ABSTRACT: *In the same way that science of the beginnings of contemporary times revealed notions on man and the social uses of his body, images also performed an important role in that direction. This paper tries to show complementary relations between scientific knowledge and photographic image. As a means of expression derived from classificatory knowledge which held in the scientific atmosphere of XIX century, photography performed a fundamental role to investigate and organize bodies in two-dimensional space.*

KEY WORDS: photography and body, Foucault and photography, image and science.

RESUMO: *Da mesma forma que a ciência dos primórdios da contemporaneidade trazia noções sobre o homem e sobre os usos sociais de seu corpo, também as imagens cumpriram um papel importante nesta direção. Este ensaio procura mostrar as relações complementares entre os saberes científicos e a imagem fotográfica. Enquanto meio de expressão que descendia destes saberes classificatórios, que pairavam no ar cientifista do século XIX, a fotografia cumpriu um papel fundamental para esquadriñar e ordenar os corpos no espaço bimensional.*

PALAVRAS-CHAVE: fotografia e corpo, Foucault e fotografia, imagem e ciência.

ALEXANDRE RICARDO
DOS SANTOS

Corpo e Controle: o olho do poder e o esquadrinha- mento individual

(uma leitura Foucaultiana
dos primórdios da fotografia)

Investigar os primórdios da fotografia, é um desafio bastante instigante e ao mesmo tempo bastante aventureiro. Instigante porque traz em si a possibilidade de trabalhar com a fotografia enquanto documento histórico, o qual se liga a toda uma tradição moldada pela arte e estética. E aventureiro, justamente porque carecemos de estudos que trabalhem a questão da fotografia em si, não como mera ilustração de textos, mas como elemento norteador do próprio texto, o que não é uma tarefa fácil. Abre-se, neste tipo de análise, um leque muito grande de direções e a dificuldade enfrentada pelo historiador está na eleição de uma destas direções. Alguns especialistas apontam para a necessidade premente de uso da fotografia como documento histórico (KOSSOY, 1989; PORTER, 1922; DEL PRIORE, 1994), mostrando possibilidades de analisá-la a partir de um cotejamento com outros documentos.

Analisando a história da fotografia percebe-se que é a imagem humana que nela tem o lugar de proa, muito embora as primeiras experiências com a daguerreotipia tenham sido feitas com imagens arquitetônicas, de paisagens ou de naturezas mortas.¹ Acreditava-se que o registro químico da imagem só era possível a partir da total ausência de movimento e da longa exposição ao sol, fatores que privilegiavam corpos

inanimados para a coleta de imagens através do novo invento de Daguerre. Tão logo, porém, as experiências foram avançando percebeu-se que a fotografia humana era viável, desde que houvesse um certo "esforço" do fotografado em permanecer estático numa longa exposição à luz solar. Os estúdios fotográficos passaram, então, a ser freqüentados como local onde se cumpria um ritual garantidor de uma satisfação simbólica, um lugar onde o desejo de permanência e imortalidade do ser humano, através de sua imagem, podia ser satisfeito.

Com a fotografia nasceu a viabilização de uma *imortalidade simbólica* a todos aqueles que tinham predisposição a ela, uma vez que os preços módicos garantiam o acesso tanto do operário ou da prostituta, quanto da imperatriz ou do príncipe, à tão almejada necessidade humana de *inscrever na posteridade* seus traços individuais a partir do mundo das imagens. O corpo, antes registrado pelo lápis do artista, profissional caro e restrito ao círculo da aristocracia, passa a ser registrado pelo *lápis da natureza*. Antes a técnica e a genialidade humana, agora a técnica e a genialidade da natureza. Antes a subjetividade do artista, agora a objetividade da ciência.

Como se percebe, arte e ciência passaram a confrontar-se, ora em inenarrável conflito, ora em situações de cumplicidade.² O retrato fotográfico, carro-chefe da aceitação e sucesso do

novo invento, tem suas raízes tanto na pintura, onde são buscadas as fontes dos gestos e dos cenários, quanto na escultura, onde se buscava, por exemplo, a adaptação bidimensional dos bustos. As rivalidades entre pintores e fotógrafos, presentes nas crônicas da época em que o daguerreótipo é patenteado, se justificam pela concorrência de mercado, o qual por vezes eclipsou pintores ou os fundiu na atividade de fotógrafo ou mesmo em trabalhos complementares nos estúdios fotográficos.³ O mais interessante de tudo, entretanto, é que nunca, até então, o corpo humano esteve tanto em evidência, como elemento de freqüentação estética cotidiana, quanto nos primórdios da fotografia. A fotorretrato foi uma das grandes colaboradoras para tal entusiasmo em relação ao ato do *ver-se* ou do *ver o outro* através de um meio mecânico - advindo da modernização industrial - mas que, ao mesmo tempo, resguardava uma certa cerimônia ritual artística, transformando num rápido gesto mecânico o indivíduo comum num "quase" monumento ou numa "quase" obra de arte.

A maneira como o *corpo* se apresenta à câmera fotográfica não é somente aquela que reproduz uma simples *mimesis* do retrato pictórico, mas sim aquela que representa uma definição histórica contextualizada. Há nas fotografias humanas oitocentistas uma riqueza documental muito grande

na medida em que elas fornecem não a verdade sobre o mundo e a história que se vivia, mas justamente na medida em que elas nos oferecem uma visão, uma *representação* de como se queria passar a verdade e a história que se vivia. As fotografias do século XIX em geral, mas principalmente os retratos, nos trazem à baila interpretações acerca do homem deste século e de suas crenças quanto à imagem corporal como elemento de comunicação visual passível de se inscrever na posteridade.

O novo invento, símbolo dos tentáculos da modernidade no campo estético e artístico, gerou uma nova visão de homem, mais rápida (porque reproduzível e de fácil troca) e eficaz (porque muito próxima da verdade em relação ao referente). Malgrado as polêmicas, o contracenso do *mélange* entre máquina e arte tornou-se possível, da mesma forma em que a verdade e a mentira, a ficção e a história transitaram num meio nebuloso que teve como um dos suportes de legitimação a fotografia. Se a arte perdeu sua aura com a reprodutibilidade técnica, conforme garante BENJAMIN (1985), o homem estabeleceu com sua auto-imagem uma nova relação aurática, uma vez que ela representava, para ele, símbolo de uma verdade, mesmo que esta se tratasse de uma simulação ou codificação do real.⁴

Dentro desta perspectiva, o documento-fotografia insere-se numa

formulação "branda" de poder em que cabem formulações conceituais nas quais o poder se estabelece em redes, ou seja as idéias de que existe uma microfísica do poder, defendidas por FOUCAULT (1990). Para o filósofo esta compreensão das relações de poder é bastante evidente na contemporaneidade desde os seus primórdios. A transição do século XVIII para o século XIX é marcada pelo triunfo do racionalismo sobre o *Ancien Régime*, abrindo novas perspectivas para a legalização e inserção do corpo humano na nova ordem. No direito, por exemplo, desaparece a pena dos suplícios e a razão irá nortear as novas formas de punição: *Que o castigo, se assim posso exprimir, fira mais a alma do que o corpo.*⁵ A pena capital em praça pública, verdadeira cena para a qual multidões se voltavam e onde o espetáculo do sangue e do sofrimento gradativo centralizavam o palco, é substituída pela detenção, pelos trabalhos forçados, pelas multas e, até mesmo, pela *máquina das mortes rápidas e discretas*: a guilhotina - que passa a ser o símbolo da nova ética da morte legal, logo após o triunfo da revolução burguesa.

Enquanto o suplício era uma metáfora do poder real, ou daquilo que significava a infinitude do poder real sobre os corpos dos indivíduos e servia de exemplo para os subversivos - tendo, por causa disso, necessidade da praça pública - a nova *penalidade in-*

*corporal*⁶ inaugurada, englobava a idéia de uma punição com a possibilidade de cura do faltoso. Desta forma, um exército inteiro veio substituir a figura do verdugo, especializado no sofrimento corporal: *os guardas, os médicos, os capelães, os psiquiatras, os psicólogos, os educadores* (FOUCAULT, 1990, p.16) foram os responsáveis pela nova punição curativa (ou até mesmo classificatória) que então teve lugar. Passou-se a julgar não mais tanto o corpo, mas a "alma" dos criminosos. Os novos saberes queriam respostas à pergunta em questão no momento: até que ponto a vontade do réu esteve envolvida no crime? E é desta forma que a justiça criminal funciona até a atualidade, inserida ou relacionada com outros saberes não jurídicos. É desta forma sutil, sem o castigo imposto ao corpo, que se forma a *alma moderna* no dizer de Foucault.

O corpo, compreendido como elemento individual está, no entanto, mergulhado num campo político, onde as relações de poder têm alcance imediato. Estas investem sobre ele, marcando-o, dirigindo-o, supliciando-o de forma indireta, sujeitando-o a trabalhos, obrigando-o a cerimônias e exigindo-lhe sinais. O corpo é investido por relações de poder e de dominação e só se torna força útil sendo, ao mesmo tempo, corpo produtivo e corpo submisso. Esta dupla ação sobre o corpo não é necessariamente uma imposição de uma classe sobre a outra (da burguesia

sobre o trabalhador, por exemplo), ou de uma instituição ou Estado sobre um indivíduo. Ela estabelece-se em redes onde os *saberes* participam como elementos primordiais:

Quer dizer que pode haver um "saber" do corpo que não é exatamente a ciência de seu funcionamento, e um controle de suas forças que é mais do que a capacidade de vencê-las: esse poder e esse controle constituem o que se pode chamar a tecnologia política do corpo. (FOUCAULT, 1990, p.28)

Esta, por sua vez, não está situada num único ponto e nem pode ser nomeada, pois não tem, para Foucault, uma autoria fixa:

...seria impossível localizá-la, quer num tipo definido de instituição, quer num aparelho de Estado. Estes recorrem a ela, utilizam-na, valorizam-na ou impõem algumas de suas maneiras de agir. Mas ela mesma, em seus mecanismos e efeitos, se situa num nível completamente diferente. Trata-se de alguma maneira de uma microfísica do poder posta em jogo pelos aparelhos e instituições, mas cujo campo de validade se coloca de algum modo entre essas grandes funcionamentos e os próprios corpos com a sua materialidade e a sua força. (FOUCAULT, 1990, p.28-29)

Há, desta forma, um "poder-saber" que envolve a corporeidade humana. A construção da imagem dos reis ilustra esta interpretação, pois relaciona-se com um duplo sentido, pre-

sente no seu corpo: é um corpo transitório e, ao mesmo tempo, permanente e, por causa disso, se aproxima do modelo de corpo cristológico. Em torno dessa dualidade se construiu toda uma iconografia, toda uma teoria política da monarquia, bem como mecanismos políticos que o ligam à pessoa que é (o homem) e as exigências da coroa (o rei). Isto sem falar de uma série de rituais que sustentam a existência da realeza enquanto conceito, como por exemplo a coroação, os funerais, os monumentos celebrativos em homenagem aos soberanos ou ainda as cerimônias de submissão, só para citar alguns.

No Antigo Regime o corpo do condenado também tem o seu estatuto jurídico, exigindo seu cerimonial e impondo todo um discurso teórico, justamente para qualificar o "menos poder", presente naquele que foi considerado culpado, em relação ao "mais-poder" daquele a quem é delegado o poder de julgar e decidir sobre a vida e a morte do outro: o soberano. Nesta linha de pensamento podemos encaixar o corpo do negro, por exemplo, na iconografia fotográfica brasileira oitocentista. Olhando as chamadas fotografias de "tipos" - onde o negro é o centro das atenções - de um Christiano Junior - fotógrafo do Império - ou ainda em fotografias remanescentes do período republicano em acervos públicos de Porto Alegre - como as do estúdio Ferrari ou mesmo as de fotógrafos não

identificados -, percebe-se, nestas imagens, o negro munido daquilo que melhor marca a sua existência: o corpo, cuja posse é do branco, até mesmo no registro fotográfico. Em Christiano Junior enfatizam-se cicatrizes, nudez e ocupações como a de biscateiro, enquanto que em Ferrari e outros a atenção se volta para a submissão marcada pelo olhar, pela pose subalterna ou pelo lugar, a rua ou o estúdio improvisado, onde são feitas as fotos. Cenário, olho e corpo marcam a distinção. Esses elementos, explorados na fotografia do negro, são coeficientes indiciais da existência jurídica do negro escravo (Christiano Junior) ou do negro recém-liberto pela abolição (Ferrari). São sinais expressos das relações de poder, presentes na imagem fotográfica, onde o corpo é um discurso mudo que promove a diferença entre *poder* e *não-poder*.

Durante a transição do século XVIII para o XIX se firmam também as idéias providas do cientificismo, as quais rondaram todo o universo social, abastecendo-lhe de verdades que geraram novas relações do homem com o mundo e dos homens entre si. A fotografia, saber científico, insere-se nesta nova onda que classifica homens e hábitos. Os nacionalismos, por exemplo, dinamizaram a presença dos exércitos permanentes e com eles a idéia de "disciplina" como outro dos elementos que informaram as práticas e os usos do corpo para o homem dos oitocentos:

...o soldado tornou-se algo que se fabrica (...) Os recrutas são habituados a manter a cabeça ereta e alta; a se manter direito sem curvar as costas, a fazer avançar o ventre, a salientar o peito, a encolher o dorso; e a fim de que se habituem, essa posição lhes será dada apoiando-os contra um muro, de maneira que os calcanhares, a batata da perna, os ombros e a cintura encostem nele, assim como as costas das mãos, virando os braços para fora, sem afastá-los do corpo ... ser-lhes-á igualmente ensinado a nunca fixar os olhos na terra, mas a olhar com ousadia aqueles diante de quem eles passam...⁷

Mais uma vez o saber científico servirá de lastro para a ação humana frente ao seu corpo. O *Homem-máquina de La Mettrie* (FOUCAULT, 1990, p.126) é uma redução materialista da alma baseada na "docilidade" e constituindo-se numa teoria geral do adestramento em "que se busca a união do corpo analisável - conhecido e, portanto, não mais um mistério - ao corpo manipulável - o qual se pode modelar e treinar - e que, por sua vez, deve obedecer e responder, tornando-se hábil, apto e forte para o exercício de sua função. O poder sobre o corpo instala-se, cientificamente, em regulamentos militares, escolares, hospitalares e em casas de correção.

O corpo é trabalhado num esquema de coerção sem folga, dentro do qual pensa-se prioritariamente na sua

economia (rendimento), na eficácia dos seus movimentos e na cerimônia ininterrupta dos exercícios. A disciplina imposta vela mais sobre o controle da atividade do que sobre o resultado obtido, ela tem como função principal o *aumento do domínio de cada um sobre o seu próprio corpo*. Vale dizer, a *auto-disciplina*, que possibilita a assunção da utilidade e da obediência do corpo para o próprio indivíduo, muito mais que para alguém ou para alguma instituição (ainda que ambos "alguém" ou "instituição" dela se utilizem).

Esta necessidade de disciplina, implantada em várias instituições aparece também naquilo a que Foucault chama o *princípio do quadriculamento*. Bem ao gosto do espírito classificatório já presente em Diderot e D'Alembert desde o século das luzes - provocador da contemporaneidade burguesa e do racionalismo pós-Revolução Francesa - que preocupa-se não somente com o final da irracionalidade monárquica, mas também com a construção racionalizada dos espaços, e dentro destes, preocupa-se com a ocupação do homem na nova era burguesa. Nada mais pode existir sem estar relacionado à *ratio* (ARGAN, 1992). A organização urbanística das cidades muda, da mesma forma que sua arquitetura também. As instituições formadas pelos princípios neoclássicos têm de funcionar e, sobretudo fazer funcionar aqueles que ocupam seus espaços. É diante dessa

ordem de valores que deve ser buscado o sucesso do "Panopticon" do jurista inglês Jeremy Bentham:

O princípio é: na periferia, uma construção em anel; no centro, uma torre; esta possui grandes janelas que se abrem para a parte interior do anel. A construção periférica é dividida em celas, cada uma ocupando toda a largura da construção. Estas celas têm duas janelas: uma abrindo-se para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, dando para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de um lado a outro. Basta então colocar um vigia na torre central e em cada cela trancafiar um louco, um doente, um condenado, um operário, um estudante. (FOUCAULT, 1990, p.210)

Da mesma forma que o *panopticon* vigia e controla a coletividade que atravessa os corredores institucionais do século XVIII, outros discursos garantem a eficácia a ser atingida em todos os domínios. A regra das localizações funcionais, a quadriculação, vai aos poucos transformando os lugares livres em espaços úteis. O princípio da *individualização* corre paralelo ao princípio da *massificação*. A ordenação do ambiente escolar por fileiras de J. B. de La Salle, realiza a um tempo a distribuição espacial e a outro as distinções entre os indivíduos. A transparência buscada tem por finalidade caracterizar e classificar, garantindo desta forma que o individual se apresente em compara-

ção ao coletivo. Esta é uma tática disciplinar que move o controle e o uso de um conjunto de elementos distintos.

No campo da sexualidade observa-se que a ciência dobrou sua espinha para a moral, pois o espírito classificatório reiterou a moral vitoriana oitocentista sob a forma de normas. Do higienismo e a assepsia, somados aos velhos medos do mal venéreo - bem como dos grandes mitos evolucionistas misturados às modernas instituições da saúde pública - construíram-se novas verdades que nortearam a relação do corpo individual com o corpo social. Em contrapartida à *ars erotica* propagada no Oriente como saber sexual cuja existência destina-se a um maior aproveitamento do prazer sexual o Ocidente respondeu com a *scientia sexualis*, fria maquinação no campo do discurso, gerador de um saber contra o princípio do prazer:

...ao invés de uma repressão geralmente aceita e de uma ignorância avaliada de acordo com o que supomos saber, é necessário considerar esses mecanismos positivos, produtores de saber, multiplicadores de discursos, indutores de prazer e geradores de poder. (...) Em suma trata-se de definir as estratégias de poder imanentes a essa vontade de saber. (FOUCAULT, 1988, p.71)

O poder, concebido em rede, alimenta-se do discurso sobre a sexualidade. Este último também conside-

rado propagador de um saber classificatório. A histeria (corpo feminino saturado de sexualidade), o onanismo (prazer infantil solitário, logo perverso) e a homossexualidade (prazer não natural, logo também perverso) foram os alvos condenáveis preferidos deste discurso que correu solto ao longo do século XIX. A valorização da família como elemento vigilante daquilo a que Foucault chama de *dispositivo da sexualidade* apenas serviu para que a sexualidade ficasse, também ela, *esquadrinhada*. Neste raciocínio aparecem duas possibilidades dentro das quais transita a sexualidade que se esperava justa e aceitável, nos limites de dois dispositivos: o da "aliança" (matrimônio, transmissão dos parentescos, nomes e bens) e o do "discurso sobre a sexualidade" (definidor das regras proibidas e permitidas, sustentadas pelo saber científico).

O grande sucesso do discurso moral/científico referente à sexualidade dos séculos XVIII/XIX explica-se pela idéia corrente neste período de que se o sexo não fosse controlado ele poderia transmitir ou criar doenças para as gerações futuras. Nessa perspectiva o sexo aparece como tendo uma "responsabilidade biológica". *Daí o projeto médico, mas também político, de organizar uma gestão estatal dos casamentos, nascimentos e sobrevivências; o sexo e sua fecundidade devem ser administrados. (FOUCAULT, 1988, p.71)*

Da mesma forma que as instituições - pela sua configuração espacial -, geram os novos indivíduos à medida em que estes são classificados e vigiados (assumindo eles mesmos um papel de autotransformação, autovigilância e autodisciplina); também no campo da sexualidade aparecem os micropoderes. Para um Estado são, uma cidade são com uma população são. A família, conforme já foi dito, é o órgão que dinamiza este controle em que o poder relaciona-se ao saber.

A fotografia não pode separar-se destes movimentos que lhe são contemporâneos. Na medida em que nos retratos ela trabalha com a imagem do homem, como principal elemento, ela trabalha também com o conceito de homem. Nela são flagrantes os signos de sua época, isto sem contar que o dispositivo fotográfico é fruto de uma experimentação científica e propagador de imagens consideradas "verdadeiras". O que a fotografia demonstra, pelo menos para o século XIX, é sempre sinônimo do real. Se analisarmos mais a fundo o problema da realidade ou ilusão especular da fotografia, veremos que a imagem fotográfica trabalha, sem dúvida, com *traços de um real* (DU-BOIS, 1994), os quais são inegáveis.

Esta formulação - que vê na fotografia uma interpretação do real - é relativamente recente. Para o homem do século XIX conhecer a imagem do outro é tê-lo em realidade. É tornar-se

íntimo de príncipes, imperadores e notáveis do mundo inteiro. E isto promove a grande diferença entre a realidade produzida pelo campo pictórico e a realidade produzida pelo campo fotográfico. Neste último, pode-se dizer, ocorre uma sintonia muito mais ampla entre os homens, de uma maneira geral. A venda da imagem alheia assegura uma identificação entre o comprador desta imagem e a sua própria autoimagem, cria laços entre o homem comum e o político, por exemplo. O mesmo ocorre na produção dos "cartes de visites", na qual a troca simbólica subjacente constitui-se também num aprendizado sobre o outro, sobre sua imagem, sua roupa e sua mensagem caligrafada no verso.

A divisão dos papéis sexuais, por exemplo, é um elemento que está embutido na fotografia. Elemento inegável que aparece na representação dos corpos masculino e feminino. Por que o século XIX revisita a moda a ponto de separar a austeridade masculina da graciosidade feminina? Por que mulheres - e por algum tempo inclusive os homens - apertam suas cinturas em marimbondos através de severos espartilhos? Por que bigodes tão longos e salientes nos rostos masculinos do século XIX, se no período anterior tanto homens quanto mulheres produziam seus rostos com pó-de-arroz e perucas francesas? O corpo é um mistério não tão indecifrável.

A fotografia nos oferece esta possibilidade de contemplação do tempo passado. Rostos que existiram em corpos interpretados pelo seu tempo e, desta forma, interpenetrados pelo sistema de crenças que lhes conferiu a razão da existência. Uma palavra mágica poderia sintetizar estes tempos, tempos movidos pelo olho do poder, um olho onipresente, que vem de todas as direções e, como tal, instala-se também no visor da máquina fotográfica e gera retratos do homem. A palavra **controle** sintetiza este *habitus* de gerar-se enquanto imagem. Esta palavra, cara aos que lhe conheceram o apogeu inicial,

pode ser processada no liquidificador dos tempos em que se vivia (e que de certa maneira ainda se vive). O princípio da contemporaneidade trouxe à tona os governos republicanos, a industrialização, a urbanização crescente e dentro dela o indivíduo anônimo. Mas promoveu também o nascimento da câmera fotográfica a qual colaborou para nublar a individualização através da ilusão da própria individualização do homem pela imagem. O tiro saiu pela culatra e o que era celebração do *eu* passou a ser massificação do *nós*. A fotografia ajudou a quadricular e a esquadrihar.

Virgílio Calegari. Porto Alegre, c. 1890. Acervo do Museu Joaquim Felizardo. Na tradicional fotografia de família o olho do poder, o panoptismo sobre os corpos individuais, se estabelece na celebração harmoniosa da instituição coletiva, a qual sublinha uma construção severa da imagem, onde são enfatizados os papéis sociais de cada um.

Atelier Ferrari. Porto Alegre, c. 1900. Acervo do Museu Joaquim Felizardo. O olhar submisso, assim como a falta de pudor em mostrar-se - através das vestes maltrapilhas e mãos e pés à mostra numa postura pouco estudada - são índices de um olhar que implica um gesto de poder sobre o corpo do excluído, gesto que se dá através da objetiva fotográfica.

Fotógrafo desconhecido - Porto Alegre - c. 1900. Acervo do museu Joaquim Felizardo. Esta é uma rara foto em que, além da simplória postura dos retratados em si, ocorre um olhar do retratista que os remete ao fundo da imagem, ausente da ambientação requintada dos estúdios. O corpo subalterno fala também a partir dos signos sociais presentes na imagem pela indumentária. Entre as perspectivas de ocupação do negro, possivelmente recém liberto, está a de cozinheiro.

NOTAS

¹Ver, como elementos ilustrativos desta constatação, as primeiras experiências de Nicéphore Niépce. Ou ainda a primeira notícia, no Brasil, sobre a fotografia no Jornal do Commercio do Rio de Janeiro, a qual traz as dificuldades de registrar imagens do ser humano, em Kossoy, 1990.

²Ver sobre as relações fotografia e arte em: Freund, 1989; Scharf, 1994; ou Stelzer, 1981.

³Como as tarefas de retocador ou colorizador.

⁴Ver, quanto ao desmonte da ilusão de objetividade na fotografia, as posições de Machado, 1984; Dubois, 1994; ou Fabris, 1991. Todos estes autores mostram que a imagem fotográfica é uma mensagem parcial da realidade, estando justamente por isso ligada às questões históricas, das quais participam fotógrafos e fotografados, questões estas que oferecem as direções na escolha das fotografias a produzir.

⁵Marbly, teórico do direito, por volta de 1836, segundo Foucault, 1987, p.21.

⁶Deve-se levar em conta que esta penalidade *incorporal* não era tão incorporal assim, uma vez que a guilhotina, como também os trabalhos forçados, atingiam diretamente o corpo. É preciso entretanto considerar que, comparada à pena capital do Antigo Regime, o sofrimento corporal das novas formas de punição é consideravelmente menor.

⁷Ordenação de 20 de março de 1764, citada por Foucault, 1987, p.125.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- DEL PRIORE, M. L. M. "A história do corpo e a nova história: uma autópsia". *Revista da USP*. São Paulo, n.23, 1994.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.

- FABRIS, A. *A fotografia oitocentista ou a ilusão da objetividade*. Porto Arte - Revista de Artes Visuais, Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v.5, n.8, nov. 1993.
- _____. (Org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da USP, 1991. (Coleção Texto e Arte, v.3)
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 11.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *A microfísica do poder*. 9.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 11.ed. Petrópolis: Vozes, 1994.
- FREUND, G. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega, 1989.
- KOSSOY, B. *Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- MACHADO, A. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PORTER, R. "História do corpo". In: BURKE, P. (Org.) *A escrita da história*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- SCHARF, A. *Arte y fotografía*. Madri: Alianza, 1994.
- STELZER, O. *Arte y fotografía: contatos, influencias y efectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

ALEXANDRE DOS SANTOS (Brasil): Mstrando em Artes Visuais
pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Professor de História na Universidade Luterana do Brasil - ULBRA/RS.