

## IMAGENS MÉDICAS: ILUSTRAÇÕES (IM)PRECISAS?

### *MEDICAL IMAGES: (IM)PRECISE ILLUSTRATIONS?*

**Juçara de Souza Nassau**

Universidade Federal de Goiás, Brasil  
jsouzanassau@gmail.com

#### **Resumo**

Considerando que historicamente o corpo foi aos poucos liberado ao estudo científico através de sua imagem, propomos algumas reflexões a respeito dessas representações. Procuramos vínculos entre a fotografia e a ciência baseando na análise da imagem numa abordagem teórica e conceitual. Para tanto, refletimos a respeito da compreensão das imagens produzidas no contexto médico, especificamente aquelas utilizadas pela psiquiatria, nos asilos Europeus, na segunda metade do século XIX, para registrar o corpo enfermo. Levamos em conta as pretensões atribuídas à fotografia científica que procuram objetivamente evidenciar a realidade e a veracidade e que a tomam como prova incontestável. Nessa esteira, entendemos que a ciência irá lançar mão da fotografia para registrar o corpo doente em dois momentos: como garantia do resultado objetivo e, portanto, científico da técnica e para, a partir das fotografias dos pacientes, reproduzir as imagens dos corpos através dos desenhos e das gravuras.

**Palavras-chave:** imagens médicas; arte; ciência.

#### **Abstract**

Considering that historically the body was gradually liberated to scientific study through its image, we propose some reflections on these representations. We seek links between photography and science based on the analysis of the image in a theoretical and conceptual approach. To do so, we reflect on the understanding of the images produced in the medical context, specifically those used by psychiatry in the European asylums in the second half of the 19th century to register the diseased body. We take into account the pretensions attributed to scientific photography that objectively seek to evidence reality and truthfulness and which take it as undeniable proof. Thus, we understand that science will use photography to register the diseased body in two moments: as a guarantee of the objective result, therefore, scientific result of the technique and from the patient's photography, reproduce the images of the bodies through draws and pictures.

**Keywords:** medical images; art; science.

Considerando que historicamente o corpo foi aos poucos liberado ao estudo científico através de sua imagem, propomos algumas reflexões a respeito dessas representações. Nessa esteira, entendemos que a ciência irá lançar mão da fotografia para registrar o corpo doente em dois momentos: como garantia do resultado objetivo e, portanto, científico da técnica e para, a partir das fotografias dos pacientes, reproduzir as imagens dos corpos através dos desenhos e das gravuras.

Se nos detivermos, por instantes que seja, sobre o percurso histórico a respeito da ciência, perceberemos o seu constante entrecruzamento com a história da arte. São recorrentes os casos em que estudos científicos beneficiam-se da arte ou vice-versa, principalmente, quando nos referimos aos estudos da anatomia humana. Para Elkins (2011, p.12), “as imagens médicas tiveram influência direta sobre a prática artística desde o século XV”.

Desde o período renascentista abrem-se possibilidades de estudos às imagens médicas desde que os primeiros gravuristas, médicos e/ou artistas, empenharam-se em mostrar e entender o funcionamento do corpo pela sua representação em imagens. Inúmeras vezes essas imagens foram descartadas pela ciência ao serem consideradas pouco fiéis a seu referente e, aos poucos, foram sendo substituídas pela objetividade técnica atribuída à fotografia. Assim, consideramos o fato do meio científico entender que poderá demonstrar e/ou comprovar evidências dos sintomas das enfermidades pela objetividade técnica atribuída à fotografia.

Diante disso tecemos relações entre a crescente produção de ilustrações e as explorações das imagens do corpo tanto as obtidas por técnicas mecanizadas quanto artísticas. A exemplo disso, citamos as ilustrações produzidas pela psiquiatria, na Europa, nos primórdios da utilização da técnica fotográfica para realizar registros do corpo enfermo, em meados do século XIX.

Refletindo a respeito da compreensão da imagem a partir dessa proposta, buscamos pela ausência ou presença da subjetividade na produção dessas imagens e nas pretensões atribuídas à fotografia científica que procuram objetivamente evidenciar a realidade e a veracidade e que a tomam como prova incontestável. Procuramos vínculos entre a fotografia e a ciência baseando na análise da imagem, numa abordagem teórica e conceitual.

### **Ilustrações científicas**

Para Oliveira e Conduru (2004), a ilustração científica cujas finalidades são registrar, traduzir e complementar, por meio da imagem, observações e experimentos que vão desde a descrição de espécies microscópicas até a anatomia humana, tem a clara função didática de complementar a linguagem escrita e sua objetividade. Por isso, deve ser útil na “caracterização de um objeto sem conter ambiguidades ou outra característica que resulte em uma interpretação diferente daquela que o cientista deseja transmitir” e na arte, por outro lado, “há uma inevitável cota de subjetividade na fruição do objeto artístico” (OLIVEIRA e CONDURU, 2004, p. 337-338).

Como resultado da busca pela perfeição do corpo e pela veracidade de sua imagem, temos as formas de percepção e os regimes de visualidades que se imbricam ora atendendo à objetividade da ciência e ora servindo-se da subjetividade da arte. Nessa esteira, devemos considerar:

a ilustração médica é a sombra das representações do corpo feitas pela arte erudita, participando em muitos de seus sentidos e convenções, mas permanecendo escondida dentro do ostensivamente científico. Tantas convenções da arte erudita foram aproveitadas na ilustração anatômica, que a única diferença formal importante entre as duas é que os ilustradores médicos tinham rotineiramente garantida a licença para retratar aspectos da morte, da sexualidade e do interior do corpo que eram proscritos aos artistas eruditos. (ELKINS, 2011, p. 12-13)

A aproximação íntima dos ilustradores anatômicos com o corpo possibilitou o acesso a até então informações inacessíveis ao artista. A produção de imagens de cunho científico oportunizou a liberação da arte de algumas convenções e restrições temáticas e proporcionou tanto o enriquecimento do repertório artístico quanto o seu aproveitamento como ilustração no nascente saber científico.

Distanciando inúmeras vezes dos propósitos artísticos, muitos ilustradores produziram imagens do corpo que até não tinham sido concebidas, imaginadas ou vistas. E apesar de estar a serviço da ciência, o caráter artístico se faz presente tanto na técnica quanto na subjetividade que muitas vezes aparece, historicamente, na representação do corpo.

Assim, ciência, corporeidade e arte se imbricam numa relação constante de deslocamentos entre os saberes, perpassando diferentes técnicas, durante séculos em que o corpo foi retratado.

### **Produzindo imagens: manual e mecanicamente**

Apesar da pretensão de averiguar o funcionamento do corpo com anseios de tomá-lo como uma máquina perfeita e manipulável as obras dos primeiros ilustradores anatomistas, às vezes, distanciavam-se do corpo perfectível e idealizado pela ciência.

Nesse sentido, a fotografia irá substituir as imagens produzidas manualmente do corpo enfermo. A partir do momento que se entende que produzidas manual e subjetivamente tais imagens não continham a fidelidade, a veracidade, a perfeição e nem a reprodução que os cientistas aspiravam para realizar estudos patológicos, para ilustrar suas obras anatômicas ou para difundir as suas imagens. A ambição de compreender o exato funcionamento do corpo e realizar as identificações e mapeamentos das doenças levará à utilização da fotografia como novo mecanismo de registro.

Para Clode (2010, p. 10), o período de criação da fotografia vai ser, igualmente, anos de grande evolução no progresso da Medicina. As primeiras aplicações da fotografia na medicina foram muito precoces. Apenas alguns meses após o anúncio da daguerreotipia, em 1839, a Medicina já utiliza esse método de registrar a imagem como um processo de demonstração.

A partir de então, a reprodução mecânica impulsionaria a produção de imagens médicas. O ato fotográfico impõe-se como promessa de revelar precisamente os segredos do corpo e de ser uma técnica perfeita e exata de sua captura, tal qual é visto. De acordo com Monteiro,

desde sua invenção na segunda metade do século XIX, a fotografia contribuiu para uma reconceitualização dos corpos na medicina e na arte. A fotografia, apesar de apoiar-se numa relação de indexicalidade com o objeto fotografado, nunca foi de fato uma simples evidência. Cada imagem é um artefato histórico, cultural, e as complexidades de como e quando uma fotografia é vista iluminam a natureza complexa da fotografia, principalmente quando acionada para produzir significados científicos. (2015, p.301)

A relação indexical da imagem com o objeto fotografado trará considerações a respeito da dependência com seus referentes, principalmente ao levarmos em conta que a fotografia “nunca foi de fato uma evidência”.

Além disso, com a fotografia, desponta a possibilidade de realizar a reprodução das imagens fidedignamente,

[...] o elemento chave para o uso da imagem como ilustração é a questão da reprodução mecânica na busca da perfeição de imagens que assegurem a verdade do que é afirmado; qualquer imagem passível de reprodução é utilizada para demonstrar o progresso da medicina (MELLO, 2007, p. 18)

“É nesse contexto que a fotografia se mostra uma técnica de coleta de dados ideal, pois a princípio minimizaria a interferência do autor/fotógrafo” (GONÇALVES, 2008, p. 75). Assim, os mecanismos da máquina a serviço dos mecanismos do corpo ensejarão outras maneiras de produzir as suas imagens e outras possibilidades de visualizá-lo.

Apesar dos desenhos, abstratos e esquemáticos, ainda servirem atualmente como ilustrações do corpo nos livros de medicina, Didi-Huberman (2015, p. 74) alerta que a fotografia pretende exercer a função de “registro incontestável”, cujo dever é ser a própria memória do saber preservar todas as manifestações patológicas através do registro fotográfico duradouro

Mas, apesar de se encontrar em posição privilegiada em relação às modalidades manuais de registro, a aceitação da fotografia, no campo científico, não representou a imediata substituição do desenho. Mesmo atendendo a tantas pretensões da ciência médica, segundo Silva (2003), a ilustração, produzida através de técnicas do desenho, pintura, gravura e escultura, persistiu até meados da década de 1910, quando foi, na maioria das vezes, substituída pela fotografia.



## Fábricas de imagens

Para Mello (2007, p. 222), desde os seus primórdios a fotografia esteve incorporada à ciência como um instrumento “preciso e absoluto de observação”; atendendo primeiramente aos estudos das doenças mentais pretendia ser uma “janela para a realidade”, mesmo quando representavam estados psíquicos internos como a depressão. Como afirma essa autora,

curiosamente, sua inserção inicial na medicina, se deu pelo estudo das doenças mentais a partir da segunda metade do século XIX, com a realização de uma série de experimentos fotográficos com pacientes de hospitais e asilos da França e da Inglaterra. Acreditava-se que a imagem fotográfica, dotada de um valor de síntese e de revelação únicos, poderia mostrar, através da fisionomia dos doentes, detalhes dos sintomas físicos ou neurológicos que o olho nu, muitas vezes não poderia capturar imediatamente. (MELLO, 2007, p. 5)

Nessa esteira, vemos uma crescente produção de imagens em hospitais psiquiátricos em vários países simultaneamente. A fotografia, nesse caso, retrata os pacientes em tratamento, como ferramenta disponibilizada à ciência para o entendimento da loucura, fato que sempre desafiou o homem.

Os médicos, no século XIX, portadores de saberes psiquiátricos e neurológicos produziam as fotografias das manifestações visuais daqueles considerados doentes mentais. Fotografaram tanto as suas aparências externas (as expressões faciais e capturaram os movimentos dos corpos) em experimentos médicos, quanto o sistema nervoso. A partir disso, tentavam entender o cérebro e seu funcionamento através das imagens do corpo.

As imagens dos sintomas da loucura tiveram origem nos lugares de tratamento (asilos e hospitais) criados especificamente para atender a homens e/ou mulheres. Esses lugares eram regidos por um médico que exercia tanto o poder a partir do conhecimento que dispunha, quanto da autonomia no trato dos pacientes.

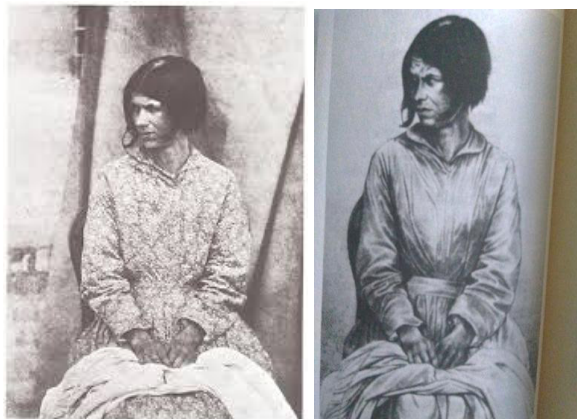
Em 1851 foram feitas as primeiras fotografias psiquiátricas (Figura 01), pelo médico Hugh Welch Diamond (1809 – 1886), fundador e presidente da Real Sociedade de fotografia de Londres e superintendente da Seção Feminina do *Surrey Country Lunatic Asylum*, perto de Londres. Para Diamond,

a fotografia é complementar do diagnóstico escrito, consegue exprimir o que as palavras não descrevem. Existe, de facto, uma atmosfera própria que emana dos doentes e que só é possível perceber através da sua representação fotográfica (DIAMOND apud GIL, 2015, p. 166).

Nesse asilo Diamond trabalhou de 1848 a 1858, local em que produziu diversos calótipos<sup>1</sup>. Esse processo permitia a reprodução dos retratos das internas do asilo. Diamond

<sup>1</sup> Em princípios dos anos 1840, William Henry Fox Talbot (1800-1877) ofereceu mais dois fortes argumentos que contribuiriam para caracterizar a fotografia como recurso inspirador de praticidade e objetividade: ele apresentava ao público o processo negativo-positivo, batizado de calotipia. E o método fotográfico era anunciado como desprovido de qualquer intromissão humana para a obtenção de imagens. (SILVA, 2014)

fotografava as pacientes com o objetivo de documentar e classificar as doenças psiquiátricas e, também, identificar um traço comum na face dos doentes, procurando uma explicação fisionômica para as doenças (CLODE, 2010).



Figuras 01 e 02: Fotografia *Melancholy passing into mania*, Hugh W. Diamond, Londres, 1858 e Reconstituição em gravura a partir da fotografia *Melancholy passing into mania*. Hugh W. Diamond, Londres, 1858, respectivamente.  
Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 66.

Apesar de uma das principais características da técnica do calótipo ser exatamente resolver a questão da reprodução da imagem, esses primeiros retratos possibilitaram a passagem “do traço, ou criação de uma gravura a partir de uma fotografia” (Figura 02). Nessa passagem muita coisa se perde, esquecida ou desviada: a cortina para o fundo liso, o florido do vestido para o uniforme, as diferentes expressões na fotografia e na gravura. Além disso, “apesar da paixão pela exatidão que Diamond havia alegado”, por toda a Europa “os loucos e as loucas tiveram que posar, suas fotografias eram tiradas uma rivalizando com a outra” (DIDI- HUBERMAN, 2015, p. 67).

Para Gonçalves,

nesta passagem os elementos estereotipados de descrição da loucura, já presentes nas imagens de Diamond, parecem ter sido reforçados; tornando mais adequada e identificável a representação quanto à compreensão naturalizada de loucura na época (2010, p. 86).

Se o fato da substituição da pintura, do desenho ou gravura se baseou na representação realista que a fotografia poderia oferecer, porque, então, passar a imagem fotográfica para o desenho? Porque alterar a imagem? Seria porque a potência da imagem fotográfica dificultava a comprovação daquilo que se pretendia entender como verdade? Nesse caso a subjetividade da imagem produzida manualmente atendia mais aos propósitos médicos que a objetividade mecânica? Que categorização visual do insano se pretendia?

Segundo Gonçalves (2008), os retratos dos pacientes permitiram que Diamond refletisse sobre a função da imagem fotográfica e suas vantagens junto à medicina: preservar a aparência do doente mental, ser usada como recurso no tratamento do doente através da apresentação da própria imagem acurada, podendo, ainda, identificar o paciente readmitido.

Nessa esteira, muitas vezes se aproximando da arte, vemos uma crescente produção de imagens em hospitais psiquiátricos, que retratam os pacientes em tratamento, como ferramentas disponibilizadas à ciência para o entendimento da loucura. Daí surgiu um imenso acervo iconográfico, posteriormente difundido em publicações especializadas.

Segundo Gonçalves (2010, p.88), a fotografia psiquiátrica “vai assim se configurando como um importante elemento de descrição das patologias em conjunto a outras descrições da loucura”. Servirá de ilustração dos sintomas ou como modelo para a criação de gravuras em diversas publicações em meados do século XIX na Europa.

Os hospitais colônias da Europa, no século XIX, como o asilo feminino *La Salpêtrière*, na França, e o *Surrey Country Lunatic Asylum*, na Inglaterra, produziram um imenso arquivo fotográfico das pacientes (CROSS, 2010). O *La Salpêtrière* é considerado por alguns autores como uma “fábrica de imagens”.

Nesse cenário destacam-se dois médicos neurologistas franceses, que trabalharam em *Salpêtrière*: Guillaume Duchenne de Boulogne (1806-1875) e Jean- Marie Charcot (1825-1893). Ambos, acompanhados por fotógrafos, são considerados pioneiros na utilização da fotografia como método científico para capturar os movimentos dos corpos no intuito de desvendar o seu funcionamento. Além disso, os dois procuraram unir arte e ciência.

Nesse sentido, mesmo avaliando o poder de prova atribuído à imagem fotográfica, Didi-Huberman (2015) comenta que a utilização da fotografia como modelo para as práticas artísticas foi recursiva, desde os seus primórdios, pelo fato de a ciência entender que a fotografia talvez não conseguisse expressar e/ou deixar à mostra a nitidez do corpo, cabendo à subjetividade da arte registrar apenas o que fosse de interesse à medicina.

### ***La Salpêtrière*: fotografias, esboços, desenhos e gravuras do corpo**

Segundo Gonçalves (2010, p. 78), na Inglaterra, em meados do século XIX, Charles Bell (1774-1842) realizou ilustrações sobre a doença, conferindo a elas idoneidade científica, publicando-as no livro *Essays on the anatomy of expressions in painting* (1847). Nessas ilustrações a doença tinha sintomas característicos: demonstravam as propriedades motoras e dos nervos sensórios da face, os músculos da expressão e da emoção. Todos os detalhes da imagem eram importantes e aqueles que se dispusessem a desenhar os sintomas através da fisionomia “deveriam utilizar técnicas científicas e metodológicas (como a observação e dissecação) e ter um propósito moral em mente” em que a verdade deveria sobrepor à estética. Ao representar o insano sugere uma caracterização: caretas, cabelos despenteados, músculos rígidos e “destacados da superfície da pele, características afiladas, os olhos irrecuperáveis, com pele marrom-amarelada e cabelo sujo, preto, rígido”.



Assim, os desenhos e as gravuras, utilizados no contexto médico, tinham a função de realçar a descrição sobre a loucura. Charcot e alguns de seus assistentes também realizaram desenhos dos pacientes da *Salpêtrière* e tentaram caracterizar os insanos. Dominavam a técnica do desenho, da gravura e produziram representações dos internos a partir de todas essas modalidades artísticas.

Nessa esteira, entendemos que utilizará a fotografia em dois momentos: como garantia do resultado objetivo, e, portanto, científico da técnica <https://www.youtube.com/watch?v=sDKnKzYyx5c>, e para, a partir das fotografias dos pacientes em crises nervosas, reproduzir os corpos através dos desenhos e das gravuras. Já que o olho humano era incapaz de captar os rápidos movimentos corporais em crises nervosas.

Assim, realizavam esboços dos movimentos, tanto voluntários quanto involuntários (como as convulsões), dos membros e do corpo inteiro, pontuando e classificando-os. Fotografaram as pacientes em suas crises histéricas, e, nesse caso, produziam os desenhos a partir dessas imagens. Como exemplo disso podemos verificar a gravura de Paul Regnard (1850-1927) produzida a partir de uma fotografia sua (Figura 03).



Figura 03: Paul Regnard, Anestesia Histórica, Paris, 1887  
Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 252

Ao analisar essa imagem (Figura 03) Didi-Huberman (2015, p. 251) comenta que os médicos raramente são fotografados junto aos pacientes e observa a raridade com que o médico aparece no enquadramento fotográfico. A partir desse fato, questiona “como será que um corpo se tornou para terceiros um objeto experimental, propício à criação de imagens e como terá esse corpo consentido nisso a tal ponto?” Sugere, então, que houve uma manipulação da imagem na passagem da fotografia para a gravura: “as histéricas da *Salpêtrière* realmente consentiam sim, numa grande simulação do desejo, em montagens extraordinárias”.

Se observarmos a imagem (Figura 03), percebemos de imediato essas colocações: o sorriso espontâneo dos lábios da paciente não condiz de forma alguma com a mão que segura o



seu punho e a agulha que transpassa o seu braço. Não vemos, através da imagem, sinais de dor ou inquietação, mas, ao contrário, satisfação e quietude.

Muitas gravuras foram realizadas nesse período. A imagem fidedigna, atribuída à fotografia, já não é mais tão necessária. Os médicos, provavelmente necessitavam de outro tipo de documento: mais abstrato e que registrasse apenas o que poderia interessá-los naquele momento. Daí, provavelmente, resultou a troca da técnica mecânica para manual.

Assim, a epilepsia e a histeria ofereceram uma profusão de imagens para os estudos na *Salpêtrière*. Isso pode ser visto em publicações com a participação de Charcot: a *Iconografia Photographique de Salpêtrière* (1877) e o jornal *Nouvelle Iconografia Photographique de Salpêtrière* (1888). As publicações *Les Démoniaques dans l'Art* (1887) e *Les difforme et les maldades dans l'art* (1889) são ilustrados com desenhos de Paul Richer<sup>2</sup>.

Também podemos perceber o reforço nos sintomas da doença na passagem da fotografia para o desenho. Na fotografia vemos as expressões dos rostos femininos; nos desenhos, isso desaparece. Em alguns esboços não é possível ver a cabeça, que foi escondida ou degolada no desenho, na gravura ou na escultura. Será que entenderam que a fotografia poderia revelar a identidade ou a vida do sujeito? Começava-se atentar para o respeito ao ser humano? Difícil dizer.

Mas certo é que a fotografia, com todo seu aparato mecânico e objetivo, era considerada a técnica ideal para registrar os movimentos dos corpos. Porque, então, o trabalho de impressão das gravuras? Qual a ocorrência poderia ter motivado o uso do desenho a partir da fotografia anos depois da sua produção?

As diversas posições dos corpos, tidos como histéricos, são congelados pelo instante fotográfico. Talvez isso possibilite ao médico/desenhista “ver” melhor os movimentos dos corpos e reproduzi-los em desenhos esquemáticos ou esboços para serem catalogados.

Nesse caso, seria possível abstrair a imagem, retirar dela o desnecessário, e realçar aquilo considerado necessário. Para classificar subjetivamente apenas as suas distorções e estabelecer uma ordem esquemática dos sintomas. Enfim, a doença e o corpo poderiam ser mais bem controlados de dois modos: a partir da limpeza visual da imagem fotográfica, e, ao mesmo tempo, ao adicionar outros elementos compositivos para torná-la mais expressiva.

<sup>2</sup> Paul Richer foi residente em *La Salpêtrière* e, em 1882, tornou-se chefe do museu Charcot e em 1903 assumiu uma cadeira em anatomia artística na *l'Ecole des Beaux Arts*. Ele dominou a anatomia, fisiologia, desenho e modelagem. Em um estúdio anexo à *La Salpêtrière*, Richer produziu desenhos, a partir de imagens fotográficas, e começou a criar uma coleção de estátuas destinadas ao ensino de neurologia. Sempre se interessou muito em documentar imagens de doenças como forma de arte. Esta afinidade artística resultou na publicação de dois livros: *Les Démoniaques dans l'Art* (Paris, 1887) e *Les Diffformes e Malades dans l'Art* (Paris, 1889), em que diagnosticaram doenças em obras de arte do passado (MARANHÃO FILHO, 2017)

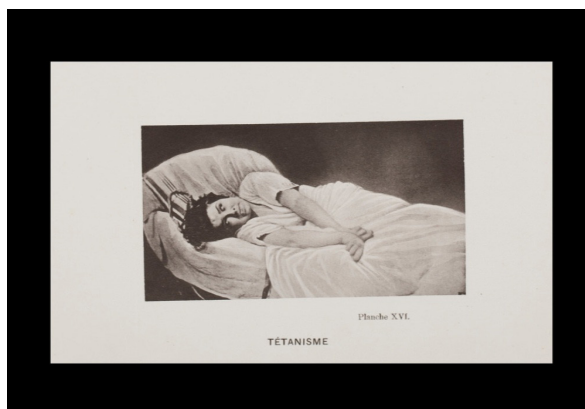


Figura 04: Paul Regnard, Tetania, fotografia de Augustine, Paris, 1878.  
 Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 179

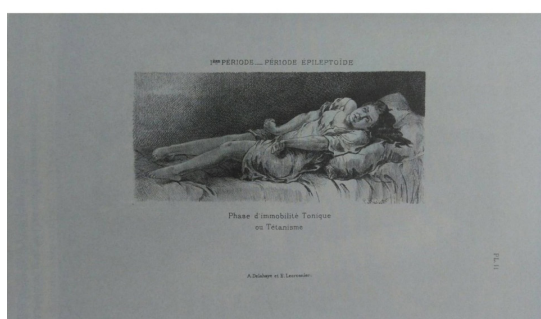


Figura 05: Paul Richer, Fase de imobilidade tônica ou tetania, Paris, 1881.  
 Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 181

Analizando as imagens (Figuras 04 e 05) Didi-Huberman (2015) afirma que a gravura recompõe a imagem fotográfica:

[compõe] uma coerência significativa *a posteriori* com base no “bem” visível deixado pela prova fotográfica. Compare as imagens: pernas desnudadas, com uma nova contratura, como a revelação da parte inferior de uma fotografia que não mostrava o bastante um exagero “expressivo” da cristação dos ombros; seios um pouco mais a mostra; uma espuma bem mais nítida saindo da boca; desaparecimento das correias de atamento ao leito (2015, p. 180).

Lembrando as primeiras representações do corpo pelas ciências médicas, as gravuras dos corpos histéricos não são resumidas a meros traços como nos esboços. São cheias de hachuras, texturas e de efeitos tonais. As passagens entre as áreas claras e escuras promovem profundidade e volume ao corpo representado (Figura 05). Nessa esteira, entendemos que as técnicas artísticas (o desenho e a gravura) se instalam nas representações do corpo pela ciência.

Se anteriormente a substituição da pintura, do desenho ou gravura se baseou na representação realista que a fotografia poderia oferecer, porque, então, passar a imagem fotográfica para o desenho? Seria porque a potência da imagem fotográfica dificultava a comprovação daquilo que se pretendia entender como verdade? Que categorização visual do doente se pretendia?



Para Rouillé (2009, p.77), “a fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar. Livre para se desviar deliberadamente da analogia a fim de atingir maior força documental”. Igualmente, os desenhos, as gravuras, as esculturas, a pintura guardam o poder de transformar, construir e criar. Talvez em busca apenas da analogia, tentou-se descartar a força documental e a evidência fotográfica, que, nesse caso, não serviriam aos propósitos da ciência médica, que, naquele momento, pesquisava a “invenção” dos sintomas corporais da histeria. A subjetividade do desenho atenderia à criação da imagem histórica que se objetivava. E, além disso, provavelmente, na passagem da fotografia para o desenho, poderia reforçar o caráter de “espetáculo” atribuído às imagens médicas produzidas na *Salpêtrière*.

## Conclusão

As ciências médicas utilizarão os registros fotográficos tanto para analisar, comparar e estudar a sintomatologia física ou psicológica do paciente e a evolução da doença, quanto para documentá-la. Complementando o prontuário, tornará possível a criação de arquivos visuais da doença. No entanto, apesar de uma das principais características da técnica fotográfica ser exatamente resolver a questão da reprodução da imagem, os primeiros retratos possibilitaram, também, a passagem ou criação de uma gravura ou desenho a partir de uma fotografia. Nessa passagem, a abstração se faz presente, muita coisa se perde esquecida ou propositadamente desviada. A fotografia servirá tanto para ilustrar os sintomas da doença como de modelo para a criação de desenhos e gravuras em diversas publicações, em meados do século XIX.

Assim, apesar de serem produzidas no meio científico muitas dessas ilustrações irão possuir uma estrutura compositiva dos retratos considerados não científicos. A imagem fidedigna, atribuída à fotografia, já não é mais tão necessária. Os médicos, provavelmente necessitavam de outro tipo de registro: mais abstrato e que captasse apenas o que poderiam interessá-los naquele momento. Daí, provavelmente atendendo aos propósitos da ciência resultou-se novamente em uma troca de técnica de produção de imagem: da mecânica para manual. Assim, ciência, corporeidade e arte se imbricam numa relação constante de deslocamentos entre os saberes. Perpassando diferentes técnicas, durante séculos em que o corpo foi retratado, temos as formas de percepção e os regimes de visualidades que se imbricam ora atendendo à objetividade da ciência e ora servindo-se da subjetividade da arte.

## Referências

CROSS, Simon. **Mediating Madness Mental Distress and Cultural Representation**. London: Palgrave MacMklain, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

ELKINS, James. História da arte e imagens que não são arte. Trad. Daniela Kern. **Revista Porto Artes**. Vol. 18. N. 30. P. 8-41, 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/29619>>. Acesso em: 30 de agosto de 2015.

GIL, Ines. Imagens em sofrimento nas fotografias psiquiátricas. In CASCAIS, A.F. (Org). **Olhares sobre a cultura visual da medicina em Portugal**. Leya Editores, Lisboa, 2015.

GONÇALVES, Tatiana Fecchio da Cunha. **A representação do louco e da loucura nas imagens de quatro fotógrafos brasileiros do século XX**: Alice Brill, Leonid Streliaev, CláudioEdinger, Cláudia Martins. Tese (Doutorado em Artes) Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo, 2010.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. MELLO. **Imagens da memória**: uma história visual da malária (1910-1960). Tese (Doutorado em História). UFF. Niteroi, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <[http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2007\\_MELLO\\_Maria\\_Teresa\\_Villela\\_Bandeira-S.pdf](http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2007_MELLO_Maria_Teresa_Villela_Bandeira-S.pdf)>. Acesso em 20 de fevereiro de 2017.

OLIVEIRA, Ricardo Lourenço; CONDURU, Roberto. As frestas entre a ciência e a arte: uma série de ilustrações dos barbeiros do Instituto Oswaldo Cruz. **História, Ciências, Saúde- Manguinhos**, vol 11: 335-84, maio-ago, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v11n2/06.pdf>>. Acesso em 20 de agosto de 2017.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. Trad. Constanca Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SILVA, James Roberto. **Doença, Fotografia e representação. Revistas médicas em São Paulo e Paris, 1869-1925**. Tese (Doutorado em História) Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. S.P, 2003.

\_\_\_\_\_. Fotografia e ciência: a utopia da imagem objetiva e seus usos nas ciências e na medicina. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. **Ciênc. hum.** vol.9 no.2 Belém Maio/Ag. 2014. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1981-81222014000200006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222014000200006)>. Acesso em 12 de dezembro de 2017.

## Minicurrículo

### Juçara de Souza Nassau

Doutoranda em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e Mestre em Arte e Cultura Visual pela mesma Universidade. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de Goiás (FAPEG). Possui Licenciatura em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). Investiga principalmente os seguintes temas: história e fotografia e imagem e ciência.