas vistas diferentes, a planta de uma navio negreiro e dois tecidos de tamanhos iguais nos quais se lê, em escalas variadas, a frase que dá título à obra.



Rosana Paulino, *A permanência das estruturas*, 2017. Impressão digital sobre tecidos, recorte e costura. 93 x 110 cm. Coleção Museu de Arte de São Paulo. Cortesia da artista. Reprodução proibida.

O trabalho de Paulino tem forte apelo às questões sobre a memória. Especialmente às memórias de um país colonizado, cuja história – incluindo a da arte – é tratada a partir das bases hegemônicas sobre quais fatos importam ser narrados, divulgados, catalogados; quais objetos precisam ser arquivados e com qual sentido; quem pode contar os eventos e construir os caminhos de uma verdade:

“como é que você faz um curso inteiro de artes de costas para o país?”, se perguntava. Segundo Paulino, a grade escolar era montada segundo os critérios da história da arte hegemônica — ocidental, europeia, branca, masculina. Com poucas exceções, a arte negra ou indígena aparecia somente como folclore. Entre colegas e professores também não havia negros, o que ativou nela uma busca solitária por referências, algumas encontradas na biblioteca da ECA. “Eu fui me encontrar como negra no livro *A Mão Afro-Brasileira*, quando eu era estudante”, diz, referindo-se ao catálogo da pioneira exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1988 (Reina, 2018).

A história ocidental parece ter sido, toda ela, construída a partir da replicação do mesmo. As mesmas pessoas, os mesmos homens, as mesmas honrarias, a continuidade geracional das mesmas famílias – sempre das pessoas brancas. Uma cópia em cada canto do mundo para efetivar a *permanência das estruturas*.

A fotografia, tanto como outras técnicas anteriores a ela, pode ser copiada indefinidamente. Espalhada aos milhares pelas tecnologias analógicas e, atualmente, pela rede (até as regras dos algoritmos são fundadas sob a ótica do obturador imperial), pôde e pode alcançar diversos estratos sociais. A ideia de cópia funciona aqui como algo direto (não metafórico): algo a ser multiplicado em si, mantendo suas características. Não quero pensar a divergência entre imitação e original porque pouco importa a autoria (cara a Morelli), e sim a reproduzibilidade em sentido estrito (sem discutir aura). Daí me ocorreu a narrativa de *Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street*, de Herman Melville (1819-1891), publicado em 1853. Nesse conto, Melville cria um personagem que começa a trabalhar em um escritório de direito como copista. Em determinado momento do livro, Bartleby se recusa a copiar. Segundo Deleuze (1997, p. 83), “a fórmula I PREFER NOT TO excluiu qualquer alternativa e engole o que pretende conservar assim como descarta qualquer outra coisa; implica que Bartleby para de copiar, isto é, de reproduzir palavras; cava uma zona de indeterminação que faz com que as palavras já não se distingam, produz o vazio da linguagem.”

Talvez esse seja o vazio enfrentado por Ginzburg e seu projeto de micro-história e, por tangenciamento, de seu paradigma indiciário, visto que a grande dificuldade estava em superar a centralidade maior ou menor do elemento individual em cada disciplina: “quanto mais os traços individuais eram considerados pertinentes, tanto mais se esvaía a possibilidade de um conhecimento científico rigoroso” (Ginzburg, 1989, p. 163). Um tipo de enfrentamento, me parece, principalmente comungado entre as disciplinas indiretas. Fato um tanto distante, em certos aspectos, da fotografia, descendente e substituta direta da verdade livresca da cultura oitocen-

tista. Uma cultura na qual uma coisa não podia ser ela e outra ao mesmo tempo. Não cabia, portanto, nos discursos sobre a fotografia daquela época, a realidade mista que Tisseron (2009) diz ter existido por meio das próprias imagens. Em seu artigo, encomendado e escrito por ocasião da exposição *A invenção de um mundo*, ocorrida no Itaú Cultural, São Paulo, e que trazia um recorte da coleção da Maison Européenne de la Photographie (MEP-Paris), o autor aponta a contradição recorrente da fotografia entre seus discursos e suas práticas visuais. Enquanto os discursos enfatizavam e garantiam a verdade, as práticas (não de todos os lados) colocavam em xeque o real, ficcionalizando-o. Como a cultura livresca enciclopédica (e já se sabe que a enciclopédia é mais um dos dispositivos epistemológicos do imperialismo) se tornou detentora da verdade e seus tentáculos se estendem no tempo de lá para cá, variando de espaços, antes físico hoje virtual, é difícil atualmente aos negacionistas, fascistas e conservadores extremistas perceberem falsificações. Seu problema ainda reside na mesma *vexata quaestio* da bertillonagem em apenas distinguir A de B.

I would prefer no to (preferiria não) pode ser lida como uma frase de desaprendizagem imperialista, anulando a própria lei porque agindo nela: ao contrário do que muitos acreditam, “Bartleby não é o doente, mas o médico de uma América doente, o *Medicine-man*, o novo Cristo ou o irmão de todos nós” (Deleuze, 1997, p. 103).

A fotografia enquanto tecnologia foi gestada e mantida sob o pilar do obturador imperial, mas muitas e muitos artistas e pesquisadoras rejeitaram se submeter, desde sempre e de modos diversos, a uma obediência inquestionável embora a sua cópia ainda seja persistente. Essa persistência pode ser encontrada na reflexão de Evgen Bavcar, contida em seu ensaio *Um outro olhar* (2003). Nele, Bavcar, que é fotógrafo e cego, apresenta uma analogia sobre os modos de construção do olhar na cultura ocidental partindo dos mitos de Ciclope, Ulisses, Édipo, Tirésias e Argos. A visão monocular de Ciclope é o que o impede de distinguir nome e coisa, algo adquirido por Ulisses, com sua visão binocular normotípica. É assim que este derrota o gigante, dizendo-se chamar Ninguém. “Com Ulisses, surge o olhar ligado ao saber, ele vê o que sabe, e nada mais. Por certo ocorre o mesmo para o Ciclope, salvo que, à falta de saber olhar, não há um pensamento diferenciado, ele deve, em consequência, olhar sempre a mesma coisa” (Bavcar, 2003, p. 136). É isso que Azoulay (2019) exorta ser preciso desaprender: a visão normotípica, homogeneizante, o mais do mesmo. Portanto, “aceitar a cegueira é admitir o mundo dos objetos que manifestam sua materialidade por meio das sombras que lhes asseguram uma realidade tangível, para além da transparência absoluta do todo-visível” (Bavcar, 2003, p. 141), principalmente quando esse todo-visível advém da imagem técnica.

Ginzburg diz ter existido, antes do paradigma indiciário, um modelo galileano baseado em estudos onde tudo, incluídas as manifestações da natureza, tinha como estrutura a matemática. A própria experiência, matematicamente controlada, era usada como critério de

verdade. Contradizendo Galileu, o autor italiano afirmou que a história nunca conseguiu se tornar uma ciência galileana e via na linguística outro exemplo desse rompimento:

Galileu colocou as ciências humanas num desagradável dilema: ou assumir um estatuto científico frágil para chegar a resultados relevantes, ou assumir um estatuto científico forte para chegar a resultados de pouca relevância. Só a linguística conseguiu, no decorrer deste século [século XX], subtrair-se a esse dilema, por isso pondo-se como modelo, mais ou menos atingido, também para outras disciplinas (Ginzburg, 1989, p. 178).

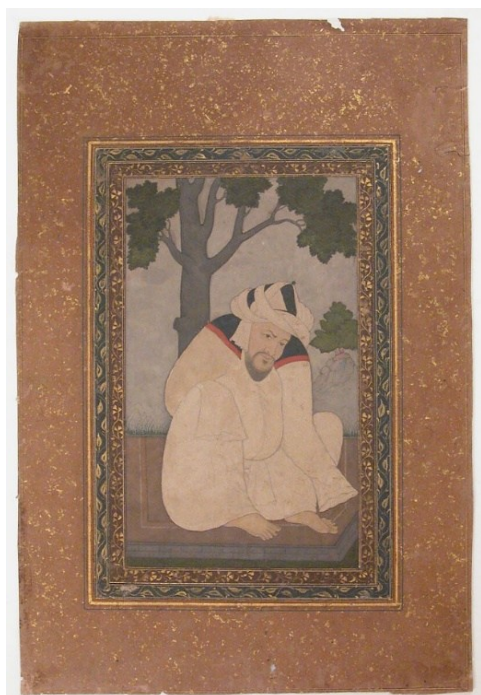
Uma questão chave é a mudança de paradigma no pensamento sobre a História, na maneira como ela é entendida e discutida, acadêmica e filosoficamente. A contribuição da linguagem e da cultura na chamada virada linguística é essencial para compreender o modo como essa transformação ocorre após a passagem do existencialismo, com Jean-Paul Sartre (1905-1980) para o estruturalismo, em Louis Althusser (1918-1990). Agora, note-se, a ambiguidade não recente do termo *história*, como algo em movimento – chamado de história vivida – e a sua interpretação – a história do conhecimento – é entendida como um forte elemento a partir do qual a linguística tem um papel preponderante. Assim, o modo de se perceber a História, dar a conhecê-la e tratá-la se apresentou sob diversas formas, de Friedrich Nietzsche (1844-1976), passando por Ferdinand de Saussure (1857-1913), Martin Heidegger (1889-1976), Roland Barthes (1915-1980), Gilles Deleuze (1901-1981) e Michel Foucault (1926-1984)³¹ (Roiz, 2009, p. 590).

Em *Relações de força: História, retórica e prova* (2002), Ginzburg torna evidente os motivos pelos quais constata a linguística como a ciência que se subtraiu ao dilema galileano. A partir do cotejo entre retórica e prova, baseando-se em Aristóteles para revisar a celeuma que, durante séculos forneceu uma “visão da retórica como técnica de convencimento emotivo na qual o exame das provas tem um lugar marginal” (Ginzburg, 2002, p. 75), o autor percebe como a virada linguística (*linguistic turn*) dos anos 1960 (por ele entendida como uma virada retórica) adquire uma contraposição entre retórica e prova. Isso implica que “podemos comparar essas narrativas e instâncias mediadoras entre questões e fontes, as quais influem profundamente sobre os modos pelos quais os dados históricos são recolhidos, eliminados,

³¹ Eu faria um acréscimo decorrente dos estudos decoloniais oriundos de diversos campos de pesquisa e tendo como autores: Franz Fanon (1925-1961), Aimé Césaire (1913-2018), Albert Memmi (1920-2020), Gayatri Chakravorty Spivak (1942) e o Grupo de Estudos Subalternos Sul-Asiático, Edgardo Lander (1942), Arturo Escobar (1952), Walter Dignolo (1941), Enrique Dussel (1934), Aníbal Quijano (1928-2018) e Fernando Coronil (1944-2011) que formaram o Grupo M/C (Modernidade/Colonialidade); no Brasil: Carolina Maria de Jesus (1914-1977); Conceição Evaristo (1946), Silvio de Almeida (1976), Azoilda Loretto da Trindade (1957-2015), Leda Maria Martins (1955) e o estudo contra-colonial, termo cunhado por Antonio Bispo (1959), o Nego Bispo, em seu livro *Colonização, quilombos: modos e significações* (2015). Ainda há a teoria radical preta norte-americana formada por nomes como, por exemplo, Hortense J. Spillers (1942), Sylvia Wynter (1928), Saidiya Hartman (1992), Fred Moten (1962), Denise Ferreira da Silva (brasileira, professora titular do Instituto de Justiça Social da Universidade British Columbia), Frank B. Wilderson III (1956); e outras discussões do campo de estudos de gêneros e sexualidades que ampliam significativamente a prática por desaprender o imperialismo; para citar alguns poucos nomes: Paul B. Preciado (1970), Jota Mombaça (1991), Gloria E. Anzaldúa (1942-2004).

interpretados – e, por fim, naturalmente, narrados” (Ginzburg, 2002, p. 114). Em resumo, o incômodo tanto político quanto cultural ao qual Ginzburg dirige suas reflexões reside justamente na constatação de que os países ditos civilizados e desenvolvidos acabaram cometendo os maiores e mais nefastos atos de barbárie como o Holocausto e o extermínio de civilizações inteiras em África e nas Américas (também na Austrália). Assim, o historiador italiano sugere, usando a máxima benjaminiana, a necessidade de “escovar a história ao contrário”, ou seja, aprender a ler os testemunhos às avessas, contra as intenções de quem os produziu hegemonicamente (Roiz, 2009).

Ao final do livro *Sinais*, Ginzburg (1989, p. 179) escreve sobre a *firasa* como sendo “a capacidade de passar imediatamente do conhecido para o desconhecido, na base de indícios... A firasa não é senão o órgão do saber indiciário”. Os Sufis foram, por séculos, uma mistura de monges, andarilhos, aventureiros e mendigos. “Para os sufis são necessários a busca por autoconhecimento e um questionamento constante que leve à compreensão do divino. Assim, a firasa possibilita duvidar de si e de tudo” (Leandro; Passos, 2021, p. 10). Em todo caso, ao filiar-se ao conceito da firasa, cujo conteúdo se conecta diretamente a Allah, Ginzburg o faz de modo rasteiro sem uma consideração adequada acerca dos diversos aspectos de religiosidades ligadas ao Sufismo³² dentro do mundo



Retrato de um Sufi, primeiro quarto do século XVII.
Localização atribuída à Índia, Deccan, Bijapur.
Tinta, aquarela opaca e ouro sobre papel.
Dimensões: 39 x 26,3 cm (total) e 13,5 x 22,5 cm (pintura).
Metropolitan Museum of Art. Domínio público.

³² Para saber um pouco mais sobre o Sufismo, sugere-se a leitura da dissertação de mestrado de Mário Alves da Silva Filho, intitulada *A Mística Islâmica em Terræ Brasilis: o Sufismo e as Ordens Sufis em São Paulo* (2012); do artigo de Delano de Jesus Silva Santos, *A espiritualidade de Maomé no Sufismo*, disponível em <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/caminhos/article/view/6956/3975>; e do artigo de Carlos Frederico Barboza de Souza, *O Sufismo como dimensão mística do Islã*, acessível pelo endereço eletrônico <https://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/528/555>.

islâmico. Para Ginzburg (1989, p.179), “ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a pôr em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição.” Talvez tenha lhe faltado um pouco mais de golpe de vista em função de certo encantamento proporcionado pela concepção da fírasa ser, em si, um estado de conhecimento profundo originado na capacidade de penetrar o significado da existência. E, mesmo ao considerar a “intuição baixa” presente na fírasa, essa que “une estreitamente o animal homem às outras espécies de animais” (Ginzburg, 1989, p. 179), o autor o faz sem uma problematização razoável.

Por outro lado, se “operar com a fírasa é perceber que as contradições têm espaço na narração”, conforme afirmam Leandro e Passos (2021, p. 11), pode-se olhar para a anotação de Ginzburg com certo saldo positivo. No artigo *O paradigma indiciário para a análise de narrativas*, Leandro e Passos (2021) destrincham elementos *imponderáveis*, *estruturais*, *isomorfos* e *imagéticos* para se compreender a construção de narrativas, pensando os processos educacionais. É interessante como elaboram um quadro referencial no qual a narrativa está no centro, circundada por todos esses elementos mais a fírasa. Em seu âmbito, lê-se: “consciência aguda da ignorância do pesquisador; despir-se de formulações preconcebidas, abandonar preconceitos, buscar pela chave de interpretação, o desconhecido que sugere o diálogo, a necessidade de a fonte ser *sui generis*, espantar-se – o estranhar os hábitos e, por fim, a identificação das alusões conscientes e dos lapsos” (Leandro; Passos, 2021, p. 25) ou, nas palavras de Ginzburg (1989, p. 143), “sair dos incômodos da contraposição entre ‘racionalismo’ e ‘irracionalismo’”. Ultrapassar essa contraposição parece ser a grande dificuldade para desaprender o imperialismo e, por conseguinte, dismantelar a cópia insistente por meio da qual a identidade de uma pessoa doente ou criminosa continua a ser aquela marginal ao sistema eurocêntrico desde a empresa colonial.

Referências

- AQUINO, Livia. Sobre caçadores, turistas e fotógrafos. In: AQUINO, Livia. *Picture Ahead: A Kodak e a construção do turista-fotógrafo*. São Paulo: Ed. do autor, 2016. p. 90-125.
- AZOULAY, Ariella A. Unlearning imperialism. The shutter: well-documented objects/undocumented people. In: AZOULAY, Ariella A. *Potencial History: Unlearning Imperialism*. London; New York: Verso, 2019. p. 1-57.
- BAITELLO JR., Norval. Cultura e coragem: de Hipócrates e dos hipócritas. In: BAITELLO JR., Norval. *O animal que parou os relógios: ensaios sobre comunicação, cultura e mídia*. 2. ed. Annablume: São Paulo, 1999. p. 15-21.
- BARTHES, Roland. Escrever a leitura. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p. 26-29.
- BAVCAR, Evgen. Um outro olhar. In: BAVCAR, Evgen. *Memórias do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 135-142.

- CASTLEMAN, Riva. *Jasper Johns: a print retrospective*. New York: The Museum of Modern Art, 1986.
- CHAVES, Reginaldo. S. A genealogia da micro-história de Carlo Ginzburg: História, narrativa e ficção. *Escrita da História*, v. 7, n. 14, p. 88-111, jan. 2022. Disponível em: <https://www.escritadahistoria.com/index.php/reh/article/view/219>. Acesso em: 5 ago. 2023.
- COELHO, Claudio Marcio. *Raízes do Paradigma Indiciário*. Vitória: Núcleo de Estudos Indiciários – DCSSO – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, 2006. Disponível em: https://nei.ufes.br/sites/nei.ufes.br/files/COELHO%2C%20Claudio%20M.%20Ra%C3%ADzes%20do%20Paradigma%20Indici%C3%A1rio_Ensaio_2007.pdf. Acesso em: 10 mai. 2023.
- COHEN, Marcel. Deus e o Diabo estão nos detalhes. *Revista Piauí*, ed. 134, nov. 2017. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/deus-e-o-diabo-estao-nos-detalhes/>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- COLI, Jorge. Histórias de mistério. +*Mais! Folha de São Paulo*, 15 set. 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/9/15/mais!/17.html>. Acesso em 28 ago. 2023.
- DELEUZE, Gilles. Bartleby, ou a fórmula. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 80-103.
- FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1980.
- GINZBURG, Carlo. Feiticeiras e Xamãs. In: GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução: Rosa F. d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 294-310.
- GINZBURG, Carlo. Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito. In: GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução: Rosa F. d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 249-279.
- GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica e prova*. Tradução: Jonatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GINZBURG, Carlo. Sinais. Raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 7-14; 143-180.
- GINZBURG, Carlo. Spie. Radici de um paradigma indiziario. In: GINZBURG, Carlo. *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*. Torino: Einaudi, 2000. (e-book) p. 121-153.
- GULLAR, Ferreira. *O homem como invenção de si mesmo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- LEANDRO, Everaldo G.; PASSOS, Cármen Lúcia B. O paradigma indiciário para análise de narrativas. *Educar em Revista*, Curitiba, v. 37, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/0104-4060.74611>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/er/a/hk9sxtYY6BCfcHxwYm3Q8zB/?lang=pt>. Acesso em: 10 ago. 2023.
- LISSOVSKY, Mauricio. O dedo e a orelha: ascensão e queda da imagem nos tempos digitais. *Acervo, Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1/2, p. 55-74, jan.-dez., 1993.
- MELENDI, Maria A. Arquivos do mal/mal de arquivo. *Revista Studium*, n. 11, p. 111-120, 2022. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/11/studium-11.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2023.
- MIRANDA, Clarissa Franco. *A serviço da ciência: a fotografia como instrumento da pesquisa científica na Expedição Thayer (1865-1866)*. 2017. 148p. Dissertação (História Social). Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/28911/3/2017_dis_cfmiranda.pdf. Acesso em: 4 jun. 2023.
- MURARI PIRES, F. Indagações sobre um método acima de qualquer suspeita. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 6, n. 13, p. 24-44, 2013. DOI: 10.15848/hh.v0i13.710. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/710>. Acesso em: 17 ago. 2023.

PERINO, Gustavo. A obra de arte frente ao perito: a falsificação na história da arte – do século XIII ao início do século XX – 1ª Parte. *Revista Restauro*, v. 4, n. 8, ago.-dez. 2020. Disponível em: <http://revistarestauro.com.br/a-obra-de-arte-frente-ao-perito-a-falsificacao-na-historia-da-arte/>. Acesso em: 15 jun. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. 2. ed. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org., Ed. 34, 2009.

REINA, Andrei. Sutura da arte no tecido social. Dez. 2018. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/rosana-paulino-e-a-sutura-da-arte-no-tecido-social-brasileiro-9bdb7f744b4e>. Acesso em: 7 maio. 2023.

ROIZ, Diogo da Silva. A reconstituição do passado e o texto literário: a resposta dos historiadores à virada linguística. *Diálogos: Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*, v. 13, n.3, 2009, p. 587-624. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305526879007>. Acesso em: 13 set. 2023.

SONTAG, Susan. Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas. Tradução: Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SONTAG, Susan. Objetos de melancolia. In: SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 63-97.

SWARTZ, Mark H. *Tratado de semiologia médica: história e exame clínico*. 7. ed. Tradução: GEA consultoria editorial. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

TISSERON, Serge. Sonho, memória alucinação. Elogio da realidade contaminada. In: ITAÚ CULTURAL. *A invenção de um mundo: coleção da Maison Européenne de la Photographie*. São Paulo, 2009. p. 136-140. Catálogo da exposição.