

Mauricio Lissovsky

Historiador e Secretário Executivo do Instituto de Estudos da Religião - ISER.

## O Dedo e a Orelha

### Ascensão e queda da imagem nos tempos digitais

'História é, de fato, como uma galeria de retratos em que há poucos originais e muitas cópias.'

Alexis de Tocqueville

#### PRÓLOGO

Este texto pode ser lido como um obituário. Dados coletados aqui e ali, um tanto apressadamente. Anotações. Compilações. Uma nota que se redige receoso diante de um defunto demasiadamente ilustre.

A linha, suporte figurativo por excelência, soberana por mais de 25 séculos, cede passo ao ponto, infinitamente pequeno. O instante, tão breve quanto aquilo a que chamamos simultâneo, nos submete a uma temporalidade radicalmente distinta de outra que tomávamos por indissociável da experiência - a du-



ração.' Imagem numérica, imagem sintética: os novos cavaleiros da horda que outrora chamávamos imagem técnica repovoam o mundo.

Valquírias dos tempos e traços digitais, sobre ruínas analógicas, estes novos modos de ser imagem vão decantando seu primado. Aqui se busca divisar na terra devastada aquilo que se extingue antes que o novo mundo esteja plenamente erguido. Eis do que se trata: da ascensão e queda de um dispositivo analógico de identificação: do retrato.

#### ROSTO DO ATOR:

#### DA DUALIDADE À DUPLICIDADE

Meu ponto de partida é o teatro. Na antigüidade o rosto é *persona* - a máscara, a *dramatis personae*. A máscara tem

duas funções: ocultar, substituir o rosto do ator - um 'disfarce'; e também, facilitar a ressonância, amplificar a voz. Em Roma, comenta Hannah Arendt, a palavra *persona* 'transladou-se da linguagem do teatro para a terminologia legal'.<sup>2</sup> Ali distinguem-se o cidadão - *persona* - do indivíduo 'natural' - *homo*. Quem comparece diante de um tribunal 'não é o Ego natural', por exemplo, mas 'uma pessoa titular de direitos e deveres criada pelo Direito'. A personalidade jurídica é a máscara; se alguém a enverga, sua voz ressoa no espaço público - é possível votar, acusar, defender...

A sociedade burguesa - ou a modernidade, se assim o preferirem - vai experimentar as relações entre a pessoa e o indivíduo em novas bases. Não mais um revezamento - como aquele entre os domínios público e privado - mas uma dualidade do que é essencialmente duplo. Indissociável, portanto, na pessoa e no indivíduo.<sup>3</sup>

O ator moderno deve menos ao teatro antigo que à retórica clássica: 'a oposição greco-latina entre a máscara e a natureza do indivíduo vai se transformar de modo decisivo diante da exigência de unidade da pessoa, que se acha definida desde então como uma substância racional, indivisível, individual'.<sup>4</sup> O púlpito e o palco são os lugares onde o rosto/máscara deve ser pensado em suas relações com o texto e o corpo. Nos tratados de retórica dos jesuítas inclui-se a *actio* - a performance corporal na oratória - que considera tanto o corpo, em sua apreensão global, como cada uma de suas partes: cabeça, rosto, olhos, boca, mãos.

Elementos de uma disciplina corporal, visando conter 'o entusiasmo, a impetuosidade, os excessos que tomam conta do rosto, as paixões que o deformam',<sup>5</sup> fixando a 'justa medida' da expressão. O repertório canônico da eloquência codificou centenas de movimentos/posições de mãos, dedos, olhos. No púlpito, a disciplina, a codificação da expressão não é um meio para realçar, nuançar ou ironizar o texto. É um exercício de dessubjetivação da oratória. O orador/pregador não é o *medium*, onde o transcendente faz provisoriamente sua morada. É a menor mediação possível. Cada gesto, cada figura assumida pelo corpo, é a constituição de um canal preciso, através do qual um conceito particular encontra seu fluxo ideal, que a audiência pode então acolher na integridade de sua força e na plenitude de sua verdade.

Na mesma Paris onde Dinouart reunia, em *A eloquência do corpo* (1761), as indicações dos jesuítas quanto à performance corporal do pregador, o teatro burguês institucionalizava-se. Para Rousseau, o teatro é jogo de simulação, lugar de artificialidade. No teatro, o público aprende a 'fingir, representar, a construir sua própria máscara'.<sup>6</sup> O teatro é assim a pior pedagogia para formar um corpo social que deve se basear no indivíduo. Agente de dissociação entre o 'eu e a construção de máscaras', o teatro deve ser banido da cidade, especialmente aquele representado por mulheres. Para Diderot, por outro lado, o teatro só é uma ameaça social quando o ator trabalha 'emotivamente', podendo

ser tragado por sua criação. O bom desempenho supõe a distância: o domínio dos impulsos, o controle das emoções.<sup>7</sup> Se em Rousseau o teatro é uma pedagogia da dissimulação, em Diderot é uma pedagogia do auto-controle. Diderot não restabelece aqui a dualidade *público/privado*: *máscara/rosto*. Uma nova função é atribuída à máscara: a disciplina do rosto. A unidade do homem como rosto e máscara, onde o 'caráter' e a 'dignidade' se impõem à paixão arrebatadora, à dor que atormenta, ao impulso selvagem.<sup>8</sup> A máscara submete no rosto tudo aquilo que é indigno da espécie, tudo que é desumano, tudo que no homem é, simplesmente, natureza.

#### O CONTÍNUO DO ROSTO E SEU GRAU ZERO

**N**a cidade do Antigo Regime era possível distinguir as pessoas 'a partir das roupas específicas adotadas pelos ofícios'. Regulamentos e leis suntuárias 'atribuíam a cada estrato da hierarquia social um conjunto de trajes adequados e proibiam a qualquer membro dos estratos o uso de trajes de outra posição'.<sup>9</sup> A cidade burguesa, ao contrário, diz-se, é a cidade sem marcas. Rousseau, em sua aversão ao cosmopolitismo, elabora a crítica a esta cidade homogênea onde as 'aparências enganam': 'as suspeitas, as desconfianças, os temores, a frieza, a discrição, o ódio, a traição esconder-se-ão incessantemente sob este véu uniforme e pérfido... Não se ousa mais parecer o que se é. Portanto nunca sabemos com quem temos relações.'<sup>10</sup>

O anonimato das massas coage a deci-

frar, em cada rosto, o caráter, a intenção, o sentimento. As técnicas de decifração do rosto, de Le Brun e Lavater, no século XVII, à frenologia de Gall e à antropologia criminal de Lombroso, no século seguinte, descrevem um percurso que se inicia na identificação das paixões e culmina na identificação e classificação dos indivíduos.

Um passo decisivo neste percurso foi dado por Darwin, com a publicação, em 1872, de *A expressão das emoções no homem e nos animais*. Neste livro, 'Darwin queria demonstrar que os animais têm uma vida emocional, que os meios da expressão das emoções em homens e animais são similares, que as razões desta similaridade só podem ser explicadas pela evolução'.<sup>11</sup> Ao identificar 'músculos do desgosto' no homem e no cavalo, Darwin realiza uma operação mais complexa do que apenas deslocar a origem da expressão das emoções, da linguagem para o organismo. Ele vai reiterar, a cada demonstração, uma continuidade entre o animal e o humano. O contínuo em Darwin estende-se no tempo e no espaço: continuidade filogenética no homem que 'já existiu em uma condição muito inferior e semelhante ao animal' e continuidade entre 'espécies distintas embora associadas'.<sup>12</sup> *A expressão das emoções* guarda ainda alguma afinidade com as reflexões de Diderot. Também em Darwin a expressão é um excesso, seja como *hábito associado*, cuja utilidade esvaiu-se, ou como *transbordamento da excitação*. A outra face do contínuo darwiniano é seu inerente gradualismo: 'a natureza não

dá saltos', pensava-se então.

O trabalho de Darwin havia sido inspirado pelas famosas 'Iconografias da insânia' - a primeira delas, o recenseamento calótipo do asilo de Springfield, empreendido em 1851 - porém, mais do que isso, pelas fotografias de Duchenne de Boulogne, publicadas em *Mecanismo da fisionomia humana ou análise eletro-fisiológica da expressão das paixões* (1862). Aplicando eletrodos nos músculos da face de seu 'paciente', Duchenne renovou a iconografia das paixões de Le Brun e Lavater, expondo a 'ortografia e a gramática da fisionomia humana', 'os signos da linguagem muda da alma'<sup>13</sup>. Mas teve de dedicar a fase inicial de sua pesquisa a encontrar o 'modelo vivo' adequado a seus experimentos: em suas próprias palavras, 'um velho desdentado cuja fisionomia refletisse perfeitamente seu caráter inofensivo e sua inteligência bastante limitada'<sup>14</sup>. O modelo de Duchenne é o seu grau zero da fisionomia, sua tábula-rasa da expressão. Este é o outro aspecto do contínuo que se elabora: deve haver uma figura, uma posição, à qual todas as outras remetem e de onde todas possam evoluir ou se desdobrar: um ancestral comum ou o manequim desdentado do sr. de Boulogne.

#### A MONTAGEM DO ARQUIVO DE IDENTIFICAÇÃO

A identificação criminal só se tornou, de fato, uma 'questão' quando a função penal começa a se inscrever no modelo disciplinar. Quando o 'modelo representati-

vo, cênico, significante, público, coletivo' é substituído pelo 'modelo coercitivo, corporal, solitário, secreto'.<sup>15</sup> Quando se começa a elaborar que a punição deva deixar 'traços' sob a forma de hábitos, comportamentos e não sob a forma de 'sinais'. Mas as técnicas de coerção nem sempre desenvolvem-se na mesma velocidade e de forma 'coordenada'. A marca dos forçados é abolida na França, em 1832, mas ainda não havia sido criada uma técnica, ou um 'sinal' alternativo para 'verificar os antecedentes' de um suspeito.

O uso da fotografia na identificação de criminosos ocorre ainda no tempo da daguerreotípi: Bruxelas (1843-44), Blackwells Island - EUA (1846) e Birmigham (1848). É compreensível que o alto custo de produção dos daguerreótipos restringisse a generalização desta prática e seu uso massivo. Mas já em 1854, em Lausanne, noticia-se a identificação positiva de um suspeito 'graças à difusão de seu retrato junto à polícia de todos os cantões da Suíça e países vizinhos'.<sup>16</sup>

Estava-se, afinal, no limiar da nova marca. Desde a supressão da estigmatização e mutilação dos condenados, a identificação dos reincidentes dependia apenas de testemunhas, principalmente funcionários das prisões. Durante um certo período, 'todo guarda que porventura identificasse um reincidente receberia como gratificação um pacote de tabaco'.<sup>17</sup> Ao longo da década de 1850, fotografar prisioneiros torna-se prática regular na Alsácia e em algumas cidades Inglesas. Desde 1859, o Departamento



Guillaume Duchenne de Boulogne e seu modelo, em 1862: o cinzelamento elétrico da expressão na matéria informe do rosto. In: FRIZOT, M. *Histoire de voir. De l'invention à l'art photographique (1839-1880)*. Paris: Centre National de la Photographie, 1989, p.115.

de Polícia de Nova York mantém uma galeria com fotografias de criminosos, como parte de sua 'ciência do pegaladrão': 'assim que um mellante se torna perigoso para o público, ele é levado à Galeria Rogues e é obrigado a deixar lá sua aparência, e deste momento em diante, ele pode ser reconhecido por qualquer um.'<sup>18</sup>

Em 1856, Ernest Lacan, paladino da fotografia e redator-chefe da revista especializada *La Lumière*, proclama a 'infallibilidade' de uma polícia que pusesse a fotografia a seu serviço no controle de egressos e reincluídos: 'qual foragido da justiça poderia escapar à vigilância da polícia? Que ele escape dos muros onde o retém sua pena; que, uma vez libertado, ele desobedeça a norma que lhe prescreve uma residência, seu retrato estará nas mãos da autoridade; ele não poderá escapar: ele mesmo será forçado a se reconhecer nesta imagem acusatória.'<sup>19</sup>

O programa estava definido: reconhecer no suspeito o delinqüente; no criminoso de hoje, o condenado de ontem; no indivíduo, sua 'carreira de crimes'. Mas Lacan destaca uma qualidade muito particular: a fotografia podia suscitar o *auto-reconhecimento*. Confrontado com sua própria imagem, o delinqüente seria forçado a admitir sua identidade. Menos de um século depois de Lacan, um major brasileiro podia reconhecer, em procedimentos como esses, um 'direito' dos cidadãos - o direito à identidade - sendo, em si mesmos, a base 'física' da cidadania, em suas prerrogativas e efeitos: o homem, enfim, teria o 'poder' e o 'di-

reito' de dizer, 'baseado na ciência': 'eu sou eu'.<sup>20</sup>

Com a criação, em 1874, do Serviço de Fotografia da Prefeitura de Polícia de Paris, o uso da fotografia na identificação criminal inicia sua inflexão decisiva. A fotografia havia encontrado sua vocação na 'história moral do mundo': 'detectar e derrotar o crime'.<sup>21</sup> Começa o registro sistemático de todos aqueles que ingressavam nos presídios.

Em 1879, um jovem escrivão de polícia, Alphonse Bertillon, então com 26 anos, propõe o uso da antropologia - ou daquilo que passou a se chamar antropometria - da mensuração das distâncias somáticas, como recurso auxiliar na identificação. Somente em 1882, suas sugestões começam a ser adotadas, em caráter experimental. O Serviço de Fotografia vivia um momento crítico. Após oito anos de ingentes esforços na fotografiação de delinqüentes, o sistema não era capaz de garantir a identificação positiva de um suspeito que já houvesse sido fotografado (e fichado) anteriormente. Como localizar a prova material da delinqüência - tornando 'presente' o argumento? Como forçar o auto-reconhecimento, se o arquivo, quanto mais crescia, mais ocultava a imagem-resposta a esta pergunta? Carlo Ginzburg afirma que o principal problema enfrentado por Bertillon decorria da imprecisão nas medições, e de que se tratava de um método 'negativo' de identificação, permitindo 'separar, no momento do reconhecimento, dois indivíduos diferentes (A não é B), mas não afirmar que duas séries idênticas de dados se referissem a um mesmo

indivíduo (A é A)".<sup>22</sup> Na realidade, no que diz respeito a cadáveres em estado adiantado de decomposição ou ossadas, por exemplo, as distâncias somáticas foram amplamente aceitas como método de identificação 'positiva'. E continuam sendo, até hoje, quando não se dispõe de material genético para confronto. Christian Phéline é mais preciso na exposição do desafio que vinha sendo enfrentado: "a multiplicação dos retratos não é nada sem um princípio operatório que permita classificar e recuperar cada uma das fichas individuais."<sup>23</sup> Entre 1882 e 1888 serão produzidos 80.000 registros; somente no final deste período Bertillon terá concluído sua reforma. E seu sistema, conhecido como bertillonagem, será oficialmente adotado.

A solução para o problema da 'classificação' e 'recuperação' das fichas sinaléticas somente ocorre a Bertillon quando ele toma contato com os experimentos do antropólogo e estatístico inglês Francis Galton, o primo mais esperto de Charles Darwin. O objetivo da pesquisa de Galton, realizada em 1883, não era identificar um criminoso em particular, mas produzir o 'retrato genérico do delinquente', demonstrar a "verdade geral dos rostos que poderia ser obtida pela superposição de vários retratos distintos um sobre o outro."<sup>24</sup> As imagens resultantes, batizadas 'fotografias compósitas', também chamaram a atenção de Freud. Em *A interpretação dos sonhos* (1900), ele compara as imagens galtonianas ao 'trabalho onírico de condensação', quando este funde os traços de duas ou mais pessoas. Uma

imagem 'projeta-se' sobre outra e 'resaltam, acentuados, os traços comuns e se destroem os diferentes, que aparecem só vagamente na imagem'.<sup>25</sup>

Bertillon pressintiu, nos traços comuns que se destacavam em contraposição àqueles que se dissolviam, a emergência de uma tipologia. É possível afirmar, sem muita chance de errar, que prolifera a "visualização dos postulados tipológicos que dominam agora a etnografia, a medicina ou a criminologia."<sup>26</sup> Mas creio que devemos nos exigir a sutileza necessária para perceber as distinções entre as imagens antropológicas de Lombroso e as de Bertillon. Essa diferença pode ser sugerida pelo modo como as experiências de Galton refletiriam em cada um deles. Os 'traços comuns acentuados' - o tipológico - em Lombroso remetem ao 'estigma' - o traço soberano que domina (e define) o tipo. Em Bertillon, a superposição de imagens sugere uma gradação - ou uma graduação. Os 'traços fracos' situam-se nos extremos de um campo de variâncias em torno do traço comum que sobressai.

O médico, o criminalista, o etnógrafo: frente, perfil, frente, perfil, frente, perfil... Se o regime de produção destas imagens é tão semelhante, será que o mesmo pode ser dito de seu regime de funcionamento, ou do modo como se organizam? Em 1850, um pequeno conjunto de daguerreótipos de negros escravos da Carolina do Sul, realizados por J.T. Zealey, foi suficiente para convencer Agassiz - o mais renomado dos adversários criacionistas de Darwin - da correção da hipótese poligênica, isto é,

da 'criação separada' das raças humanas. Estas imagens, aliadas à evidência antropométrica, seriam a prova visível da diferença 'natural', 'estabelecendo de uma vez por todas que brancos e negros não derivam de um centro comum'. Trachtenberg comenta que Zealey havia convertido 'indivíduos em evidências de um tipo - uma ordem distinta de humanidade'.<sup>27</sup> Para além do 'paradigma indiciário' de Ginzburg, é possível perceber que imagens aparentemente semelhantes, produzidas de acordo com os padrões deste 'paradigma', funcionam de modo distinto se reunidas numa série que se supõe discreta - as distintas ordens de humanidade - ou continua.

Enquanto nos álbuns da antropologia criminal os tipos se abrem à frequência das imagens, nas tábuas sinóticas de Bertillon as séries de fotos estão organizadas, para fins didáticos, em conjuntos 'sintéticos' e 'analíticos'. Um grupo de fotografias da série 'sintética' *Contorno geral da cabeça*, por exemplo, pode iniciar-se com uma cabeça larga (dita 'quadrada') e terminar com uma cabeça estreita (dita 'longa'), passando por uma cabeça nem larga nem estreita (ou tão larga quanto estreita, dita 'redonda'). Nas séries 'analíticas', os conjuntos têm duas, três ou mesmo mais fotografias, mas constituem, neste caso, grupos em que as imagens se opõem uma a uma, contrastativamente, e, de modo predominante, servem apenas para que o técnico possa situar melhor o indivíduo em uma série 'sintética', existente ou virtual.<sup>28</sup>

Um dos elementos fundamentais da re-

forma de Bertillon é a redução *standard* 1:7, sendo esta, rigorosamente, a escala de representação dos indivíduos nas fotografias feitas pelo Serviço. As imagens que Bertillon organiza em seu arquivo, portanto, não são a 'aparência' dos criminosos, como aquelas que eram exibidas na Galeria Rogues, mas a 'imagem mais semelhante possível'<sup>29</sup>: a imagem analógica por excelência - a proporção. A paixão de Bertillon pela proporção o levou a construir, mais tarde, um aparelho para 'fotografias métricas' (fotogramétricas, afinal) que, sob certas condições constantes, obtinha da cena de um crime uma fotografia cujo coeficiente de redução podia ser conhecido para cada ponto do plano da imagem. Dessa maneira, não só era possível verificar a dimensão de qualquer um dos objetos ali figurados, mas, principalmente, decidir se determinado objeto ou indivíduo poderia ter 'estado' ou 'cabido' naquele lugar, ou 'passado' por ele de um certo modo. Do ponto de vista semiótico, a imagem da cena do crime, gerada por um mecanismo indicativo - a impressão físico-química de um suporte causada pela luminosidade refletida pelos objetos que integram a cena - é reformatada por um dispositivo essencialmente icônico. Torna-se um diagrama, regulado aqui por uma relação algébrica que permite aferir as correspondências entre o que está dentro e o que está fora da imagem.

Mas seu *insight* decisivo foi perceber que as distâncias somáticas, as gradações das formas, as configurações morfológicas não eram apenas o melhor modo de

nos certificarmos que um indivíduo é quem diz ser ou quem supomos que ele seja. Em ambos os casos, a 'identidade' é premissa, restando apenas verificar se esta identidade é verdadeira ou falsa. Bertillon concluiu que estes elementos, e não o nome dos indivíduos, é que deveriam ser a chave dos procedimentos de classificação, arranjo e recuperação das imagens. Desse modo, o problema da identificação preliminar do delinqüente tornava-se primeiro uma questão de 'ler' o próprio corpo do 'suspeito'. A superposição (mais precisamente, a articulação) destas leituras

deveria conduzir o técnico à ficha correta no arquivo e, neste caso, à caracterização da reincidência.

#### A DESMONTAGEM DO ARQUIVO: O SEGREDO DO SUCESSO É O SUCESSO DO FRACASSO

A razão analógica que dá sentido à classificação e ao funcionamento do arquivo fotográfico de Bertillon é prototípica dos procedimentos usuais da 'polícia científica' ou 'técnica', como se diria hoje. Edmond Loccard, em seu *Tratado de criminalística* (sete volumes), enuncia



Daguerretípos de J. T. Zealy, realizados em 1850, na Carolina do Sul (EUA), e assumidos pelo naturalista Louis Agassiz como evidência da singularidade anatômica dos negros. In: TRACHTENBERG, A. *Reading american photographs. Images as history*. Matew Brady to Walper Evans. EUA: Hill and Wang. 1989, p.55.

o seguinte procedimento padrão, radicalmente distinto do 'raciocínio dedutivo': 'em algum caso anteriormente observado, tal signo correspondeu a certos hábitos criminosos; eu reencontro este mesmo detalhe, eu concluo que este indivíduo tem os mesmos costumes que aquele já visto.'<sup>20</sup>

Em seu famoso ensaio *Sinais*, sobre as 'raízes do paradigma indiciário', Carlo Ginzburg irá comparar os procedimentos adotados por Giovanni Morelli aos de Sherlock Holmes.<sup>21</sup> Morelli, interessado em um método seguro de autentificação de obras de arte, particularmente pinturas, dava mais atenção a 'pormenores' que teriam sido negligenciados por falsários e copistas, do que às características mais 'vistosas' da pintura ou à 'obra em seu conjunto'. A técnica de Morelli enquadrava-se perfeitamente no procedimento enunciado por Loccard: se em um quadro de Boticcelli, sobre cuja autoria não pairam dúvidas, as unhas e o lóbulo da orelha foram pintados de um certo modo, então em um outro, cuja autoria ignoro e onde reencontro os mesmos traços, posso reconhecer, com razoável certeza, também o pincel do mestre. Nos termos de Peirce, o método de Morelli constitui, inicialmente, argumentos de tipo indutivo: 'a indução ocorre quando generalizamos a partir de um certo número de casos em que algo é verdadeiro (estes lóbulos foram pintados por Boticcelli) e inferimos que a mesma coisa é verdadeira para o total da classe (todos os lóbulos pintados do mesmo modo, o terão sido, igualmente, por Boticcelli).'<sup>22</sup>

O recurso à analogia permite a Morelli formular hipóteses quanto à autoria de um quadro, omitindo, elipticamente, a inferência da regra à qual seus indícios o haviam conduzido.

No caso de Holmes, para nos atermos apenas ao exemplo apresentado por Ginzburg, o detetive dispõe de um indício material - um par de orelhas humanas morbidamente enviado a uma senhorita em uma caixa de papelão. Observando as orelhas da destinatária, Holmes percebe as mesmas características morfológicas daquelas enviadas. Holmes conclui que a vítima 'devia ser uma parente consanguínea, provavelmente muito próxima da senhorita...'<sup>23</sup> Aqui, o caráter hipotético do argumento é evidente. Holmes chega a expressá-lo: 'não era possível pensar em coincidência'. Isto é, não se tratava de um argumento montado sobre indícios que coincidem, mas de uma hipótese como aquela que nos 'ocorre quando deparamos com uma circunstância curiosa, capaz de ser explicada pela suposição de que se trata de caso particular de certa regra geral, adotando-se, em função disso, a suposição'.<sup>24</sup> Neste caso, a regra que serve de premissa à inferência de Holmes prescreve que 'parentes consanguíneos têm orelhas semelhantes.'

Poder-se-ia argumentar, no intuito de reforçar o caráter indiciário de ambos os métodos, que se tratam de 'deduções estatísticas', associadas a 'índices de frequência' ou à frequência de certos índices. Porém, diante de uma orelha idêntica às de Boticcelli mas pintada por José da Silva, a indução de Morelli trans-

forma-se em 'argumento ridículo', isto é, 'aquele que consiste em negar que ocorrerá um tipo geral de acontecimento, com base em que ele jamais ocorreu'. E, convenhamos, após a divulgação do método 'morelliano' de autentificação, entre 1874 e 1876, unhas e orelhas passaram a integrar o *métier* de todo bom falsário. Também no caso de Holmes, se a vítima e a senhorita não fossem, de fato, parentes, o caráter hipotético teria se justificado por ser ele 'a única esperança possível de regular racionalmente nossa futura conduta.'<sup>35</sup> De todo modo, parece-me evidente que os métodos 'indiciários' de Morell e Holmes estão ambos subordinados a procedimentos analógicos que sistematizam os indícios que recolhem.

No sistema de Bertillon, os procedimentos analógicos tiveram sua eficácia condicionada à elaboração de um vocabulário controlado, de fácil utilização pelos técnicos da polícia. A lógica deste vocabulário, Bertillon a encontrou na famosa 'lei' do estatístico e astrônomo belga Jacques Quetelet: 'tudo que vive, cresce ou decresce, oscila entre um máximo e um mínimo, entre estes vem se agrupar toda a gama de formas intermediárias, tanto mais numerosas quanto mais se aproximam do meio, tanto menos numerosas quanto se afastam deste'.<sup>36</sup>

Também para Quetelet, portanto, a morfologia humana é um contínuo, onde o ponto médio pode ser determinado. Mas a partir daí, avolumam-se as ambigüidades. Não é difícil imaginar que, uma vez que se fixe a altura média em 1,65 m, isto corresponda à altura média

empiricamente apurada numa dada população. É possível, então, classificar os indivíduos em 'muito baixos'-'baixos'-'ligeiramente baixos'-'medianos'-'ligeiramente altos'-'altos'-'muito altos'. Esta 'seriação tripartite', em torno do ponto considerado 'médio', é característica da gradação sobreposta a cada figura morfológica. Mas quando se trata da inclinação da base do nariz, por exemplo, temos: 'muito arrebitado'-'arrebitado'-'ligeiramente arrebitado'-'horizontal'-'ligeiramente abaixado'-'abaixado'-'muito abaixado'. Aqui, torna-se mais difícil crer que o nariz de base horizontal possa corresponder à angulação média das bases de nariz numa população. Também não é demonstrável que se trata da média dos 'tipos de base de nariz', isto é, de um 'tipo médio' - algo mais próximo, talvez, do que pensava Quetelet. Se nos voltamos para o conjunto sintético 'dorso do nariz' (ver nota 28), notamos que ele se compõe de três tripartições, distribuídas desigualmente em torno do tipo médio 'dorso retilíneo'. À esquerda do tipo médio, os narizes côncavos ('muito côncavo'-'côncavo'-'ligeiramente côncavo') e, à direita, os três tipos convexos e os três tipos arqueados. Neste caso, o tipo médio ('retilíneo') ocupa apenas o centro geométrico da série, obrigando os seis tipos à direita a se comprimirem em um espaço idêntico àquele destinado aos três tipos à esquerda. Eis que o 'tipo médio' transforma-se apenas em uma *mediana* dos tipos, e para tanto, foi preciso atribuir a 6 o mesmo peso de 3.

Em uma outra versão desta série sintéti-

A

C

E



A percepção do contínuo das formas por Bertillon, expressa na série dorso do nariz. Observe-se que o tipo considerado médio ('retilíneo') ocupa o lugar central da série.

ca, Bertillon irá marcar uma bifurcação a partir do tipo 'retilíneo', do qual se desdobrariam duas tripartições paralelas: os côncavos e os arqueados, restabelecendo, aparentemente, a binariedade de seu sistema de classificação. Mas creio que isto não é suficiente para que reconheçamos aí um modelo discreto. Um outro conjunto de imagens o desmente. A série sintética, de início muito confusa, dos narizes de 'dorso sinuoso', irá transformar-se num só tipo (o 'sinuoso') sobre o qual as outras formas são rebatidas, constituindo então o conjunto: 'côncavo-sinuoso', 'reto-sinuoso', 'convexo-sinuoso' e 'arqueado-sinuoso'. O sistema de Bertillon revela-se aí um maravilhoso jogo de correspondências, tanto internas, entre os diversos conjuntos sintéticos e analíticos, mas também com outros conjuntos de formas e figuras retiradas da arquitetura, da geometria, da astronomia: 'contínuo' - 'quebrado' - 'paralelo' - 'anguloso' -

'arqueado'; 'semilunar' / 'em empena' etc.

Os tipos médios e as medianas de Bertillon remetem ao *juste milieu* - a 'equidistância' considerada na *actio* Jesuítica: '... é necessário manter a cabeça reta, sem erguê-la demais, nem baixá-la, mas num 'juste milieu' que é sua posição natural', afirmava Dinouart.<sup>37</sup> Mas na oratória, o *juste milieu* é o centro para onde convergem (ou devem convergir) 'os movimentos que partem do tronco'. No sistema de Bertillon, o tipo médio é o centro desde o qual os outros tipos divergem. Era justificável todo este esforço - de lógica e imaginação - para tornar inteligível o contínuo. Em 1866, o zoólogo Carl Craus sentia-se obrigado a admitir que 'as classificações ainda eram úteis, embora a realidade fosse um contínuo sem interrupções'. No início do nosso século, Freud - que havia sido aluno de Craus - insistia igualmente que 'os estágios psico-sexuais eram apenas



obrigando as variações convexas a se comprimirem à direita dele.

In: FRIZOT, M. et alii. *Identités. De Disderi au photomaton*. Paris: Photo Copies, 1986, p. 72.

divisões convenientes do que se encarava como um contínuo desde o começo.<sup>38</sup> Antes e depois de Bertillon, continuava-se a acreditar que a noção de um contínuo na natureza não era óbvia, nem de fácil assimilação pelas audiências.

Resolver o problema da localização da fotografia (e da ficha) de um indivíduo cuja identidade não conhecemos, a partir de dados colhidos no próprio corpo do indivíduo, exigiu traduzir ou transmutar aquilo que é imagem e fotografia em registros de outra ordem: medições e figuras segmentares da fisionomia. O vocabulário controlado criado por Bertillon é o conjunto dos nomes destas figuras. Ginzburg reconhecerá neste vocabulário 'a descrição verbal analítica das unidades discretas (nariz, olhos, orelhas etc), cuja soma deveria restituir a imagem de um indivíduo - possibilitando assim o procedimento de identificação'.<sup>39</sup> No entanto, mais do que discretização do contínuo, podemos estar fa-

lando de *escansão*, como se diz de um verso onde se busca analisar ritmo e rima e, portanto, algo que remete sempre ao poema e à língua.

É comum afirmar que a fotografia de identificação trouxe consigo um paradoxo. Christian Phéline reproduz esta idéia: 'concebida para melhor diferenciar os indivíduos, a imagem sinalética acaba por banalizar uniformemente seus traços pessoais; os modelos terminam por assemelhar-se uns aos outros, como variantes monótonas de uma só e mesma estampa.' Todos com a mesma 'cara de suspeito'.<sup>40</sup> Mas, de fato, onde freqüentemente se enxerga o paradoxo das aparências, existe apenas um aparente paradoxo; pois a identificação não se restringe ao retrato, mas se compõe de retrato e arquivo - e do vocabulário que os liga e dispõe. Compreendido nesta perspectiva, este dispositivo analógico de identificação, surgido em 1874 para reconhecer um indivíduo particular, já

havia se transformado em 1888 num sistema para identificar um indivíduo qualquer. O paradoxo se desfaz quando me dou conta que minha 'carteira de identidade' não traz o 'meu' retrato, mas o retrato de um cidadão qualquer que, neste caso, sou eu.

Quando, apesar da resistência de Bertillon, seu complexo sistema de identificação começa a ruir diante da simples e precisa datiloscopia, a verdadeira vocação da bertillonagem emerge: o retrato-falado. O amontoado de fichas sinaléticas e medidas antropométricas perde qualquer utilidade prática, mas seu vocabulário, aquilo que o estruturava, triunfa. Não mais para identificar alguém que se apresenta diante da autoridade policial, mas aquele outro que está ausente e cuja presença é requerida. Livre do estorvo do arquivo, o vocabulário não está mais interessado em 'um', mas em 'qualquer um'.

#### O DEDO É A VERDADEIRA ORELHA

Na opinião de Bertillon, nada poderia se comparar à orelha, que 'superava os outros traços 'do ponto de vista da identificação: 'imutável na sua forma desde o nascimento' e 'refratária às influências do meio e da educação'. No entanto, 'em razão mesmo de sua imobilidade, que a impede de participar do jogo da fisionomia, nenhuma parte do corpo atrai menos a atenção do leigo. Nosso olho tem tão pouco hábito de observá-la, quanto nossa língua de descrevê-la'.<sup>41</sup>

Mas a supremacia da orelha dura pouco. Já em 1890, Francis Galton publica uma

dissertação sobre as pesquisas com 'impressões digitais' que, desde 1886, vinha desenvolvendo a partir de pistas deixadas por alguns precursores. Bertillon resiste à ameaça datiloscópica: '... malgrado as engenhosas pesquisas de Galton, na Inglaterra, os desenhos digitais não possuem elementos suficientemente decisivos para servir de repertório a vários milhares de casos.'<sup>42</sup> Havia algo em sua resistência além da vontade de preservar o poder e a fama que havia conquistado. O próprio olhar de Bertillon mantinha-o atado a seu método. Nas linhas papilares, via 'desenhos', cuja variação - 'repertório' - era, esta sim, demasiado monótona e limitada face à infinita gama de nuances da espécie humana.

Mas a passos largos, primeiramente na América do Sul, o dedo foi ocupando o pedestal que havia sido da orelha no monumento da individuação. Leonídio Ribeiro, médico legista que chefiou o Gabinete de Identificação do Rio de Janeiro, podia referir-se à ponta dos dedos quase nos mesmos termos antes utilizados por Bertillon: 'durante toda a vida do indivíduo, os desenhos das extremidades digitais permanecem os mesmos, enquanto todas as outras partes do corpo se modificam com a idade (...), resiste à tudo, mesmo à vontade dos indivíduos e aos traumatismos e às doenças que venha a sofrer.'<sup>43</sup> Mas o que importa salientar é que, ao contrário do sistema de Bertillon, os datilogramas eram arranjados, a partir do método formulado pelo argentino Vucetich, em grupos e classes de caráter rigorosamente esta-

tístico, isto é, reunidos a partir da frequência de formas e linhas, principalmente destas últimas.

Bertillon havia criado um 'álbum', conhecido por DKV - abreviaturas fonéticas de três tipos de orelha - onde as imagens se distribuíam segundo sua gradação em dezolito diferentes grupos de base constituídos pelo binômio forma do nariz/forma da orelha. Por este método, de leitura em leitura, o técnico acabaria com apenas algumas poucas páginas do álbum para folhear à procura do retrato, e, portanto, da identidade do suspeito. Apesar da extrema fidelidade com que DKV refletia o contínuo das formas, ele

logo revelou suas limitações: era muito volumoso, de difícil manuseio e exigia remanejamentos constantes, fosse pela necessidade de inserir novos retratos ou eliminar aqueles que não eram mais úteis.

Já os arquivos de datilogramas eram estruturados de modo radicalmente distinto. As matrizes icônicas de organização desempenhavam papel bastante restrito. Apenas as grandes classes ('argola', 'arco', 'torvelinho' etc) e umas tantas 'linhas imaginárias' unindo determinados pontos do 'desenho' ('centro', 'delta' etc.) tinham caráter analógico. Desse nível em diante, gru-



O par analítico *parietais afastados/parietais próximos* remete a uma série sintética *distância entre os parietais* não explicitada.

In: FRIZOT, M. et alii. *Identités. De Disderi au photomaton*. Photo Copies, Paris: 1986, p.68

pos, cada vez menores, constituíam-se a cada nova distinção. Isto significa que a posição do datilograma no arquivo era sempre absoluta, determinada pelo número de linhas papilares 'reais' cortadas pelas 'imaginárias'; e não relativa às fichas vizinhas, como no sistema de Bertillon. A partir de 1902, Bertillon começa a ceder e inclui a impressão digital em suas fichas de identificação, apesar de ainda as considerar um elemento secundário.

Não pode haver nada mais exemplar do espírito que anima cada arquivo do que seu modo de classificação. A primeira sistematização da datiloscopia, realizada por Vucetich, era um sistema decadactilar, isto é, que considerava o desenho geral em cada um dos dez dedos, atribuindo um código específico relativo a cada combinação observada. Esta sequência de letras, conhecida por 'cifra antropométrica', podia gerar, de saída, mais de 1.400.000 classes genéricas, facilmente discerníveis umas das outras. Bertillon, por outro lado, estava às voltas com o alfabeto. Para um só nome, Aunaye, por exemplo, ele foi capaz de imaginar 10.000 grafias distintas, definindo-se afinal por representá-las foneticamente: 'Oné'. Em torno deste nome 'fonético' deveriam gravitar todas as suas variantes, os 10.000 graus de Aunaye. A comparação entre os dois sistemas traz à tona uma distinção ainda mais profunda, pois remetem a modos distintos de individuação: *diferenciação* em Vucetich, *assimilação* em Bertillon.

## DEUS E O DIABO NA TERRA DOS ICONES

Durante meio século, apostou-se na fotografia como ferramenta de identificação e reconhecimento cuja eficácia parecia não ter limites: 'em vão o devasso, o vil, o perverso e o egoísta imitarão aqueles sinais exteriores que pertencem naturalmente ao puro, ao bom e ao generoso', afirmara o daguerreotipista norte-americano Marcus Aurelius Root, acrescentando que a 'indignidade interior, apesar de todo o esforço, irá irromper através da máscara de carne'.<sup>44</sup> A 'máscara', agora indissociável do indivíduo como 'carne e osso', teria encontrado um desvelador à altura. Entre os vários projetos que buscaram conduzir a fotografia a seu destino manifesto, o de Bertillon foi, sem dúvida, o mais complexo.

Estivesse a fotografia associada a uma leitura 'fisiológica' da doença mental, que procurava na imagem do insano os sinais de uma doença que se supunha difusa pelo corpo, ou nas mãos de antropólogos e naturalistas, ela jamais se libertou da necessidade de dar a ver algo que já deveria estar lá, antes dela: algo a que deveria corresponder. O gigantesco esforço de Bertillon conseguiu ser, ao mesmo tempo, o avesso da tipologia e seu avatar, a reencarnação de um deus-icone de inumeráveis epifanias. Expulsas do arquivo pelo demônio digital, as imagens de Bertillon podem então exibir sua natureza: puro jogo de correspondências. Nas mãos do perito, o retrato-falado torna-se, afinal, aquilo que as fotografias que lhe deram

origem pretendiam ser desde o início: a imagem 'mais semelhante possível'.

Mas a nova ordem digital ainda não estava suficientemente tranqüila consigo mesma: fez-se ordem em busca do transcendente. Nos 50 anos que se seguiram ao seu triunfo, esta 'segunda' ordem, que deveria se sobrepor aos arquivos banal e estatisticamente construídos, foi pressentida e perseguida de diversas maneiras.

Loccard aborrecia-se com o fato de que qualquer conclusão 'científica' sobre os desenhos nas impressões digitais exigiriam rearranjar os fichários, mas permanecia otimista: 'o que é possível, o que se poderá estabelecer quando se estudar desse ponto de vista particular, algumas dezenas de milhares de fichas classificadas por proveniências étnicas, é que os vários tipos de desenhos não se apresentam com a mesma freqüência nas diferentes raças humanas.' Afrânio Peixoto, no Brasil, insistia, ainda em 1934, que seria factível investigar as 'possíveis relações hereditárias e, principalmente, a diferenciação científica das raças humanas'<sup>45</sup>.

Osvaldo Miranda Pinto pesquisou chimpanzês e gorilas e Loccard, certa vez, identificou, através das impressões digitais, um 'macaco arrombador'.<sup>46</sup> Mas nem mesmo estes experimentos exóticos levaram ao que se almejava. No final dos anos 1940, pouco se podia afirmar além de que as 'argolas' predominam nos 'dolicocefalos' e os 'torvelinhos' nos 'braquicefalos'. Mas nenhuma conclusão 'prática' pôde ser tirada desta constatação. Também nada de 'útil' foi

descoberto quanto à hereditariedade, graus de parentesco, sexo, idade ou aptidões inatas. Vítimas de sua própria eficácia, os sistemas dactiloscópicos adiaram, talvez para sempre, a descoberta de seu significado e sua 'razão de ser'. Os verdadeiros arquivos da lei eram arquivos sem Lei.

#### EPILOGO

Nas primeiras décadas do século XX, ainda podemos ouvir os ecos de Bertillon - e dos sistemas analógicos de identificação criminal. Em 1914, no Congresso de Polícia Judiciária de Mônaco, sugere-se o uso de câmeras cinematográficas pelos serviços de identificação judiciária no intuito de filmar os indivíduos em 'suas atitudes habituais'. O projeto foi apresentado por uma mulher, provavelmente mais atenta, como acreditava Leibniz, a detalhes imperceptíveis aos olhos masculinos. Mlle. Dyvrande sustentava que a distinção entre os indivíduos não é 'sobretudo os traços da figura, é a expressão da fisionomia, que varia muito segundo as circunstâncias, é a corpulência, os gestos, o porte, o caminhar e também a maneira de se vestir'. Enfim, tudo aquilo que a bertillonagem havia excluído. Com o auxílio do cinema, seria possível fixar 'as atitudes mais impressionantes, as mais surpreendentes do indivíduo; seus movimentos e seus gestos poderão ser assim lentamente decompostos e estudados'.<sup>47</sup>

A proposta de Mlle. Dyvrande não foi levada a cabo, mas podemos conceber o modo como teriam evoluído os sistemas icônicos caso seu regime tivesse pre-

valecido. O cinema - técnica privilegiada para registrar tudo que não é orelha e excepcionalmente privilegiada na identificação daqueles que nos 'surpreendem' movendo-as - se não trouxe a solução, teria terminado por colocar novos problemas. No primeiro filme sonoro de Fritz Lang - *M, o Vampiro de Düsseldorf* - estamos diante de um criminoso, um assassino de crianças, de apa-

rência e atitudes inofensivas, um cidadão insuspeito. Mas o criminoso sendo descoberto por um mendigo cego, que reconhece o som de seus passos e o tom de seu assobio. O mendigo cego de Fritz Lang é a encarnação dos novos processos de identificação, igualmente cegos a tudo aquilo que não seja indício. Ao menos, do modo como os imaginamos agora.

## N O T A S

1. Cf. VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1993. pp. 22-7
2. ARENDT, Hannah. *Sobre la revolución*. Madrid: Revista de Occidente, 1967. p. 116
3. A tradição sociológica, digamos, de Durkheim em diante, desafia-se a partir desta dualidade indistinta entre pessoa e indivíduo, reconhecendo na pessoa a máscara, a 'carapaça simbólica' que protege o indivíduo em sua 'fragilidade biológica'. Reduzido ao status de ente biológico, o indivíduo é desumanizado. Para uma breve revisão desta tradição, sugere-se LIMA, Luís Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 42-7.
4. HAROCHE, Claudine e COURTINE, Jean Jacques. *O homem desfigurado - Semiologia e Antropologia Política da Expressão e da Fisionomia do século XVII ao XIX*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 7 n. 13, p. 7-32, set. 86/fev. 87. p. 8. Este texto, dedicado a esboçar uma história da 'história natural do rosto e da expressão' permite seguir de perto alguns passos que, aqui, estão apenas esquematizados.
5. Idem. p. 22.

- R V O
6. Sobre as opiniões de Rousseau e Diderot acerca do teatro, ver também RAGO, Margareth. *Prazer e perda: a representação da cidade nos anos vinte*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 7, n. 13, pp. 77-102, set. 86/fev. 87 e ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
  7. SENNET, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. p. 142-5.
  8. RAGO, Margareth. Op. cit. pp. 97-8.
  9. SENNET, Richard. Op. cit. pp. 89-90.
  10. Citado em HAROCHE, C. e COURTINE, J. Op. cit. p. 32.
  11. SENNET, Richard. Op. cit. p. 215.
  12. RITVO, Lucille B. *A influência de Darwin sobre Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 227.
  13. DELPIRE, Robert e FRIZOT, Michel. *Histoire de voir; de l'invention à l'art photographique (1839 - 1880)*. Paris: Centre National de la Photographie, 1989, p. 114.
  14. Citado em ROUILLÉ, André. (1851 - 1870). In: LEMAGNY, Jean Claude e ROUILLÉ, André. *A history of photography: social and cultural perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. p. 48.
  15. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1977. p. 116
  16. PHÉLINE, Christian. *Portraits en régle*. In: IDENTITÉS de Disdéri au photomaton. Paris: Centre National de la Photographie, Éditions du Chêne, 1985. p.53
  17. LÉRICHE, Leon. *La police scientifique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1949. p. 49.
  18. Citado em TRACHTENBERG, Alan. *Reading american photographs*. EUA: Hill and Wang, 1989. p. 29.
  19. Citado em PHÉLINE, C. Op. cit. p. 54.
  20. CARRARA, Sérgio. *A ciência e doutrina da identificação no Brasil: ou do Controle do Eu no templo da técnica*. In Religião e Sociedade 15 (1) 82-105. Rio de Janeiro: ISER/CER, 1990. p. 89.
  21. Palavras proféticas do Reverendo H. J. Morton, respondendo, em 1864, a uma enquete sobre a 'Fotografia como Agente Moral'. Citado em TRACHTENBERG, A. Op. cit. p. 58.
  22. GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 173-4. Ginzburg irá considerar o arquivo fotográfico criminal no contexto de sua investigação sobre 'as raízes do paradigma indiciário'. Do modo como pretendo estar encaminhando meu raciocínio, trata-se aqui de esboçar algumas distinções no interior destes sistemas 'semióticos', verificando que, em vários deles, um possível 'paradigma indiciário' pode estar subordinado a matrizes icônicas, estas sim estruturantes dos regimes de funcionamento e organização das imagens.
  23. PHÉLINE, C. Op. cit., p. 56.
  24. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Photography - scientific and pseudo-scientific*. In LEMAGNY, J. e ROUILLÉ, A. Op. cit. p. 73.
  25. FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. In: Obras Completas, vol. 1. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948. p. 401. Convém observar que, no caso de Freud, sua inspiração foram os 'retratos de família' que Galton realizou valendo-se da mesma técnica.
  26. PHÉLINE, C. Op. cit. p. 56
  27. TRACHTENBERG, A. Op. cit. pp. 53-57.
  28. O nariz côncavo e o nariz convexo, por exemplo, são um par característico (analítico) que remete a uma série sintética que se inicia no nariz côncavo e termina no arqueado (ou seja, o mais que muito convexo). O par analítico 'parietais distantes'/'parietais próximos' remete, por sua vez, a uma série sintética 'distância entre os parietais' apenas virtual, não desenvolvida porque pouco relevante para a identificação.
  29. Citado em PHÉLINE, C. Op. cit. p. 57.
  30. Citado em LÉRICHE, Léon. Op. cit. p. 12. Nos anos de 1940, a Inglaterra já havia formalizado um sistema de identificação conhecido como *modus operandi system*, que consistia em classificar os delinquentes segundo o seu 'estilo' ao cometer este ou aquele delito.
  31. GINZBURG, C. Op. cit. pp. 145-51.
  32. PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 150.
  33. Citado em GINZBURG, C. Op. cit. p. 145-6.

34. PEIRCE, C. Op cit. p. 150.
35. Sobre os tipos de argumentos aqui discutidos, ver PEIRCE, C. Op cit. p. 110-12.
36. Citado em LÉRICH, L. Op. cit., p. 51.
37. Citado em MAROCHE, C. e COURTINE, J. Op. cit., p. 21.
38. Cf. RITVO, L. Op. cit., p. 250.
39. GINZBURG, C. Op. cit., p. 174.
40. PHÉLINE, C. Op. cit., p.58
41. Idem. p. 56
42. LÉRICH, L. Op. cit., p. 18.
43. Citado em CARRARA, S. Op. cit., p. 93.
44. Citado em TRACHTENBERG, Op. cit., p. 28.
45. Citado em CARRARA, S. Op. cit., p. 95-6.
46. Cf. LÉRICH, L. p. 31.
47. Citado em LÉRICH. op. cit. p.65.

## A B S T R A C T

Digital technologies present new questions when one intends to investigate the previous technologies used in images and data processing. In this paper, It is seeked to understand the analogical systems of organization of visual information - specially the case of the identification portrait - on account of the emergence of the dactyloscopic technique. Old and new techniques are analysed, as well as how they articulate with different visions of nature and of humaneness.

## R É S U M É

Les technologies digitales posent de nouveaux problèmes à celui qui prétend comprendre les techniques antérieurement utilisées pour le traitement de l' image et de l'information. Dans ce texte, on cherche la compréhension des systèmes analogiques d'organisation de l'information visuelle - lors du surgissement de la technique dactyloscopique. On observe leurs systèmes de travail et comment ils s'articulent avec les diverses vislons de la nature et de l' humain.