



**Universidade Federal Fluminense
Programa de Pós-Graduação em Psicologia
Doutorado em Psicologia**

Veridiana Chiari Gatto

**Constelando imagens na história: ensaios sobre políticas de subjetivação do ver
entre a transgressão e o poder**

Niterói, Setembro de 2017

VERIDIANA CHIARI GATTO

**Constelando imagens na história: ensaios sobre políticas de subjetivação
do ver entre a transgressão e o poder**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de doutora em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Luís Antônio Baptista

Niterói, Setembro de 2017

G262 Gatto, Veridiana Chiari.

Constelando imagens na história : ensaios sobre políticas de
subjetivação do ver entre a transgressão e o poder / Veridiana Chiari
Gatto. – 2017.

177 f. : il.

Orientador: Luís Antônio dos Santos Baptista.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense. Instituto de
Psicologia, 2017.

Bibliografia: f. 172-177.

1. Rio de Janeiro (RJ). 2. Subjetividade. 3. História. 4. Imagem. 5.
Benjamin, Walter, 1892-1940. I. Baptista, Luís Antônio dos Santos. II.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Psicologia. III. Título.

**Constelando imagens na história: ensaios sobre políticas de subjetivação
do ver entre a transgressão e o poder**

Veridiana Chiari Gatto

Titulares:

Marcelo Santana Ferreira

(Universidade Federal Fluminense)

Danichi Hausen Mizoguchi

(Universidade Federal Fluminense)

Rodrigo Lages e Silva

(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Maicon Barbosa

(Centro Universitário Augusto Motta)

*À Terra,
Selma.*

Agradecimentos

Termino esta tese com uma dolorosa alegria dessas que apenas aqueles que sabem a beleza das coisas que acabam podem experimentar. Esta tese finaliza um percurso ininterrupto de onze anos na UFF e em Niterói, onze anos que tive a chance de estar no Rio de Janeiro, essa cidade monstruosamente maravilhosa que foi, para mim o assombro dos assombros, que me interpelou e me tornou pesquisadora da história, da memória, da subjetivação, das imagens e que hoje me despeço sabendo que na minha carne e nos meus olhos há também muito dela.

Agradeço,

Ao meu pai, Dante Gatto, por dizer “pode contar comigo” quando decidi me mudar sozinha pra uma cidade desconhecida e por me ajudar a cada instante neste percurso. Agradeço a amizade que dividimos nesta vida.

Ao Thiago, parte substancial dessa história, juntos aprendemos declinar o verbo amar em infinitas direções. Porque é bom inventar contigo modos de estar no mundo, nós, Dieguito, Clero e Galetochu.

À Sigrid, pelos cuidados, pelo carinho, pelo baralho, pelas broncas, pelas mandingas.

Ao Luís Antônio, querido orientador, que divide comigo nos últimos sete anos aquilo que ele chama de *pathos* da pesquisa. Por me instigar a inventar exercícios indóceis, ensaios; por me ensinar que a alegria destrutiva tem uma

consistência ética e que não devemos nos dobrar às explicações bem comportadas.

Ao Maicon, cuja amizade vem de longe, construída entre o fascínio das imagens e a alegria de percorrer a cidade.

Ao Marcelo Santana, querido professor cujo rigor das leituras de Benjamin e Foucault foram e são, para mim, uma força e cujas cervejas na Cantareira trouxeram sempre leveza neste percurso.

Ao Rodrigo Lages, pela leitura atenta do texto de qualificação e pelas recomendações preciosas que ajudaram a presente tese chegar a este formato.

À Tânia Galli, por me emocionar com sua escrita, pelo carinho e pela leitura cuidadosa desta tese que me deu forças para intensificar as afirmações éticas que aqui são feitas.

Ao Danichi, pela generosidade, disponibilidade e vigor com que sempre acolhe as questões que trago.

À Márcia Moraes, e nosso relacionamento de corredor, tecido entre os caminhos, muitas dessas linhas que se seguem são consequência dessas conversas;

À Jurema em seus múltiplos arranjos: Elton, Helmir, Bia, Geraldo, Cris. Maicon, Jefté. Léo, Gabriel, Peefe, Tiago Régis. Pelas trocas, pelos filmes, pelas cervejas na Cantareira, pela partilha. Vocês foram fundamentais nestes sete anos.

À Elis, amiga querida desde os joelhos arranhados dos tombos em ruas de terra nos anos 80 no interior de São Paulo às cervejas nas madrugadas de

conversas da semana passada em Niterói. Feliz que ainda continuamos escolhendo estar juntas. Gratidão por tudo.

Marina e Renata, pela presença incontestável nestes anos, pela delicadeza que construímos essa amizade entre comidinhas, bebidinhas e traquinhas (ainda que eu os tenha largado). Vocês são um abraço gostoso.

Luan, amigo da vida, parceiro de pesquisa, colega de trabalho, vizinho. Quantos mais podemos ser juntos?

À Ju Argolo, pela minha admiração por você, pela amizade e pelos bons problemas que você me coloca.

A Bia e John, por sempre nos receberem com carinho e pelo exercício de nos manter unidos. Dá trabalho e vocês são os melhores nisso.

Ana e Rodrigo, presenças fundamentais nestes anos, presentes que a UFF e o interior de São Paulo me trouxe.

Uschi Silva, amiga em todos esses anos que sempre me apoiou nos meus percursos, pois mais descaminhados que fossem.

Aos amigos do Lúcia: Turista, Mico, Eduardo Henrique, Nath, Brunão, Marquito, Rafane, Glauber, Matheus, Pedro Alô e Renata.

À E.M. Clara Pereira de Oliveira onde pude inventar caminhos em ser psicóloga. À direção Bethe, Tereza e Jane. A equipe pedagógica: Jaqueline, Mariana, Helena. Ao querido Jodar. Ao Bruno. A todas as professoras e alunos. Todas as reflexões éticas que fiz nesta tese tiveram reverberação neste trabalho, mas também foram reverberadas por vocês. Foram anos incríveis onde aprendi que ser psicóloga é tramar o mundo junto. Gratidão.

À Itaboraí que me trouxe pessoas tão lindas: Luan, Roberta, Vivian,

Roberta Vitória, Cris e todas que teceram comigo parcerias e inquietações.

Aos orixás e entidades que me acompanham. Namastê. Saravá.

Às cidades do Rio de Janeiro e de Niterói uma por me fazer pesquisadora e a outra por me dar morada. Aos seus espaços públicos, às suas praças, rodas de samba, ao seu povo, às suas ruas.

À Rita, que sempre me acolheu com muito carinho e ajudou a clarear os percursos burocráticos desta tese. Obrigada.

Ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFF que aceitou sustentar meus problemas de pesquisa, tão *sui generis* dentro do capó hegemônico da Psicologia.

À Fundação Biblioteca Nacional que financiou parcialmente esta pesquisa por meio do PNAP (Programa Nacional de Apoio à Pesquisa)

À população brasileira que, por meio de seus impostos financiou a educação pública, gratuita e de qualidade que tive acesso ao longo dos onze anos que cursei Graduação e Pós-Graduação em Psicologia na UFF.

Por fim, ***Fora Temer***.

Resumo

A presente tese tem por intenção ser um exercício de produzir uma experiência com a história através das imagens. Para tanto, foi confeccionado quatro ensaios que, juntos, colocam para operar a categoria “constelação” que, na obra de Walter Benjamin, fundamenta tanto uma teoria da história como uma ética no presente. As políticas de visibilidade (do visível) e as políticas de visualidade (do ver) serão aqui pensadas em seus entrelaces com a história da cidade e com os modos de subjetivação em jogo tanto no passado, quanto no hoje. Nossa proposta é que, neste exercício, possamos habitar tais políticas nos espaços entre o poder e a sua transgressão.

Abstract

The present thesis is intended to be an exercise in producing a experience with history through images. Therefore, four essays were made that, together, put in operation the category "constellation", that, in Walter Benjamin's work bases both a theory of history and a ethics in the present. The politics of visibility (visible) and the politics of visuality (too see) are seen here in their interrelations with the history of the city and with the modes of subjectivation in function both in the past and in the present. Our proposal is that in this exercise we may inhabit such policies in the spaces between power and its transgression.

Resumen

La presente tesis tiene la intención de ser un ejercicio de producción de una experiencia con la historia a través de las imágenes. Para ello, se han confeccionado cuatro ensayos que, juntos, ponen en funcionamiento la categoría "constelación" que, en la obra de Walter Benjamin, fundamenta tanto una teoría de la historia como una ética del presente. Las políticas de visibilidad (de lo visible) y las políticas de visualidad (del ver) serán pensadas en sus entrelazamientos con la historia de la ciudad y con los modos de subjetivación en juego tanto en el pasado, como en el tiempo presente. Nuestra propuesta es que, en este ejercicio, podamos habitar tales políticas en los espacios entre el poder y su transgresión.

SUMÁRIO

1. O fim e o começo.....	15
2. Primeiro Ensaio – Constelando o passado e o agora: nos fragmentos da cidade o ensaio como uma aposta ética.....	25
3. Segundo ensaio – Luzes e sombras: fotografia, história e subjetividade no Rio de Janeiro do século XIX.....	40
4. Terceiro ensaio – Políticas da visualidade na cidade moderna.....	84
4.1. Entre o céu e a terra.....	84
4.2. Nas nuvens, no chão: como construir um olho para ver o gesto....	92
4.3. Modernização das cidades/Modernização da visão.....	98
4.4 Nos olhos de Tissot: ver o cinema.....	114
4.4 Epílogo.....	122
5. Quarto ensaio – Uma ética das imagens contemporâneas: notas sobre o cinema de Cao Guimarães.....	123
5.1 Prólogo.....	123
5.2. O andarilho ou Como filmar/pesquisar o outro?.....	125
5.3 Cidades Filmadas/Cidades Vigeadas.....	134
5.4 Outras clarezas: estilhaços de narrativas imagéticas no contemporâneo.....	149

5.4.1. Primeiro estilhaço: Acidente.....	149
A. Heliodora.....	150
B. Virgem da Lapa.....	151
C. Espera Feliz.....	152
5.4.2 Segundo estilhaço: No livro dos rostos.....	152
A. #meuamigosecreto.....	152
B. #garatujasdocotidiano.....	153
5.4.3 Terceiro estilhaço: Ver é uma fábula: Ex-Isto.....	154
6. Sexto ato.....	157
7. Imagens.....	160
8. Referências Bibliográficas.....	172
9. Fontes.....	177

*“... o eterno, de qualquer forma, é muito mais
um drapeado num vestido, que uma ideia.”*

(Walter Benjamin)

1. O começo e o fim

O fim e o começo

(Wisława Szymborska)

Depois de cada guerra
alguém tem que fazer a faxina.
Colocar uma certa ordem
que afinal não se faz sozinha.

Alguém tem que jogar o entulho
para o lado da estrada
para que possam passar
os carros carregando os corpos.

Alguém tem que se atolar
no lodo e nas cinzas
em molas de sofás
em cacos de vidro
e em trapos ensanguentados.

Alguém tem que arrastar a viga
para apoiar a parede,
pôr a porta nos caixilhos,
envidraçar a janela.

A cena não rende foto
e leva anos.
E todas as câmeras já debandaram
para outra guerra.

As pontes têm que ser refeitas,
e também as estações.
De tanto arregaçá-las,
as mangas ficarão em farrapos.

Alguém de vassoura na mão
ainda recorda como foi.
Alguém escuta
meneando a cabeça que se safou.

Mas ao seu redor

já começam a rondar
os que acham tudo muito chato.
Às vezes alguém desenterra
de sob um arbusto
velhos argumentos enferrujados
e os arrasta para o lixo.

Os que sabiam
o que aqui se passou
devem dar lugar àqueles
que pouco sabem.

Ou menos que pouco.
E por fim nada mais que nada.
Na relva que cobriu
as causas e os efeitos
alguém deve se deitar
com um capim entre os dentes
e namorar as nuvens.

Convoquei a poeta polonesa para iniciar a apresentação desta tese porque, penso, a tarefa que aqui ponho-me a apresentar assemelha-se à tarefa imposta por este pequeno e intensivo poema: abrir caminho entre os entulhos, recolher os restos, catar o que sobrou e, quiçá, construir algo novo, algo que talvez eu goste de chamar de uma experiência. Tarefa que talvez soe um tanto quanto pouco ambiciosa, em se tratando de uma tese de doutorado, onde espera-se a delimitação sólida de um problema, o levantamento das hipóteses, o posterior teste empírico e, enfim, a prova de que a tal tese sustenta-se em consistentes argumentos que serão defendidos pelo autor.

O movimento da tese é sempre delimitar e fechar, um movimento de construir fronteiras e, sobretudo, dar segurança àquele que lê, o leitor precisa sentir que a tese o agregou novos saberes e que ele possui mais conhecimentos que antes de a ler.

Uma tese é sempre construída com o material delimitado pelo campo

onde o holofote iluminou, é dedicada às grandes cenas que rendem fotografias, aos monumentos, é, em suma, dedicada às guerras, à ação, ao campo de batalha, é feita de vozes e de discursos, de coisas que positivam, ativas e viris, aquilo que chamamos de “objeto”.

Neste sentido, o presente trabalho malogra enquanto tese: não há nada a provar, nada a defender, nada a justificar; é mais um percurso de um corpo, contemporâneo, sensível aos seus gestos de olhar e assombrado com o rumo das coisas. Um corpo, contemporâneo, que talvez, deitado sobre a relva, inquietou-se com as nuvens e cravou as unhas na terra, escavando, como quem sonha com “raios de possíveis tempestades”¹ – crepitar de forças faiscantes vindas de longe que incendeiam o hoje.

Não haverá nenhuma verdade definitiva aqui, *mas um exercício de produzir uma experiência com a história através das imagens*. Experiência essa que não se trata daquela do “eu privado”, capsula impenetrável, cujas as imagens históricas viriam ornamentar sem, no entanto, colocá-lo em risco; trata-se antes de tornar esse “eu” poroso a ponto de cada fibra de seu corpo emaranhar-se às “enervações do corpo coletivo”² lugar onde espaço do corpo e espaço das imagens se interpenetram, misturam-se nessa nervura e tornam-se uma única coisa, músculo próprio desse exercício que aqui chamo experiência.

Tornar o corpo frágil, afinar-se às forças do esquecimento de toda a tradição historicista que, como lembra Marx, “esmaga o cérebro dos vivos”³;

¹ FOUCAULT, M. "O filósofo mascarado" (entrevista com C. Delacampagne. fevereiro de 1980), *Le monde*. Nº 10.945, 6 de abril de 1980: *Le monde-dimanche*. ps. I e XVII.

² BENJAMIN, Walter. "O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia". In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012. p.36

³ MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. Fonte Digital: Nelson Jahr Garcia. s/a

olhar, colocando em xeque o olho que vê, buscar outros recursos orgânicos para a visão: os pés, as mãos, pulmões, fígado. Fazer silêncio, muito silêncio para conseguir ouvir o clamor dos mortos que, insepultos, não cessam de nos interpelar não para lhes dê voz, mas para que suas perguntas modulem o corpo daquele que às escutam. Há, neste exercício, uma radicalidade empírica que considera a assertiva benjaminiana que “De nada serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano.”⁴

Não pretendo disputar uma versão da história, porém, se este trabalho for bem sucedido espero que o possível leitor aqui encontre o cotidiano como impenetrável, algo como o silêncio depois da batalha; as trevas ao redor dos holofotes; os calos das mãos dos que abriram espaço nas ruínas; os olhos exorbitados dos videntes no século XIX; a luz que emana da pele dos condenados. Algo que estaria menos no registro das proposições (tese, do grego *thesis* = proposição) que do verbo.

É importante dizer, este trabalho é continuidade da minha pesquisa de mestrado que culminou na defesa da dissertação *Cinematograficidade: políticas da subjetividade do primeiro cinema no Rio de Janeiro*⁵. Àquela altura perguntava-me sobre qual a relação entre o *primeiro cinema* do fim do século XIX e a cidade do Rio de Janeiro em seus entrelaces com a subjetividade e como a Reforma Pereira Passos no início do Século XX teve um efeito no

⁴ BENJAMIN, Walter. *Ibidem*, p.33

⁵ Disponível em:

http://www.slab.uff.br/images/Aquivos/dissertacoes/2013/2013_d_Veridiana.pdf

cinema que foi ficando cada vez mais narrativo. Pensar a subjetividade como artefato tramado entre políticas de cidade e cinema foi a minha intenção.

Na tese o desejo foi de afastar-se ainda mais no tempo e pensar os processos anteriores à chegada do cinema: a cidade moderna que estava sendo gestada desde o início do século XIX e o olho, absolutamente moderno, que estava emergido em concomitância com esta cidade. A intenção aqui foi sair das dicotomias vigilância e diversão, magia e técnica, arte e política e pensar que a matéria que nos interessa, a subjetividade, está sendo tramada nos limiares dessas dicotomias, incessantemente.

A ação cujo presente trabalho deseja exercitar está contida no verbo constelar. É neste sentido que mais uma vez este trabalho afirma-se não como uma obra de história, mas como um acontecimento: o exercício ético de ligar os pontos dessas luzes que dirigem apelos do passado e produzir no hoje uma constelação. Buscar, nas grandes construções históricas, aquilo que por dentro, contesta sua totalização. A representação, o universal, malogrando não a partir de grandes construções, mas pelos pequenos gestos que produzem paradoxos, ambiguidades naquilo que está pretensamente finalizado.

Esta tese, que iniciou-se em 2013 com uma desconfiança que só fez intensificar-se no hoje, em 2017, quando as vozes fascistas cada vez mais ganham espaço sob a égide de um coro que grita por mitos⁶, só confirma a necessidade de, no rastro de Walter Benjamin, não nos deixar seduzir por saídas otimistas, mas “organizar o pessimismo”⁷ e não abrir mão de desconfiar, desconfiar cada vez mais do rumo das coisas. Para este autor, cuja obra é,

⁶ Vivemos um momento histórico de ascensão de políticos que são clamados por suas ideias fascistas, dentre este grupo há um em particular cujos seguidores chamam “mito”.

⁷ BENJAMIN, Walter. *Ibidem*, p.34

aqui, nevrálgica, a questão da forma de exposição é indissociável do conteúdo a ser exposto. É neste sentido que o otimismo da organização do pensamento burguês, que se refestela num mundo de metáforas de uma péssima poesia de primavera⁸, Benjamin contrapõe o modo socialista/revolucionário, cujo pensamento expressa-se por meio das imagens. Nada do se escreveu nas linhas que se seguirão são, portanto, da ordem da metáfora, mas são imagens cujo indicativo ético é abordar frontalmente as forças do mito no contemporâneo e desestabilizá-las.

Embora se trate de quatro ensaios, de quatro peças distintas que não necessariamente necessitam uma da outra, trata-se, outrossim, do exercício de responder a algumas perguntas que renitentemente aparecem como indicativos éticos aqui postos para pensar o contemporâneo. Perguntas cujas respostas não tendem à delimitação de fronteiras ou ao apaziguamento das certezas, mas são o exercício de puxar os fios das tramas históricas e abri-las para o hoje, tal qual o pequeno Benjamin que em suas empreitadas ao armário⁹ encantava-se em segurar entre os dedos o saco de lã que era a um só tempo meia e bolsa, concomitantemente receptáculo e conteúdo, avessos que se misturam às superfícies, assim ligamo-nos à presente pesquisa: concomitantemente elucubração e surpresa, trabalho acadêmico e gesto – enfiar a mão no fundo da bolsa da história é puxar aquilo que somos hoje e desdobrar-nos.

Ao percorrer essas linhas o possível leitor tropeçará nos muitos problemas que me coloquei na manufatura desse percurso: De que modo a história me interpela e de que modo eu posso revidar o olhar? Como dar

⁸ BENJAMIN, Walter. *Ibidem*, p.33

⁹ BENJAMIN, Walter. “Armários”. In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2011a. p.115

consistência a uma escrita que queira ser ela mesma uma experiência com a história? Como constitui-se o meu olho que vê? “Podem as imagens salvar as coisas de sua crescente miséria?”¹⁰

Esses quatro ensaios, quatro peças autônomas, serão como quatro astros que formarão uma constelação, quatro iluminações cujos problemas colocados acima orbitarão de maneiras distintas. Esses astros, como mônadas, são fragmentos de história congelados em imagens, onde os problemas, a depender do local onde o observador situar-se na leitura, brilham ou obscurecem, aparecem ou desaparecem.

No primeiro ensaio “Constelando o passado e o agora: nos fragmentos da cidade o ensaio como uma aposta ética” a proposta é catar os fragmentos do passado que podem irromper na cidade a partir de lugares insuspeitos, como o chão de uma casa em obras ou um casarão abandonado e colocá-los a inquirir o nosso presente. Com esses fragmentos em mãos montaremos perguntas ao nosso presente contrapondo os conceitos de atualização e de presentificação ambos trazidos por Jean Marie Gagnebin da obra de Walter Benjamin. A ideia é que o leitor possa, a partir da montagem, habitar a feitura do percurso que nos leva a afirmar que todo o monumento de cultura é, também, monumento de barbárie. A partir do uso dessas imagens de fragmentos apresentaremos o ensaio como gênero literário, modo de escrita e aposta metodológica capaz de colocar para operar a ética que apostamos nesta pesquisa.

No segundo texto “Luzes e sombras: visibilidades no Rio de Janeiro do século XIX” será privilegiada duas fontes, os relatórios do Ministério da Justiça

¹⁰ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac, 2003. p.216

de 1870 a 1875 e as fotografias da “Galeria dos Condenados”, as primeiras fotografias identificatórias tiradas no Brasil e que foram registradas no ano de 1870 na Casa de Correção da Corte como modo de identificação dos condenados, mas que terminam seu percurso na Exposição Universal da Filadélfia, de 1876, exibida como monumento de nossa cultura. A proposta desse ensaio é percorrer as práticas de visibilidade no Rio de Janeiro do século XIX e perceber como as figuras que eram alvo dessas políticas – escravizados, estrangeiros, prostitutas, capoeiras, vadios – escapavam, escorregadias, buscando territórios de opacidade na cidade onde as luzes do Estado não alcançavam. Nosso foco está em buscar essas opacidades, aquilo que produz na fonte histórica uma marca que indica um acontecimento que, no entanto, não chegou e jamais chegará a nós, a própria opacidade da fonte como uma vitória em relação às políticas de visibilidade que começaram a surgir na cidade naquele período.

No terceiro ensaio “Políticas da visualidade na cidade moderna” a intenção foi pensar que o nosso olho que vê, ao contrário de ser uma entidade biológica independente é, outrossim, tramado a partir de políticas que são do campo da percepção, mas também da ética e da estética. O olho que vê tramado concomitantemente aos objetos da visão. Este ensaio é dividido em quatro outras pequenas peças: “Entre o céu e a terra”, onde pensaremos o olho tramado a partir de imagens colhidas na cidade e de alguns espaços urbanos como o Pão de Açúcar e a Pedra do Sal; “Nas nuvens, no chão: como construir um olho para ver os gestos” onde será produzida uma montagem com as obras de Etienne Jules Marey, Gilles de la Tourette e de Frei Miguel Lopes da Gama e onde procuraremos mostrar que a partir do trabalho de ambos, um novo olho

está sendo gestado, um olho capaz voltado à pedagogia dos gestos; “Modernização da cidade/modernização da visão”, onde vamos procurar pensar como era a experiência urbana na cidade do Rio de Janeiro a partir da difusão dos divertimentos ópticos e, junto com Jonathan Crary, pensar a modernização da visão em sua indissociabilidade com a modernização da cidade. Na quarta e última peça “Nos olhos de Tissot: ver o cinema” vamos trabalhar com um relato publicado nos Annaes brasilienses de medicina no ano de 1857 em que dois médicos brasileiros pretendem provar a possibilidade de haver uma “fotografia fisiológica” que pode ser extraída dos olhos de um morto que tenha sido assassinado. A partir do relato pensaremos a possibilidade de haver na cidade já uma grande circulação de histórias de detetives. Perguntar-nos-emos como, a partir do caráter ambíguo dos instrumentos ópticos, que tanto eram instrumento científico como divertimentos, os médicos montam diferentes arranjos que permutam entre esses dois polos sem, no entanto, os contradizer e como este relato nos leva a crer que um olho cinematográfico estava sendo gestado na cidade, alguns anos antes da invenção do cinema.

No quarto e último ensaio “Uma ética das imagens no contemporâneo: notas sobre o cinema de Cao Guimarães” a intenção foi pensar como operam as políticas de visualidade e de visibilidade no contemporâneo e como o cinema do mineiro Cao Guimarães pode propor uma ética para se pensar as imagens no hoje. Este ensaio foi dividido em três peças onde os problemas que nos colocamos durante todo este trabalho voltam, porém, a partir de alguns fragmentos de seus filmes. As imagens (prioritariamente as cinematográficas) podem trazer consigo índices de tensões que são do campo da ética e, logo, entrelaçam-se às problemáticas que colocamos no campo da história. No

primeiro fragmento, “Andarilho”, a proposta foi contrapor a história contada por uma reportagem de televisão onde um policial humanista fotografa andarilhos nas estradas com a intenção de lhes restituir a dignidade e o filme homônimo de Cao Guimarães. O modo como os andarilhos são filmados pelas duas propostas, nos impõe questões do campo da ética de pesquisa em ciências humanas, sobre filmar/pesquisar o outro. A segunda peça intitulada “Cidades filmadas/Cidades vigiadas” nos encontraremos com as imagens do filme *O homem das multidões*¹¹e tentaremos bagunçar as coordenadas entre as imagens do cinema – como entretenimento – e da vigilância a partir de políticas da existência que podem ser postas pra operar no território das novas tecnologias, como o facebook, por exemplo. Na terceira peça procuramos nos deixar habitar por algumas claridades que podem colocar em xeque os modos de subjetivação hegemônicos que discernimos no contemporâneo. Estas claridades são como desvios dentro das grandes construções e que nos permitem pensar as imagens como o espaço do inacabamento. Todas essas imagens tocam, de algum modo, as problemáticas colocadas não apenas neste ensaio, mas em todo o trabalho, são como pequenas luzes mais ou menos anárquicas que fomos captando e que nos ajudam a habitar os problemas das visibilidades e das visualidades sob múltiplas saídas. O que está em jogo neste último ensaio é a pergunta de Nelson Brissac Peixoto: “Podem as imagens salvar as coisas de sua crescente miséria?”¹²Nossa resposta é: sim, desde que essas imagens se guiem pela urgência de organizar o pessimismo e não pelo apaziguamento de saídas otimistas.

¹¹ O homem das multidões. Direção: Cao Guimarães e Marcelo Gomes [s.l.]. CINCO EM PONTO e REC PRODUTORES ASSOCIADOS, 2013. (95')

¹² PEIXOTO, Nelson Brissac. Idem

2. PRIMEIRO ENSAIO – CONSTELANDO O PASSADO E O AGORA: NOS FRAGMENTOS DA CIDADE O ENSAIO COMO UMA APOSTA ÉTICA.

No Rio de Janeiro, no ano de 1996 no bairro da Gamboa, o chão de uma residência em obras começa a regurgitar ossos¹³. A família, que decidira ampliar a residência construindo quartos individuais às filhas púberes é surpreendida por um chão que berra¹⁴ onde crânios, costelas, mandíbulas, dentes convocam ao inacabamento da história. O horizonte da cidade com seus monumentos históricos e suas imagens publicitárias onde mercadorias desfilam sob a luz de *ferozes projetores* capitalistas; parece desconhecer esta história rasteira, contada no rés do chão. Africanos enterrados em valas comuns entre os anos de 1769 e 1830 parecem querer contestar o apaziguamento da história da escravidão e do século XIX, submergindo ao solo e inquirindo o presente.

Sob o solo tranquilo de inúmeras casas de famílias burguesas no Rio de Janeiro repousa todo horror das chacinas cometidas a africanos que aqui chegaram como escravos e que testemunharam o maior êxodo forçado de que se tem notícias. Esses ossos parecem querer nos responder à pergunta: como o passado torna-se visível para nós?

No ano de 1876, na cidade da Filadélfia, nos Estados Unidos, condenados que cumpriam pena na Casa de Correção da Corte na cidade do Rio de Janeiro e que tiveram suas imagens capturadas por um também

¹³ Hoje este espaço tornou-se um museu chamado “Memorial dos Pretos Novos”. Localiza-se na Rua Pedro Ernesto, 32/34. Gamboa. Rio de Janeiro.

¹⁴ Conceito criado por Georges Didi-Huberman quando de seu encontro com o Museu de Estado de Auschwitz. “Tampouco o chão mente... chão fissurado, ferido, varado, rachado, escoriado, dilacerado, aberto. Degradado, dilacerado pela história. Um chão que berra.” In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. Serrote: Uma Revista de Ensaio, Artes Visuais, Ideias e Literatura, São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013.

condenado fotógrafo entre os anos de 1870 a 1875, foram exibidas na Exposição Universal como símbolo de nosso progresso e civilização. O que teriam estes rostos de condenados expostos como símbolo a nos inquirir sobre o presente?

Ao olhar a fachada do velho sobrado construído no ano de 1862 à Rua Presidente Domiciano, no bairro de Boa Viagem, na cidade de Niterói, por volta do ano de 2010, o observador, por alguns instantes, poderia supô-lo inabitado. O casarão¹⁵, que como muitos da região fora abandonado pelos proprietários – provavelmente em consequência dos altos custos de manutenção – não tardou a ser apossado por outros habitantes citadinos: os catadores.

Durante o dia, um sobrado abandonado, à noite, entretanto, dezenas de homens e mulheres despejam ininterruptamente de seus “burros-sem-rabo”¹⁶ centenas de quilos de objetos coletados nas ruas da cidade. Nos fundos deste logradouro, na atividade noturna de separar, selecionar e catalogar o catador procede “como um avarento com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis”¹⁷

Os objetos, relegados ao estatuto de resto para a cultura industrial, sofrem, nesta circulação clandestina, uma espécie de reencantamento, que, entretanto, não destitui a força de sua opacidade. A cor das peles desses homens e mulheres deixa entrever que muitos descendem diretamente daqueles que, enterrados em vala comum no Cais do Valongo, retornam dos

¹⁵ Imagem 1

¹⁶ Nome que os catadores dão ao veículo que usam que se assemelha à uma caçamba, à tração humana.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. *Paris do Segundo Império*. São Paulo: Ática, 1985: 78

mortos contestando algumas versões de verdade histórica.

O modo como estes catadores se deslocam, vivem e trabalham não contestam frontalmente o *status quo* dos modos existência contemporâneos, mas manifestam:

uma mestria que tem seus peritos e sua estética [e que] se exerce no labirinto dos poderes, recria sem cessar opacidades e ambiguidades – cantos de sombras e astúcias – no universo das transparências tecnocráticas, e aí se encontra sem precisar assumir a gestão de uma totalidade.¹⁸

O desaparecimento desses singulares transeuntes tornou-se índice de que algo estava em curso na cidade de Niterói. A atividade clandestina de despejo em jogo no antigo logradouro da Boa Viagem foi interrompida por uma política de revitalização que iniciar-se-ia de modo tímido no ano de 2010 e que encontra-se ainda em curso em 2017.

Dois anos após a expulsão dos seus antigos habitantes, a prefeitura de Niterói inaugura, em um prédio completamente restaurado, o “Museu Janete Costa de Arte Popular”¹⁹. O prédio, antes entendido como abandonado, ocupado por uma população e por uma cultura não assimiláveis, não catalogáveis na categoria “popular”, foi reformado para ali habitar uma cultura popular entendida como “verdadeira”, bem diferente daquela que é produzida e apagada constantemente no rés do chão da cidade.

Os catadores, em sua maioria descendentes dos africanos que foram trazidos à força para Brasil no início do século XIX, foram expulsos do prédio para que ali se desse a construção de um espaço de memória popular. Os restos e os resíduos, os objetos que os catadores levavam diariamente para o

¹⁸ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994. p.75

¹⁹ Imagem 1.

casarão foram retirados para dar lugar à cultura e à história.

Na exposição “Memórias do Valongo: capoeira, identidade e diversidade”²⁰, objetos de uso pessoal e religioso – calçados, pratos, cacos cerâmicos, jogo de búzios – de africanos obrigados a ancorar no Porto do Rio de Janeiro são expostos como natureza morta no casarão que hoje abriga o Museu.

O legado que os africanos apartados de sua terra forçadamente deixaram aos seus descendentes não foi um legado de cultura, mas de barbárie: o gesto de se voltar ao chão, catar, despejar, separar. Não houve bens ou sobrenomes, mas a força do gesto.

O casarão, “monumento de barbárie”, com suas paredes de pedra construídas pela mão de obra escravizada, hoje, monumento de cultura, dociliza a história para que esta possa ser exposta. É que, lembrando Benjamin: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.”²¹

O museu como lugar de cultura e como lugar de barbárie. No passado a construção de um casarão residencial levantado sob égide do trabalho escravo, que, por sua vez sustentar-se-ia por meio de uma “cultura antropológica e filosófica”²² que sustentaria um conceito de raça, no qual africanos negros não teriam, por exemplo, alma e, logo, poderiam ter sua mão de obra levada à

²⁰ Realizada entre os dias 03 de Setembro e 24 de Novembro do ano de 2013 no Museu Janete Costa de Arte Popular.

²¹ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: brasiliense, 2011. p. 225.

²² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. Serrote: Uma Revista de Ensaio, Artes Visuais, Ideias e Literatura, São Paulo, n. 13, p. 99-3, mar.2013.

equiparação com os demais animais – excluindo-se o *homo sapiens* – explorados pelo humano; por outro lado o presente e a expulsão de catadores para a construção de um museu que pretende, entre outras finalidades, dar visibilidade à cultura popular.

Objetos expostos no museu tornam-se, segundo Benjamin, um inventário dos despojos de guerra que o vencedor, ao exibir, realiza como que um truque: o de embalsamar o passado, tornando-o concomitantemente um “bem cultural” e o espólio de um cadáver:

O inventário do butim [do escravo], que os vencedores pegaram dos seus adversários vencidos e que *colocaram à vista*, não pode ser considerado senão de maneira crítica pelo historiador materialista. Esse inventário é chamado de cultura.²³[grifo nosso]

O ato de colocar à vista, de dar visibilidade aos despojos de guerra é um ato ligado à transmissibilidade historicista e que transforma os mortos em cadáveres embalsamados. A esta noção de cultura, sustentada pelo pensamento historicista, há uma concepção de atualidade que remete à “presentificação”, onde “o atual é sinônimo de intemporal”²⁴

A presentificação liga-se eminentemente à narração da história: contar a história como um encadeamento de fatos sempre coerentes, onde os jogos de força são apaziguados e sobrecodificados por sua versão hegemônica, ou, aquilo que Gagnebin (2014) chama de “operação tapa-buracos”²⁵, onde as lacunas, os vazios e as opacidades históricas são preenchidas de fatos que

²³ BENJAMIN, W. G.S., I-3,p.1248. *Apud*: GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Estética e experiência histórica em Walter Benjamin. In: *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Ed.34, 2014, p.202.

²⁴ *Ibidem*, p.203

²⁵ *Loc. Cit.*

neutralizam as disputas, silenciam as “asperezas e saliências”²⁶ em função de uma compreensão homogênea da história.

O historiador materialista deveria estar atento, segundo Benjamin, ao fato de que onde o historicista enxerga os tesouros da civilização, ele só vê ruínas por toda parte. Tal visão, certamente aterradora, ao invés de o paralisar, o faz seguir em frente e olhar para essas ruínas como os catadores de Niterói, num ato de recolher, separar, organizar e recontar a história, considerando que o solo com o qual revolve o passado é o nosso. Suas unhas estão cheias de terra escura, não teme “voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como quem espalha terra, revolvê-lo como se revolve o solo.”²⁷

A questão da transmissão é fundamental. A história não existe como alguma verdade desde já sempre dada, onde os fatos aguardariam serem revelados teleologicamente, numa causalidade lógica, ou como diria Benjamin, num tempo homogêneo e vazio.

O modo como se conta não está dissociável do conteúdo, ou, antes, o próprio conteúdo estaria contido no modo de exposição, como a história está contida na própria cidade. O passado das cidades estaria menos contido na história oficial que delas se conta, que no próprio chão desta cidade e nos modos singulares que ela aparece, para nós, no presente. A cidade:

...não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.²⁸

²⁶ BENJAMIN, Walter. *Passagens Parisienses*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.p. 516 [N9a,5]

²⁷ Idem, “Escavando e Recordando”.In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2011a.p. 227

²⁸ CALVINO, Ítalo. *Cidades Invisíveis*. São Paulo: Biblioteca Folha. s/a p.07

Contar a história “não a partir de um ideal de passado mas da realidade presente.”²⁹ requer uma atenção aguda ao fato de que “nem os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer.”³⁰ O passado das cidades, daqueles que nelas viveram ou nelas foram brutalmente ceifados, não está finalizado, mas antes, nos advém, salta sobre nós, nos obrigando a abandonar nossas cômodas convicções e uma concepção de história encarcerada nos museus.

O modo como este passado aparece, isto é, torna-se visível e legível para nós, no presente, é a imagem:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas se tornam legíveis numa determinada época... Todo presente é determinado pelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade... Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura.³¹

À força do mito, da imagem arcaica que liga o presente ao destino e torna a história um sempre já dado onde “A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos”³²; a imagem dialética, que rasga o passado como um cometa e declina em nós, formando uma constelação. Neste caso, somos nós que preparamos um banquete aos mortos.

²⁹ GAGNEBIN, J.M. *Op.Cit.* p.207.

³⁰ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: brasiliense, 2011. p. 224/225.

³¹ IDEM, *Passagens Parisienses*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. pp. 504/505. [N3,1]

³² MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. Fonte Digital: Nelson Jahr Garcia. s/a, p.06

Contar a história torna-se então um ato de perigo, o modo como se lê as imagens históricas não estaria destituído de uma parcialidade, de um posicionamento em relação às lutas históricas, não seria um ato ingênuo que acredita no “Era uma vez...” dos contos de fadas, mas um modo de, constelando, continuar a história.

Como os ossos da Gamboa, os Catadores de Niterói e os condenados expostos na “Galeria” podem nos inquirir sobre o presente? Como conversar com os mortos a partir desses solos ou das linhas desenhadas no solo ou nos rostos de condenados? Seriam estes ossos uma espécie de *luciole*³³, uma luz fraca que parece contestar os grandes horizontes da história? Ou ainda, como enxergar o grão miúdo dessas pequenas luzes que nos dirigem apelos do passado, no contemporâneo?

Uma primeira implicação ética que nos deparamos aqui seria perseguir – mas que responder – a estas perguntas, que trazem consigo a sinistra indicação de que não somos mais capazes de enxergar, de ver, no contemporâneo. À vulgaridade desta afirmação – que implicaria reconhecermos uma pobreza presente que subjazeria à uma riqueza de um passado idílico onde éramos capazes de ver – devemos rechaçar a nostalgia, embora não possamos deixar de reconhecer que uma das urgências políticas do presente é pensarmos como indissociáveis a imagem, o tempo e a memória.

Seria o excesso de imagens que nos acoçam desde a hora que abrimos os olhos pela manhã, até o último segundo antes de dormir e, ainda, que forjam nosso material onírico; responsáveis por essa incapacidade de ver?

³³ A sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Por que insistir em buscar o olhar quando “Grande parte dessa nuvem de imagens se dissolve imediatamente como os sonhos que não deixam traços na memória; [não dissolvendo, outrossim] uma sensação de estranheza e mal estar”?³⁴ Seriam essas luzes que se nos são jogadas ao rosto, como nos estádios de futebol ou nos porões de interrogatórios, responsáveis pelo fato de não conseguirmos enxergar outras, que nos vêm do passado?

O tecido com o qual se compõe imagem, tempo e memória é feito de luzes e sombras; o modo como se conta a história, a escrita da história, também estaria numa relação privilegiada com esta trama, como uma das formas possíveis de experimentação deste emaranhado, já que “a história não é apenas uma ciência, mas igualmente uma forma de rememoração”³⁵. Não se trata, portanto, de pensar em termos de se iluminar o passado para melhor conhecê-lo, mas, antes, do trabalho noturno do esquecimento. É partir dos vácuos, das lacunas, das opacidades produzidas na continuidade histórica, pelo olvido, que podemos propor uma ética das imagens levando em consideração que “o sentido do hoje é igualmente feito com acumulações do passado e com a vertigem do vácuo.”³⁶

Entretanto, seria possível falar do esquecimento e das opacidades segundo as formas tradicionais de exposição? Ou, escrever sobre algo é ser, necessariamente, visado por aquilo de que se fala?

Adorno, em seu ensaio sobre o ensaio, irá caracterizá-lo como um “produto bastardo” das tradições acadêmicas alemãs. Em nossa apreciação,

³⁴ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.73

³⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens Parisienses*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. pp.513 [N 8,1]

³⁶ CALVINO, Ítalo. *Op.Cit.* p.135

não haveria melhor caracterização, se pensarmos em termos genealógicos, isto é, se pensarmos de um lugar onde reconhecemos que o pensamento e suas formas de exposição têm filiações. O bastardo – como o mestiço – mantém, em relação às linhagens, traços de impureza. Ele, embora pertença ao grupo, é, por assim dizer, um ponto fora, opaco em relação às transparências dos universais³⁷, posto que é um particular que não exemplifica o todo. O ensaio, como bastardo, fugiria a uma certa “ordem repressiva” que expulsa os paradoxos e as contradições do processo de escrita, não apenas no que se refere à uma filosofia aferida por valores eternos ou uma ciência positivista, mas também a uma arte subjetivista, desprovida de conceitos.

Impõe, portanto, uma relação de inseparabilidade entre conteúdo e forma de exposição, isto é, o modo como se apresenta um conteúdo é tensionado pelas exigências do assunto³⁸, não havendo, assim, um método *a priori* possível, posto que cada objeto imporia um método singular. A forma ensaio obriga aquele que nela se aventura reconhecer que cada objeto possui uma ontologia própria, não redutível a uma história “maior” a ele mesmo e, ainda, o obriga à experiência de devassar-se nesta aventura:

Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la. Embora o pensamento tradicional também se alimente dos impulsos dessa experiência, ele acaba eliminando, em virtude de sua forma, a memória desse processo (...) O ensaio procede, por assim dizer, metodologicamente sem método.³⁹

³⁷ ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma”. In: ADORNO, Theodor. *Notas da Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 45

³⁸ *Ibidem*, p. 17

³⁹ *Ibidem*, p.10

O ensaio pressupõe um trabalho de trama e urdidura, como na confecção de um tapete, onde os fios de diferentes espessuras e texturas são enlaçados formando padrões ainda insuspeitos, posto que sua forma dependerá do material manipulado. O ensaísta não estaria imune ao ensaio, seu corpo não esconderia as marcas do processo: os calos, os cortes, os músculos. É, em suma, um processo de “Pensar com as mãos”⁴⁰ como diria Starobinski, sobre Montaigne.

O ensaio implica também um trabalho de memória, que, no caso do pensamento tradicional, deve ser apagada em virtude da coesão da totalidade. É um trabalho infinito, como de uma Penélope, que fia durante o dia e desfaz o trabalho durante a noite; ou talvez, mais precisamente, um trabalho oposto àquele de Penélope, já que aqui “a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura”⁴¹. Oposto, pois as marcas deixadas pelo trabalho noturno são ocultadas pela luz do dia; a lembrança de tais marcas é a quintessência do ensaio, “tal como o esquecimento a teceu para nós.”⁴² E talvez por isso Walter Benjamin, cuja obra foi toda ela construída com a bússola⁴³ ensaística, se valia da imagem do céu do meio-dia sem nuvens⁴⁴: a trama é o sol do meio dia, a urdidura, a marca-d'água do esquecimento.

O ensaio coloca em jogo, na escrita, uma tensão entre luzes e sombras,

⁴⁰ STAROBINSKI, Jean. *É possível definir o ensaio?* In: Remate de Males. Campinas-SP, Jan/Dez.2011. p. 17

⁴¹ BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: brasiliense, 2011. p.37

⁴² id.

⁴³ “Comparação com as tentativas dos outros empreendimentos de navegação, nos quais os navios são desviados do Polo Norte magnético. Encontrar esse Polo Norte. O que são desvios para outros são para mim os dados que determinam minha rota – Construo meus cálculos sobre diferenciais de tempo – que, para outros, perturbam as “grandes linhas” de pesquisa.” [N 1, 2] BENJAMIN, Walter. *Passagens Parisienses*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p.499

⁴⁴ “Em qualquer época, os vivos descobrem-se no meio-dia da história. Espera-se deles que preparem um banquete para o passado. O historiador deve ser o arauto que convida os defuntos à mesa.” [N 15, 2] *Ibidem*, p.523

lembrança e esquecimento, visível e invisível. Para Adorno, a forma ensaio seria a transgressão, na escrita, que faria esses jogo de forças aparecer: “Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível.”⁴⁵ Mas este invisível não se entrega plenamente à visibilidade, é, antes, uma opacidade inominável, que produz lacunas naquilo que se apresentava como *continuum*.

Agamben diria que esta seria precisamente a problemática dos contemporâneos, quando de seu esforço em definir “O que é o contemporâneo?”:

Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade. (...) Por que perceber as trevas que provém da época deveria nos interessar. Não é talvez o escuro uma experiência anônima e, por definição, impenetrável, algo que não está direcionado para nós e não pode, por isso, nos dizer respeito? Ao contrário, o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo.⁴⁶

É somente quando obscurecemos, interrompendo as luzes do tempo, que conseguimos enxergar o brilho débil das pequenas luzes que vêm do passado, em toda a sua ambiguidade: tais luzes, por um lado, são o índice de que um corpo chocou-se com o poder, isto é, são o registro de que algo inominável precisava ganhar contornos, confessar seus desvios; precisava, em suma, sair do anonimato da escuridão. “Para que algo delas pudesse chegar até nós, foi porém necessário que um feixe de luz, ao menos por um instante,

⁴⁵ ADORNO, Theodor. Op. Cit. p.45

⁴⁶ AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?” In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p.63-64

as viesse iluminar, luz esta que lhes vêm do exterior. Aquilo que às arranca da noite, em que elas poderiam, e talvez devessem sempre, ter ficado...”⁴⁷ Por outro lado, são, também, imagem dialética, índices de sobrevivência, brilham como “uma bola de fogo que transpõe todo horizonte do passado.”⁴⁸ e exigem uma atenção aguda, no presente, para ver suas declinações e aparecimentos.

O uso do ensaio como forma não é, para nós, um recurso pedagógico, ou mesmo um modo de demarcar uma continuidade histórica, neste caso ele serviria para mostrar as imagens do passado como sincrônicas ao presente que as conhece, considerando que “A apresentação materialista da história leva o passado a colocar o presente numa situação crítica.”⁴⁹

O ensaio, neste caso, não seria um recurso estético ou meramente formal, mas o modo como poderíamos fazer aparecer, metodologicamente, na escrita, a história como constelação, ou, dito de outro modo: o ensaio é a forma que nos permite interromper a linearidade do tempo tornando possível a coexistência de vários tempos, na escrita. Tal procedimento viria na contramão de uma história que se pressupõe acabada e que é o acúmulo inventariado de uma marcha que se desloca em direção ao progresso. A interrupção desta marcha é condição para que os mortos se levantem de seus lugares insepultos e nos inquiram sobre o presente. A ideia em jogo na escrita do ensaio é que “Seu conceito fundamental não é o progresso, e sim a atualização.”⁵⁰, que, ao contrário da presentificação, não mantém uma relação pacífica com o passado,

⁴⁷ FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In : *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. p.92

⁴⁸ BENJAMIN, Walter. *Paralipomênes et variantes des theses sur le concept d'histoire (1940)*. In: MONNOYER J.-M (éd) *écrits français*. Paris: Gallimard, 1991. p.348 Apud: DIDI-HUBERMAN, George. A sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 117

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. *Passagens Parisienses*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. pp.513 [N 7,5]

⁵⁰ IDEM, p. 502 [N2,2]

mas abala nossas certezas históricas e “transforma a narrativa”⁵¹ que dela tecemos.

Ensaio como forma possível de contar cada um desses movimentos com os quais a história declina sobre nós, no presente, tal como Montaigne em sua obstinação ensaística, apaixonava-se pelos estados patológicos de seu corpo, porque ali poderia experimentar a vida de muitos modos expressivos, “desdobrar cada *afecção corporal* em seu eco consciente”⁵²

O corpo, na escrita do ensaio, não é tomado como entidade isolada, corpo-identidade, mas como superfície de acontecimento, corpo-catástrofe, corpo-ruptura. No século XIX, médicos legais inquietavam-se com a ideia da cremação “Que segurança para um criminoso” diziam “quando ele souber que, reduzida sua vítima às cinzas, o túmulo não terá mais revelações contra ele”⁵³ O corpo não poderia desaparecer, ser reduzido à opacidade irreduzível das cinzas, do orgânico ao mineral; o cadáver deveria ser capaz de preservar-se no túmulo como na sala de interrogatório e cada fibra do corpo putrefato responderia à sua identidade: “Todos ligam a máxima importância aos caracteres fornecidos quer do cadáver, quer somente dos ossos, na questão da identidade de pessoa”⁵⁴ No ano de 1996, a terra remexida devolve corpos que atordoam o legista, corpos indóceis à noção de identidade de pessoa, fragmentados, misturados a poeiras de múltiplas camadas de séculos, corpos que vieram de longe, do outro lado do Atlântico e cuja permanência, ao invés

⁵¹ GAGNEBIN, Op.Cit. p.206

⁵² STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? In: Remate de Males. Campinas-SP, Jan/Dez.2011.p. 19

⁵³ LIMA, Agostinho José de Souza. *Estudo sobre a cremação dos cadáveres*. Publicado em diversos números da Gazeta Médica Brasileira, 1882. Disponível em:https://archive.org/stream/63160280R.nlm.nih.gov/63160280R_djvu.txt p. 49

⁵⁴ Idem. p.39

de apaziguar a identidade do legista o tornam cúmplice de um crime, não são mais os cadáveres que aguardam no túmulo, sala de interrogatório, mas são os africanos escravizados que nos colocam na sala de interrogatório e não nos deixam esquecer da catástrofe:

Nessa catástrofe, um corpo é sempre estranho e estrangeiro com sua opacidade inatingível, inexaurível, irredutível. O corpo pode significar qualquer coisa, ao constituir signos, gestos, mímicas com todas as movências. Mas a realidade dada através do corpo rompe com a significação. O corpo é essa ruptura inqualificável. Ele é esse estranho começo e recomeço que pode colocar em questão um pouco de tudo, o pensamento, a narração, a significação, a comunicação, a história: ele introduz uma catástrofe no tempo que flui.⁵⁵

O corpo, no ensaio, está na ordem dessa ruptura, desse inqualificável, que interrompe, na escrita, o tempo que flui, “estranho recomeço” que desperta os mortos de seu longo sono de cadáveres.

⁵⁵ Uno, K. (2014). A gênese de um corpo desconhecido. São Paulo: n-1 Edições p. 51

3. SEGUNDO ENSAIO – LUZES E SOMBRAS: FOTOGRAFIA, HISTÓRIA E SUBJETIVIDADE NO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XIX⁵⁶

Um clarão de luz iluminou estes rostos por alguns instantes. Luz da chapa fotográfica, que eternizaria essas vidas cheias de gestos fugidios, em sólidas imagens. Rostos infames, marcados pelo encontro com o poder que os retirou da escuridão da noite. Vidas desgraçadas, não fossem as desventuras de serem pegas em delitos, possivelmente jamais tivessem suas imagens como parte da Coleção D. Thereza Christina Maria, que, anteriormente, foi a coleção pessoal do Imperador Dom Pedro II. Esta luz que incidiu sobre esses corpos é a luz do poder, breve, porém precisa. O registro fotográfico, antes de ser um *carte de visite*⁵⁷ realizou-se na Casa de Correção da Corte e hoje essas imagens fulguram numa “Galeria dos Condenados”⁵⁸. Brilho débil. Mas é precisamente esta debilidade que nos interessa. A fugacidade deste brilho é como aquela que Dante descreve na oitava vala infernal. Contrapondo a glória da grande *luce* do paraíso, ele descreve a pequena luz dos *luciolia*, dos pirilampos, dos vaga-lumes. A luz dos condenados, dos políticos corruptos florentinos, os “conselheiros pérfidos” que, imersos nas trevas, recebem

⁵⁶ Este material é parte de um trabalho financiado pela Fundação Biblioteca Nacional e que encontra-se disponível em: <https://www.bn.br/producao/documentos/ensaio-sobre-luzes-sombras-fotografia-historia-subjetividade>.

⁵⁷ “Retrato montado sobre cartão, assim denominado em função de seu formato reduzido (foto 6x9,5cm, sobre cartão de 6,5x10cm). Era oferecido a amigos e parentes como prova de amor, amizade, etc. Patenteado por Disderi em 1854, atingiu o máximo de popularidade por volta de 1860, decaindo a partir de 1866.” BIBLIOTECA NACIONAL. Fotografias “Coleção D. Thereza Christina Maria”. Rio de Janeiro, 1987. p. 35)

⁵⁸ Tal Galeria compõe-se de dois álbuns, cada qual com duas versões não coincidentes: um volume com capa simples e outro com capa mais elaborada cujo brasão do Império e arabescos imprimem-se em sua superfície. No interior do álbum, encontramos 320 fotos de presos – sendo 2 mulheres – da Casa de Correção da Corte, que deram entrada entre os anos de 1856 a 1875 e cujas fotografias foram todas tiradas no início dos anos 70. Abaixo das fotografias de rostos em moldura de formato oval ou em plano americano, encontramos, manuscritas, breves informações sobre os criminosos: o nome e número do condenado, os delitos cometidos, as penas e multas imputadas, a data de ingresso e, alguns, data de soltura, falecimento ou indulto. A galeria localiza-se, hoje, na Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional, parte da Coleção D. Thereza Christina Maria. Plano Unlimited Anual

durante toda a eternidade uma mesquinha queimadura que os faz resplandecer. “Tal seria, em todo caso, a 'glória' miserável dos condenados, não a grande claridade das alegrias celestiais bem merecidas, mas o fraco lampejo doloroso dos erros que se arrastam sob uma acusação e um castigo sem fim.”⁵⁹

Se podemos afirmar, com Benjamin, que “cada época está imersa em uma determinada iluminação diurna ou noturna”⁶⁰ o Rio de Janeiro de 1870 estaria, sem dúvida, imerso na iluminação a gás, que Mauá havia trazido para as ruelas esguias do centro da cidade em 1854.

É na segunda metade do século XIX que a cidade imperial começa dissipar os contornos coloniais provocando uma experiência de modernidade difusa, tal como a iluminação a gás, que, ao passo que iluminava as ruelas escuras dos perigos que estariam escondidos na penumbra, era como o “canto das sereias”⁶¹, pois dotava os ambientes de uma atmosfera inebriante, “poderoso, graças ao seu defeito”⁶².

Esta modernidade que afirmamos refere-se “... menos a um período demarcado do que a uma mudança na experiência.”⁶³, relaciona-se sobretudo à possibilidade de circulação, seja ela de pessoas ou mercadorias, seja de imagens ou objetos; cujo efeito subjetivo é o desmoronamento das formas tradicionais de existência e um desamparo frente às contradições que

⁵⁹ DIDI-HUBERMAN, George. A sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p.13

⁶⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens Parisienses*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009 [T 1a, 10]

⁶¹ Benjamin assim a descreveria: “Quem adentrava a Passage des Panoramas em 1817 ouvia, de uma lado, o canto das sereias da iluminação a gás e, em frente, era seduzido pelas odaliscas das lâmpadas a óleo.”Ibdem, [T 1A, 8] 607.

⁶² BLANCHOT, Maurice. *O Livro Porvir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.06

⁶³ GUNNING, Tom (1995), “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”, in Charney, Leo; Schwartz, Vanessa R. (Orgs.), *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.33

emergem com o surgimento das metrópoles modernas. É, em suma, o momento onde “tudo que é sólido, desmancha no ar”, segundo a célebre definição de Marx.

Nesta experiência, sem dúvida avassaladora, enredam-se tramas históricas que objetivam subjetividades que ainda hoje ressoam em nós, posto a modernidade nunca se esgota. Um dos fios desta trama, que nos interessa particularmente, é que será neste momento que “o homem privado adentra no palco da história.”⁶⁴, isto é, é em meio ao emaranhado desta experiência que emergirá um modo de subjetivização hegemônico na contemporaneidade: o subjetivismo, ou, a subjetividade privatizada.

Benjamin, mais que nenhum outro autor, soube perseguir o modo singular pelo qual os modos de subjetivação privatizados são objetivados a partir, não da alma, mas dos objetos; e como o interior de uma residência burguesa implica-se com os movimentos da emergência da interioridade. Se queremos pensar as ruas de uma cidade, precisamos olhar pra dentro das residências, se queremos olhar para o presídio, precisamos olhar para as ruas da cidade. No Rio de Janeiro do século XIX, esse processo não se deu de forma abrupta, mas é efeito de pequenas práticas que desde 1808 são tecidas na cidade e que encontram seu ápice na década de 1870, período que nos interessa particularmente.

O ano 1808 é importante nem tanto pela chegada da família da real, mas sobretudo pela chegada do piano, pois é em torno deste objeto caro e pesado que irá surgir na cidade os salões, cujo auge seria a década de 1850. Talvez uma questão com a qual Foucault não se implicaria, quando de seu esforço em

⁶⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens Parisienses*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p.45

demonstrar a mudança pela qual os regimes punitivos transformam-se do suplício à correção, pela disciplina, será o lugar que a rua ocupa em cada um deles. O suplício, quase uma festa popular, teria a rua como espaço privilegiado de sua demonstração de força; o corpo, exposto em sua fragilidade, a interioridade fisiológica revelada pela exposição das vísceras, em suma, o clímax dos sentidos apresentado pelo sofrimento da carne seria substituído pelos mesquinhos sofrimentos da alma, na extensão de um tempo que se arrasta em uma prisão celular. O surgimento dos salões no início do século XIX está intimamente ligado à progressiva decadência da rua no Rio de Janeiro e insinua a possibilidade da pena privatizada, que seria introduzida pela Casa de Correção da Corte.

Comprando um piano, as família introduziam um móvel aristocrático no meio de um mobiliário doméstico incharacterístico e inauguravam – no sobrado urbano ou nas sedes das fazendas – o salão: um espaço privado de sociabilidade que tornará visível, para observadores selecionados, a representação da vida familiar.⁶⁵

Se olharmos para o piano levando em consideração “A importância do mobiliário junto com o imobiliário.”⁶⁶ veríamos que o surgimento dos salões está ligado ao surgimento da alma interiorizada, ao modo burguês de existência, que começa a penetrar as residências aristocráticas da cidade onde o “salão é o camarote no teatro do mundo”. Tal acontecimento implica-se com tramas bem mais sofisticadas e complexas que Benjamin denominará *intériour*.

O *intériour* não apenas é o universo, mas também o invólucro do homem privado. Habitar significa deixar rastros. No *intériour* esses rastros são acentuados. Inventam-se colchas e protetores, caixas e estojos em profusão, nos quais se imprimem os rastros dos objetos

⁶⁵ ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “Vida privada e ordem privada no Império”. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org) *A história da vida privada no Brasil. Império: a corte e modernidade nacional*. Vol.2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.47

⁶⁶ BENJAMIN, Walter. *Passagens Parisienses*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. [11, 3]

de uso mais cotidiano. Também os rastros do morador ficam impressos no *intériour*. Surge a história de detetive que investiga esses rastros. *A Filosofia do Mobiliário*, assim como suas novelas de detetive, apontam Poe como o primeiro fisiognomista do *intériour*. Os criminosos dos primeiros romances policiais não são *gentlemen* nem apaches, e sim pessoas privadas pertencentes à burguesia.⁶⁷

É somente com a emergência do *intériour* que chegamos à experiência moderna de identidade, que foi lenta e gradativamente construída no Rio de Janeiro e que desconhece seu termo final. Tais objetos que consentem a marca dos rastros daquele o manipula, ou as caixas e invólucros que guardam os objetos como exemplares únicos, são como um antídoto à lassidão e à queda das certezas experimentadas na modernidade, sobretudo pelo cidadão das grandes metrópoles. A construção da identidade faz parte de uma intrincada trama onde mobilidade urbana, circulação de pessoas e mercadorias, fotografias e romances policiais compõe-se de forma insuspeita. À opacidade dos espaços lúgubres da cidade, onde nada está garantido, o surgimento dos espaços privados, onde o esforço cotidiano e ininterrupto de seu habitante é criar e manter uma identidade que sempre lhe escapa.

Todos esses processos iniciam-se no fim da primeira metade do século XIX e intensificam-se na década de 1870⁶⁸, quando o transporte urbano torna-se de fato massificado, onde os bondes a burro seguiam em direção à zona sul da cidade e, o trem a vapor, em direção ao incipiente subúrbio; o daguerreótipo, que chegou ao Rio de Janeiro em 1840, vindo de um vapor francês dentro de um luxuoso estojo com interior forrado de veludo, já

⁶⁷ Ibidem, p.46

⁶⁸ Segundo Maurício de Abreu “ Dada a importância dos transportes coletivos na expansão da cidade e na conseqüente transformação de sua forma urbana do Rio de Janeiro no século XIX em dois períodos distintos, ou seja, a fase anterior ao aparecimento de bondes e trens, e o período que lhe é posterior. O ano de 1870 é, neste sentido, um marco divisório bastante adequado.” ABREU, Maurício de. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2013. p.37

denominado fotografia, passa a ser usado na Casa de Correção da Corte para produzir fotografias de condenados. Já no fim da década de 1870 era comum que, nas narrativas de jornais, as fotografias aparecessem como um índice capaz de desvendar crimes, como, por exemplo, no folhetim de Xavier de Montépin, intitulado *A Douda*, publicado na Gazeta de Notícias, onde se lê o seguinte diálogo:

– Uma mina, mal dirigida, por culpa de um condutor de trabalhos, fizera pelos ares um grande pedaço da rocha separada já do flanco da montanha por um rocha invisível. Aquela grande massa de pedras rolou depois como uma *avalanche* até o chão. O imprudente condutor foi cruelmente castigado... ficou com o braço direito quase esmagado.

– Desgraçado!

– Foi imediatamente tirado dali mas o braço esteve quase esmagado.

– E o pai julga que esse homem...? Jorge calou-se.

– Sim, meu filho, concluiu Roberto Veraier, julgo que esse é aquele cujo retrato me mostrou o adjunto Lambert... é o assassino misterioso, o condenado de Melun.(...)

– Aquele rosto, enérgico e suave ao mesmo tempo, nunca se apagará da minha memória. Parece-me ainda estar a vê-lo... Pobre homem! (...)

– Não estará o pai iludido?

– Não, mil vezes não! Os lábios delgados daquele homem davam à parte inferior de seu rosto um certo tom desdenhoso e amargo! Achei esse desdém, essa amargura, na fotografia que me mostraram.

– Suponhamos, disse Jorge, que o condenado de Melun, que deve morrer amanhã de madrugada, seja o infeliz que o pai viu na Saboya, como se explica essa metamorfose tão repentina de um homem honrado em assassino?

– Não serei eu que me encarregue a achar a palavra do enigma. Só diria que a miséria explica muitas coisas no mundo

– Sem dúvida, mas não explica tudo. Enfim, não se pode negar que, se o pai tivesse lido os jornais e visto a fotografia, teria podido dar à justiça esclarecimento de alta importância. Mas, não sabendo nada, nada pode fazer... e agora é muito tarde...

– Estás certo disso?...

– Certíssimo. As suas declarações, a esta hora, não teriam efeito, tanto mais que elas não constam de nenhum fato novo que seja favorável ao condenado. Não seria por uma palavra sua que mandariam suspender a execução.. o desgraçado nada mais tem a

esperar da justiça dos homens... tem de morrer... seja culpado ou inocente...⁶⁹

Embora este folhetim seja uma tradução do francês, é uma publicação da Gazeta de Notícias, jornal que tinha como característica a popularização da literatura de folhetim e tinha grande circulação na cidade. Não se trata, aqui, de um romance policial, mas de literatura *Douda* folhetinesca popular, entretanto, há a composição com os traços desse gênero, esta, não deixa de ser, também, uma história de detetive. No breve fragmento, a fotografia aparece como o personagem central, capaz de determinar a culpa ou a inocência em um crime.

No diálogo com seu filho Jorge, Roberto Veraier contará como, na véspera da execução de uma sentença de morte por um assassinato, reconhece o misterioso condenado como sendo alguém de boas referências. O erro de Roberto, entretanto, foi o de não ler jornais e de não ver a fotografia a tempo que pudesse intervir na execução da sentença. O decisivo para o reconhecimento não estaria tanto nas marcas do rosto, quanto nos gestos que o faziam entrever traços subjetivos que seriam determinantes à certeza de Veraier em estar vendo o mesmo homem.

Estaria em jogo, neste fragmento de folhetim, o fato de que “As tentativas para restabelecer os traços da identidade individual sob a obscuridade de uma nova mobilidade foram centrais tanto para os processos reais de identificação policial quanto para a gênese da ficção policial.”⁷⁰ A fotografia, entretanto, funcionaria como um emblema paradoxal da experiência moderna já que, enquanto luz que marca os corpos para garantir sua

⁶⁹ Gazeta de Notícias de 20 de Dezembro de 1878. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_01&PagFis=5058

⁷⁰ GUNNING, Tom. Op. Cit. p.39

identidade individual, funciona como instrumento de controle, ela mesma desestabiliza este controle já que desfaz as “formas mais antigas de estabilidade para aumentar a facilidade e rapidez da circulação”⁷¹

No Rio de Janeiro da década de 1870 estamos imersos nesta experiência desterritorializante, onde as tentativas de controle são sempre dissipadas por forças desestabilizadoras. À antiga estabilidade escravocrata, onde os papéis seriam bem definidos pelos signos sociais que cada um carregava, muitas vezes, pela cor da pele, começa a dissolver-se no ar. Estamos numa cidade com mais de 50 mil escravizados, muitos deles de ganho, isto é, que trabalham na cidade pagando tributo ao senhor, que vive afastado e; outras duas ou três dezenas de milhares de negros e pardos livres ou libertos⁷², transitando ininterruptamente nas regiões centrais ou nos lugares distantes com o auxílio do trem a vapor. Se não podemos afastar com veemência o argumento idílico da fuga para os quilombos como estratégia prioritária de luta pela liberdade nos períodos anteriores a este momento, podemos afirmar com certeza que os escravizados já não precisavam mais fugir da cidade para produzir resistência, mas, outrossim, a usavam como território de combate.

Além disso, é na década de 70 que inicia-se um processo massivo de imigração estrangeira para a capital do império, mais de 200 mil portugueses aqui aportaram entre os anos de 1844 e 1878, estrangeiros que em sua maioria são vistos pelas autoridades como vadios e vagabundos, pois muitos viviam dos possíveis ganhos conseguidos por meio de furtos:

⁷¹ Ibidem, p.37-38

⁷² Cf. CHALHOUB, Sidney. *Visões da Liberdade. Uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.192

Convém notar que a maior parte dos vadios e vagabundos são estrangeiros. (...) Urge que alguma medida ordinária ou extraordinária se tome a respeito dos vadios e vagabundos, que são uma das pragas na sociedade e, permita-se-me dizer, o embrião de crimes contra a segurança individual e de propriedade.⁷³

Se nos períodos anteriores a problemática da saúde pública ligava-se eminentemente aos escravizados, na década de 70 quem passa a ser culpabilizado pelas epidemias na cidade será o estrangeiro. Pereira Rego diria, acerca do surto de febre amarela de 1873, que a moléstia iniciou-se com “indivíduos recém-chegados habitando diversos pontos desta cidade”⁷⁴

A história das políticas públicas de saúde no Brasil enreda-se às práticas de segurança pública: saúde é assunto de polícia. Esta trama sutil, onde controle e prática policialesca são legitimadas pelo argumento do bem comum, faz parte de uma ampla estratégia cujos efeitos, no contemporâneo, foi desvencilhando o poder policial do protagonismo das políticas públicas de saúde pelo fato de que seus agentes operarem na lógica policialesca. Mas estes embates são ainda incipientes e o chefe de polícia, faz seu apelo no relatório de 1874:

Urge dar regulamento aos cortiços, contendo disposições convergentes à manutenção da salubridade, de acordo com as regras de higiene, e estabelecendo preceitos adaptados à polícia. Assim evitar-se-ia que o povo habite casas com falta de ar e de luz; assim prevenir-se-á a aglomeração de pessoas em limitado espaço; assim finalmente habilitar-se-á a autoridade local para ter cabal conhecimento dos indivíduos residentes nos cortiços, e providenciar, sem quebra dos direitos de cada um, quanto à conservação da ordem, prevenção de crimes, captura de criminosos, de desertores e de escravos fugidos. Dentro do circuito de minhas atribuições não cesso de recomendar às autoridades policiais a maior vigilância sobre os cortiços, sendo certo que, por ocasião de buscas oportunamente dadas, têm-se encontrado nos cortiços escravos fugidos, vagabundos, e turbulentos que neles encontravam guarida segura.⁷⁵

⁷³ JUSTIÇA 1871, p.23

⁷⁴ C.f. *Cidade Febril. Cortiços e Epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.87

⁷⁵ JUSTIÇA, 1874. p. 215

As políticas públicas de saúde, sob a égide do higienismo e o engajamento dos olhos da polícia na cidade do Rio de Janeiro, legitimarão um série de intervenções nas residências das classes populares que terão como finalidade premente “ter maior conhecimento dos indivíduos residentes nos cortiços”, isto é, conhecer a identidade daqueles que vivem na obscuridade. É neste território intricado, onde os corpos misturam-se promiscuamente, onde as luzes do poder são barradas pelos esguios caminhos, ali, no território do amorfo, do anônimo, das histórias que não foram narradas e que imporão a nós, para sempre, seu vitorioso silêncio, é onde encontramos as opacidades que procuramos, nas sombras onde “os fugidos, vagabundos e turbulentos (...) encontram guarida segura.”

A beleza de se pensar em termos de tramas históricas é perceber que os pequenos fragmentos de histórias podem desprender-se das grandes totalizações e gerar paradoxos indissolúveis, contradições que retiram as fontes históricas de um lugar do sempre já dado e as colocam como ferramenta de combate, no contemporâneo.

O higienismo, ao passo que seria uma estratégia de controle do poder sobre as formas de vida que escapavam aos modos hegemônicos de existência geraria um estranho paradoxo na cidade do Rio de Janeiro: a necessidade do uso disseminado de calçados para evitar infecções provindas do chão da cidade. Sabemos que um dos traços distintivos do escravo do era o uso de sapatos, terminantemente proibido ao cativo, que poderia vestir-se com toda a indumentária do homem livre, exceto o calçado. Com a descoberta de que muitas doenças provinham do contato direto dos pés descalços com o

chão contaminado e, sendo o escravizado uma “propriedade” cara demais para se perder, impunha-se aos senhores a necessidade de comprar calçados aos escravos⁷⁶, ao menos nos períodos epidêmicos – sobretudo de cólera – na cidade, o que passa a confundir ainda mais as identidades na cidade do Rio de Janeiro do século XIX.

A busca pela identidade mobilizaria, no século XIX, uma série de tecnologias de que tinham por intenção iluminar e dar contornos àquilo que permanece obscuro e inominável; Bertold Brecht, sensível a este processo, iria nos propor o anonimato enquanto uma ética possível, enquanto uma ferramenta de luta que opor-se-ia aos modos de subjetivação implicados nesta tecnologia de controle. Assim, ele recomenda em sua *Cartilha para cidadãos*: “Apague os rastros”.

Se encontrar seus pais na cidade de Hamburgo ou em qualquer outro lugar. Passe por eles como um estranho, vire a esquina, não os reconheça. Abaixar sobre o rosto o chapéu que eles lhe deram. Não, oh, não mostre seu rosto. Mas sim. Apague os rastros. Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato. Quem não estava presente, quem nada falou. Como poderão apanhá-lo? Apague os rastros.⁷⁷

E nós, continuaríamos recomendando: “Apague as luzes!”. Na cidade do Rio de Janeiro de 1870, o principal critério de suspeição era o anonimato, posto que este, na grande maioria dos casos, estava ligado à vagar pela cidade durante a madrugada. “A cidade que escondia, porém, ensejava aos poucos a construção da cidade que desconfiava, que transformava todos os pretos em suspeitos.”⁷⁸ Assim, “o negro [que] está descendo a rua com o chapéu

⁷⁶ Cf. ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Op. Cit. p.79

⁷⁷ BRECHT, Bertold. In: *Cartilha para os Cidadãos*.

⁷⁸ CHALHOUB, Sidney. *Visões da Liberdade. Uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.192

desabado (...) suspeito “de ser Fulano, escravo de Sicrano, que está na rua, à noite, sem o conhecimento de seu senhor”⁷⁹ segue, curiosamente, as indicações de Brecht. Já o “preto mina Manuel, morador na Rua Formosa na Cidade Nova”, comete a indiscrição de manter um lampião aceso na porta de residência⁸⁰: as luzes denunciam que reuniões suspeitas podem estar acontecendo ali.

A noite é o momento onde se deve dar prioridade à vigilância, pois é aí onde as atividades escusas ou subversivas se dão, assim, muitas vezes o policiamento do dia fica prejudicado já que “o corpo dos vigilantes, de que dispõe a polícia, é por tal forma reduzido, que durante o dia fica a cidade entregue a si, e só à noite é policiada.”⁸¹ É no momento onde a noite é mais erma, onde as atividades ilícitas acontecem na cidade:

É digno notar-se que a maior parte desses fatos (furtos) dava-se à mesma hora (4 para 5 da manhã) em que se apaga a iluminação pública, ficando a cidade em completa escuridão, e tornando-se assim impossível a vigilância por parte dos rondantes, como v. ex. tem tido a ocasião de verificar pessoalmente.⁸²

A despeito dos esforços do Chefe de Polícia, a cidade noturna do Rio de Janeiro é um livro opaco que não se deixa ler, tal como diz-se de um certo livro alemão: “*er lasst sich lesen*”⁸³. Assim, haveria uma estranha conversa entre o Chefe de Polícia do ano de 1874 e o convalescente protagonista do conto *O homem das multidões* de Edgar Allan Poe.

O conhecido protagonista, que encontrava-se se recuperando de uma

⁷⁹ Ibidem, p.191

⁸⁰ cf. Ibidem, p.192

⁸¹ JUSTIÇA. 1875, p.230

⁸² JUSTIÇA, 1874, p. 176

⁸³ POE, Edgar A. O Homem da multidão. Tradução de Dorothée de Bruchard. Edição Bilíngüe. Porto Alegre: Paraula, 1993.

doença nas dependências de um café, em Londres, tem seu olhar absorvido pela multidão e contempla com “minucioso interesse as inúmeras variantes de figura, de traje, de aspecto, de andar, de rosto e de expressão fisionômica.”⁸⁴ que nos são descritos em seus pormenores.

Embora a multidão se avolumasse em sua promiscuidade, o olhar atento aos detalhes poderia fazer surgir desde volume amorfo diversos “tipos urbanos”, classes que se agrupam segundo critérios específicos, como indumentária, ritmo de andar e gestos. A chegada da noite, porém, começa a confundir a aparente clareza do nosso personagem:

À medida que as trevas da noite se adensavam, adensava-se igualmente em mim o interesse pela cena; isto não só o caráter geral da multidão se alterava materialmente (... à medida que o adiantamento da hora fazia sair do seu antro todas as espécies de infâmia), mas também porque os raios dos candeeiros a gás, inicialmente débeis na sua luta contra a luz do dia, tinham acabado por conquistar a predominância e agora lançavam sobre todas as coisas um brilho caprichoso e muito vivo. Tudo era escuro, mas mesmo assim esplendoroso.... Os estranhos efeitos da luz levaram-me a examinar o rosto de cada pessoa; e, apesar de a rapidez com que esse mundo de luz se escapava diante da janela me impedia de lançar mais do que um fugaz relance a cada uma das fisionomias.⁸⁵

O “canto das sereias” da iluminação da gás, ao passo que fazia tudo brilhar e resplandecer, mantinha uma atmosfera de mistério; escura e esplendorosa. É quando o protagonista avista a figura de um velho que o faz sobressaltar-se pelo fato de não lhe ser possível enquadrá-lo em nenhuma das categorias, um anônimo.

No Rio de Janeiro, em 1874, uma figura anônima também inquieta a polícia, se trata de um “um indivíduo estrangeiro, moço sem profissão conhecida, que fora assinalado como sendo conivente naqueles crimes, sem

⁸⁴ Ibidem,

⁸⁵ Ibidem,

que todavia se pudesse indicar seu nome, nem sua residência.”, diz o chefe de polícia. E, como só fosse possível capturar o anônimo a partir de seus hábitos, delimitando a identidade a partir do modo particular como transita pela cidade ordinariamente, o chefe de polícia começa a perseguir-lhe, “estabelecendo-se assim assídua vigilância para se conhecer seus hábitos e prendê-los em flagrante, se houvesse motivo e oportunidade.”

Embora o homem das multidões de Poe não se sentisse fitado pelos olhos que lhe vigiavam, o anônimo do Rio de Janeiro fez “os maiores esforços para iludir os agentes da guarda urbana, incumbidos de vigiá-lo.” Enquanto o homem das multidões continuava sua marcha por entre as artérias, ora apertando o passo, ora espaçando num ritmo vagaroso; ora parando em praças iluminadas, ora enfiando-se em sinuosos becos; no Rio de Janeiro, o anônimo:

Depois de percorrer numerosas ruas da cidade sem destino certo, foi banhar-se na praia do boqueirão do Passeio às três horas da madrugada, e saindo, ora dirigia-se para uma habitação, ora parava aparentando distração; até que, julgando-se seguro e incitado pela aproximação do dia, seguiu a passos acelerados para o alto da pedreira de Cantagalo, onde conseguiu furtar-se às vistas dos agentes.⁸⁶

Diferentemente de Londres, a cidade do Rio de Janeiro é ela mesma uma metrópole moderna geológica. A topografia da cidade, com seus labirintos de cadeias de montanhas, sempre pode acolher aquele que deseja esconder-se. O anônimo, depois de vagar pela cidade durante toda a madrugada e prevendo a aparição dos primeiros raios solares, consegue iludir o olhar de seus perseguidores, percorrendo mais de oito quilômetros, para desaparecer

⁸⁶ JUSTIÇA, 1874. p.171

na Pedreira de Cantagalo.

Andar pela cidade sem rumo definido, não é apenas sinônimo de suspeição, mas é um ato infracionário em si, pelo caminhante poder ser considerado vadio ou vagabundo. Segundo o código criminal de 1830, capítulo V, Art.295, que versa sobre “Vadios e Mendigos”; vadio é aquele que “Não tomar qualquer pessoa uma ocupação honesta, e útil, de que passa subsistir, depois de advertido pelo Juiz de Paz, não tendo renda suficiente.” tento como pena “prisão com trabalho por oito a vinte e quatro dias.”⁸⁷ O suposto vadio deve, portanto, assinar um “Termo de bem viver” e, depois de autuado, se for pego mais uma vez vagando segundo os critérios definidos pela lei, deve cumprir sentença.

Como poderíamos nós, contemporâneos, encontrarmo-nos com estas vidas que erravam pela cidade do século XIX, se elas deixaram nada menos que um rastro ilegível para nós? Perseguir os pontos opacos, que não são iluminados pelas fontes, mas que deixam entrever, pelo desconforto com que o poder as narra, que algo ali, que é do registro do acontecimento, estava em curso, é que nos resta, e talvez, o que eticamente nos cabe:

Disposições particulares, verdadeiras anomalias, caracterizam tanto o vagabundo de luva de pelica, como o maltrapilho. O primeiro, relaxando-se insensivelmente dos costumes, vê-se privado dos recursos, a que não dera a menor importância, chega a classe do segundo, e por fim, todos vão para nas correccionais. O primeiro por uma depravação de gosto que ninguém explica, prefere o imundo café volante e a comida preparada nas bodegas, onde a princípio entra a farto; errantes ambos, são notáveis pelo rigor das pernas na constância da marcha e pela insensibilidade com que suportam a roupa, ordinariamente preta e suja, sob a ação do sol mais

⁸⁷ Código criminal de 1830. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim-16-12-1830.htm

escaldante.⁸⁸

Errantes urbanos, os vadios e vagabundos da década de 1870, lançam, para nós, uma ética de pesquisa: devemos caminhar pelas fontes com o mesmo “rigor das pernas” e “constância da marcha” e estarmos prontos a suportar o “sol mais escaldante” do meio dia sob nossas cabeças. Evitar o conforto da sensibilidade burguesa e vasculhar, como um catador de lixo, os restos, os resíduos, as ruínas que se acumulam incansavelmente sobre nossos pés. Disso resultaria uma escrita “ordinariamente preta e suja.”

A errância, não seria aqui objeto de análise, mas ela própria o modo de análise, diria Benjamin que “Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade... requer instrução... as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro.”⁸⁹

“Algo inominável ganha carne quando irradiado pela luz da razão.”⁹⁰ O desejo de representação social que marcou a abundância de vidas infames, amorfas, errantes da cidade do Rio de Janeiro do século XIX, delineou alguns contornos, catalogados em tipos urbanos, daquilo que antes permaneceria no anonimato noturno, território onde nada se apazigua. Deste movimento, emergem quatro grandes categorias: os vadios e vagabundos, a prostituta, o capoeira e o estrangeiro.

As prostitutas, também denominadas mulheres públicas, habitam o limiar

⁸⁸ Justiça, 1871, 47

⁸⁹ BENJAMIN, “Infância em Berlim”. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 2011. p.66

⁹⁰ BAPTISTA, Luís Antônio. *Noturnos Urbanos. Interpelações da literatura para uma ética de pesquisa*. Estudos e pesquisas em psicologia UERJ, RJ, ano 10, n.1, p. 103-117, 1º semestre de 2010. p.103

do dia e da noite, o próprio nome como comumente se define os prostíbulos, como *zona*, já deixa entrever que se trata de um espaço ou zona de indiferenciação, também conhecido como “casas de tolerância”, espaço onde aquilo que é ilícito durante o dia passa a ser tolerável durante a noite. E onde, muitas vezes, “as meretrizes fazem de suas moradas outros tantos esconderijos de ladrões, que roubem violentamente os incautos que nelas têm entrada.”⁹¹

No Rio de Janeiro da década de 1870, os olhos dos agentes policiais iniciam uma busca pela taxonomia da mulher desviante, deixando entrever a intuição benjaminiana de que “A prostituição abre um mercado de tipos femininos”:

A prostituição divide-se em quatro classes distintas. 1ª De escravas pretas e pardas, alojadas em casas decentemente mobiliadas por seus próprios senhores, que as obrigam ao pagamento de salário elevado. 2ª De miseráveis que residem em casas térreas, vivem na pobreza, e apresentam-se esqueléticas e com sinais visíveis das enfermidades de que estão afetadas. 3ª De jovens, quase todas estrangeiras, que habitam casas de boa aparência sob a inspeção de mulheres que auferem os lucros da impureza; satisfazendo o estipulado nas convenções particulares que com elas têm celebrado. São essas jovens governadas despoticamente e com tanto rigor, que algumas delas têm-se escapado de casa pelas janelas por meio de lençóis solidamente amarrados. Tentando a polícia tomar conhecimento do fato, viu-se inibida de qualquer procedimento por terem declarado à autoridade aquelas jovens – estarem em semelhantes casas por vontade própria, e não sofrerem constrangimento algum. 4ª De não menos miseráveis mulheres que ocupam casas suntuosas, usam sedas, plumas de subido preço, joias brilhantes de grande valor, frequentam teatros e lugares públicos e têm à sua disposição vistosos carros. Reconhece-se a quase impossibilidade de extinguir a prostituição; entendendo-se com razão que o remédio depende antes do predomínio dos bons costumes do que do emprego de penas coercitivas.”⁹²

As prostitutas do Rio de Janeiro não seriam um grupo homogêneo, e é justamente em consequência desta heterogeneidade que o chefe de polícia,

⁹¹ JUSTIÇA, 1875, 260

⁹² JUASTIÇA, 1874, 183

tentando dar contornos às “mulheres públicas”, viu-se obrigado a dividi-las em classes distintas que cortariam transversalmente todos os segmentos sociais da corte, desde escravizadas que prostituíam-se compulsoriamente por ordem de seus senhores, até “mulheres que ocupam casas suntuosas”. Estas últimas, segundo Gilberto Freyre, foram responsáveis pelas mulheres de alta classe repelirem a moda do uso de chapéu, pois estes foram inseridos, no Brasil, por prostitutas de luxo europeias⁹³. A negação do uso de chapéus é também a negação de um tipo de identidade feminina em detrimento de outra, a saber, a das “senhoras de boa família”, entretanto, na corte do Rio de Janeiro, toda a tentativa de criação de contornos identitários é malograda por uma vida que se expende e se diferencia constantemente. O embate entre luzes e sombras, visível e invisível, não se apazígua:

A prostituição, que outrora, em homenagem ao pudor, procurava ocultar-se, tem hoje atingido escandaloso vulto e faz gala em ostentar toda a sua hediondez. (...) O assunto faz parte das atribuições da policia e a ela ligam-se as questões mais delicadas de moral, de higiene e de segurança. A posição da autoridade é melindrosa. Se é indispensável conhecer, registrar e submeter a precauções sanitárias as mulheres, que descem a um tal grau de abjeção, *quanta prudência não é necessária para discernir a nuvem, muitas vezes invisível, que separa as prostitutas das mulheres, cujo comportamento imoral, conquanto inspire um igual desprezo, não apresente, todas as condições que caracterizam a prostituição e que deveriam submetê-las às regras impostas às mulheres publicas?*[grifo nosso]⁹⁴

Há uma nuvem de obscuridades que turvam os olhos do poder e torna morosa qualquer tentativa de captura do corpo dessas mulheres. As autoridades que há muito reclamavam o inventário das mulheres públicas afim de conseguir, com isso, submetê-las à inspeção regular, reclamam para a polícia tais procedimentos.

⁹³ MAUAD, Ana Maria. “Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado”. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org) *A história da vida privada no Brasil. Império: a corte e modernidade nacional*. Vol.2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.213

⁹⁴ JUSTIÇA, 1870, 21

Mas não seria tanto o fato de haver prostituição que incomodaria o chefe de polícia, a questão refere-se ao fato da visibilidade da prostituição na cidade, que, se outrora ocultava-se, passa a tornar-se ostentatória. “É excessivo o número das infelizes que, sem pejo nem resguardo, arrastam por aí o hediondo manto da prostituição às vezes fulgurante e adornado de ouropéis.”⁹⁵, diria o chefe de polícia. O falso brilho dos ouropéis com que essas mulheres se adornam as fazem resplandecer e as tornam objeto de intervenção de políticas públicas, a luz que produz visibilidade também é aquela que, curiosamente, faz com que o poder preste atenção nessas mulheres. Porém, há tramas invisíveis que frustram qualquer catalogação ou arrolamento por parte das autoridades policiais, qualquer mulher pode tornar-se suspeita de ser prostituta, sob a nuvem invisível que torna opaca a confissão do desvio pelos ícones que se pode carregar.

Dos “tipos urbanos” do Rio de Janeiro de 1870, os capoeiras seriam aqueles que as autoridades teriam maior dificuldade de enquadrar, por estes serem híbridos e só capturáveis em outras categorias, que não a capoeiragem:

[os] turbulentos geralmente conhecidos por capoeiras, e declarou formarem eles uma sociedade, dividida por freguesias, com chefes distintos, os quais não só pelejam entre si por mero prazer, como também por igual motivo ferem e matam os transeuntes inofensivos. A capoeiragem não é um crime previsto no código criminal e somente podem ser capturados como crimes as ofensas físicas, ferimentos e homicídios, cometidos pelos capoeiras, quer em reunião, quer isolados. É, pois, evidente a dificuldade, que encontra a autoridade em proceder contra eles, principalmente por não poderem ser, em generalidade, considerados como vagabundos, por seres guardas nacionais, praças escusas ou reformados do exército e armada, artífices dos arsenais de marinha e guerra, e nesta qualidade reclamados pelos respectivos comendantes.⁹⁶

A capoeiragem só passaria a ser considerada crime a partir do código

⁹⁵ JUSTIÇA, 1871, 23

⁹⁶ JUSTIÇA, 1871, 22

criminal de 1890, onde torna crime “Fazer nas ruas e praças publicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias (...) ameaçando pessoa certa ou incerta, ou inculcando temor de algum mal.”⁹⁷ Na década de 70 do século XIX, a generalidade dos capoeiras não poderiam ser considerados vadios ou vagabundos já que seriam trabalhadores e, na maior parte do casos, militares.

Definimos os capoeiras “híbridos”, palavra, cuja origem grega *hybris*, corresponde ao excesso, ao que é desmedido, à miscigenação que viola as leis naturais e por isso anômala, irregular, monstruosa. O escândalo da capoeiragem, assim como o da prostituição, não está no ato em si, mas na ostentação, no exhibir-se em ruas e praças públicas com “exercício de agilidade e destreza corporal”, ou, como diria o Chefe de Polícia, “aparecer às escancaradas”, promovendo “criminosos excessos”⁹⁸. O que interessa nos capoeiras, são que eles escapam a uma certa norma que começa a se gestar na cidade, devassam uma fronteira, um modo de habitar a cidade e, por isso, tornam-se alvo dos olhos vigilantes do poder.

Há uma ética que nos leva a lançar nossa atenção a estes contornos forjados pela luz do poder sobre aquilo que antes seria da ordem do anônimo, do infame, do invisível; se por um lado, reconhecemos que tal desejo de produção de representação afirma a vitória de tais práticas, afirmamos, outrossim, que tais práticas estão desde sempre fadadas ao fracasso, pois, a partir de um olhar atento, podemos perceber tudo aquilo que escapa e continua tramando existências noturnas, incapturáveis. Essa ética consiste em olhar, não a fotografia que ilumina, mas os negativos que transtornam as formas

⁹⁷ Código Criminal de 1890, Capítulo XIII, Art. 402.

⁹⁸ JUSTIÇA, 1871, 23

aparentemente estáveis. É por apostarmos nesta ética que afirmamos que há uma intrincada trama histórica, um confronto de luzes e sombras – ainda inacabado – operando nos modos de subjetivação em jogo no Rio de Janeiro do século XIX.

O que queremos colocar em questão é que os atos de olhar não são dados da natureza, ligados à fisiologia humana, mas são objetivados em tramas históricas, cujo um dos fios podemos puxar da máxima enciclopedista: “não se vê sempre o que se olha, mas se olha sempre o que se vê”. Sérgio Paulo Rouanet, irá decompor este axioma para deflagrar alguns modos de construção de olhares e de visões implicados em uma ética iluminista que, para nós, sustentaria o modelo de vigilância generalizada na polícia do século XIX.

“Não se vê sempre o que se olha”, seria uma frase aparentemente descritiva, mas que conteria em si uma prescrição. Ao se afirmar que não vemos tudo que olhamos, colocamos a visão em um lugar deficiente, anômalo, precário; em detrimento daquilo que deveria ser o ideal da visão: a visibilidade irrestrita, ideal nunca alcançado mas que deve ser sempre visado. Destarte, a frase converter-se-ia numa exigência normativa: é preciso ver tudo. Entretanto, “se olha tudo o que se vê”, isto é, para ver é necessário olhar. Se desejamos a visibilidade irrestrita, o único caminho seria o olhar, mas não se trata de *qualquer* olhar. Devemos aprender o olhar, pedagogizá-lo, educá-lo para então fazer aparecer aquilo que se quer ver.

Em última análise, a primeira frase referir-se-á a um certo domínio de objetos, a totalidade do real e; a segunda, sobre um estilo de olhar que permitiria o acesso a tais objetos. “Duas normatividades: a da visão e a do

olhar. Uma ética ou uma política da visão: é preciso ver tudo. Uma disciplina do olhar: adestrar o olho, armá-lo com as tecnologias necessárias, dirigi-lo de maneira correta para o seu objeto.”⁹⁹

A máxima do olhar iluminista estaria também presente na cidade do Rio de Janeiro do século XIX. O ideal da vigilância generalizada com a finalidade da visibilidade irrestrita seria o principal objetivo da polícia como estratégia à garantia de direitos:

O principal objetivo da polícia é a vigilância. É pela vigilância que ela se torna garantia de todos os direitos, e pode prevenir o crime. Essa população numerosa e irrequieta, o desenvolvimento dos crimes e a perfeição com que são consumados, exigem em grau muito mais elevado vigilância permanente, presteza e astúcia nas indagações, e pronta repressão. As novas necessidades da polícia demandam maior proteção contra os roubos, as fraudes, e delitos de caráter astucioso, e portanto um sistema preventivo aperfeiçoado e uma atividade constante.¹⁰⁰

Mas não seria qualquer olhar que garantiria a vigilância permanente, ou, a visibilidade irrestrita, o olhar deve ser educado não apenas para tudo ver, mas para saber perceber o que é ou não desvio, assim:

(...) é impossível ainda uma boa administração policial sem um corpo de vigilantes zelosos, ativos e moralizados. É por meio deles que pode exercer a polícia vigilância sobre todas as praças e ruas, sobre todas as pessoas suspeitas, sobre todos os lugares escusos, assim como sobre todos os antros do vício e do crime. Disseminados por toda a área da cidade, os agentes da autoridade devem comparecer no lugar do crime, ou onde se tenta praticá-lo.¹⁰¹

A vigilância deve ser feita por olhares zelosos, ativos e moralizados. Os olhos dos policiais da corte deveriam exercer vigilância sobre *todas* as praças e

⁹⁹ ROUANET, Sérgio Paulo. “O olhar iluminista”. In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.128

¹⁰⁰ JUSTIÇA, 1875, p. 230

¹⁰¹ JUSTIÇA, 1875 p. 230

ruas, pessoas suspeitas, lugares escusos e nos antros que abrigam o vício e o crime, tal como no sonho dos filósofos das luzes. Tramas iluministas que se acenderam no século XVIII e que ainda hoje circulam em nossas cidades e compõe a urdidura subjetiva contemporânea.

O sonho dos filósofos iluministas seria uma sociedade de transparências, onde a escuridão, que outrora seria o refugio dos privilégios da aristocracia, fosse devassada por uma ordem de luzes e razão; uma sociedade onde “liberdade, igualdade e fraternidade”, entrelaçar-se-iam de modo que a felicidade de todos fosse sua consequência natural.

Kátia Muricy mostrará como, a partir de uma ordem cartesiana, onde a luz seria um elemento anterior ao olhar, que iluminaria aquilo que é da ordem do conceito; há uma inversão empírica onde seria o olhar que passaria a iluminar as coisas.

Na ordem cartesiana aquilo que é da ordem do sensível, isto é, o empírico, está subordinado ao mundo da razão, assim como na famigerada passagem onde ele descreverá sua experiência com a cera, que será sempre reconhecida como cera a despeito das múltiplas formas que se pode apresentar, porque seria o espírito que lhe garantiria tal unidade. Neste sentido, a razão garantiria uma certa ordem de objetos.

No fim do século XVIII, entretanto, a razão passa a não mais garantir, de seu lugar transcendente, a ordem do mundo e deve ser encarnada nos objetos para garantir a visibilidade do olhar. “Ver será agora arrancar as coisas da opacidade sensível pela ação de um olhar que ilumina a sua verdade e as

eleva à condição de objeto para o seu conhecimento.”¹⁰²

É com o iluminismo do século XVIII, portanto, que surgirá, a princípio, uma desconfiança e um medo aos lugares inacessíveis ao olhar, como os castelos, as masmorras, os conventos, os calabouços, os cemitérios; e posteriormente, reformas que tinham como intenção devassar todos os espaços onde a luz não penetraria: inicia-se uma luta contra as sombras. “A edificação de uma nova ordem moral e política dependia de que a luz da razão e da justiça, encarada no olhar do cidadão, iluminasse as regiões sombrias onde se abrigam a ignorância, a superstição religiosa, a mentira dos tiranos.”¹⁰³ O olhar que encarna a luz da razão deve ser zeloso, ativo e moralizado, só assim é possível combater as sombras em uma população numerosa, irrequieta e cada vez mais astuciosa.

O *intériuor*, que foi o refugio onde o homem privado se defenderia das contradições e paradoxos da cidade habitada pela massa informe carcomedora de identidades, a que chamamos multidão, passará a nortear o modelo de organização pública das massas baseando-se em uma simples ideia de arquitetura proposta pelos irmãos Jeremy e Samuel Bentham: “A moral reformada; a saúde preservada; a indústria revigorada; a instrução difundida; os encargos públicos aliviados; a economia assentada...; o nó górdio da Lei sobre os Pobres não cortado, mas desfeito – tudo por uma simples ideia de arquitetura!”

Esta seria a apresentação do Panóptico. Os irmãos Bentham não estariam equivocados, já que nesta proposta entrevemos uma intuição

¹⁰² MURICY, Kátia. “Os olhos do poder”. In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 481

¹⁰³ *Ibidem*, p.479

astuciosa e materialista de que a subjetividade é objetivada a partir dos modos de organização.

As tramas noturnas produzidas na cidade pela multidão que protege com o anonimato aquele nela adentra e se perde, devem ser, não cortadas de forma abrupta, mas desfeitas na dispersão do cotidiano, vagarosa e paulatinamente; por meio da visibilidade de todos sobre todos; permitindo “a transformação da massa, lugar de trocas múltiplas e ameaçadoras, em uma multiplicidade enumerável, controlável de indivíduos: uma coleção de individualidades solitárias e vigiadas pelo olhar.”¹⁰⁴

Do ponto de vista de sua estrutura, a arquitetura panóptica compõe-se de um edifício circular com uma torre no centro. Nos raios do edifício, encontram-se as células, cada qual com duas janelas, aquela que dá para o exterior e serve para entrada de luz solar deve ser colocada em uma altura considerada ideal para que o indivíduo não tenha contato com o exterior e, aquela que dá para o interior deve servir para dar plena visibilidade à torre, cujas janelas possuem persianas com a finalidade de manter incógnita a presença do vigia.

O panóptico leva às últimas consequências uma tecnologia de luzes e sombras, onde a parte da luz está relegada àqueles que devem ser inspecionados, e, a parte da sombra, cabe ao poder. “Sua essência consiste, pois, na centralidade da situação do inspetor, combinada com os dispositivos mais bem conhecidos e eficazes para ver sem ser visto.”¹⁰⁵

¹⁰⁴ Ibidem, p. 484

¹⁰⁵ BENTHAM. Jeremy. *O panóptico ou a casa de inspeção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.28

No Rio de Janeiro, a primeira construção a utilizar-se da arquitetura panóptica foi a Casa de Correção da Corte, extinto Presídio Frei Caneca, segundo o relatório de 1873, “Pretendeu-se adotar a construção panóptica, de modo que o diretor pudesse, na frase de Bentham, ver tudo, saber tudo e cuidar de tudo.”¹⁰⁶ A proposta era dar fim à antiga cadeia de Aljube, localizada nas imediações da Praça Mauá e cujo significado de seu nome, al-jubb, do árabe, cisterna, masmorra, cárcere; é quase auto referente.

O Aljube foi criado 1731, e por mais de dois séculos abrigou toda sorte de infames, no início, acolhia prioritariamente padres desviantes e posteriormente passa a abrigar mendigos, bêbados, arruaceiros, cristãos novos, pobres. Em 1856 foi desativado enquanto cárcere e tornou-se uma casa de cômodos, foi demolido em 1906, quando da grande reforma de Pereira Passos e Rodrigues Alves. Diria o Relatório da Comissão Inspetora da Casa de Correção, que:

O Aljube, porém, não podia conter o grande número de presos que lhe eram destinados, porque não reunia as condições de salubridade e segurança que a humanidade e a justiça reclamam.... nunca a prisão do Aljube será uma prisão salubre e segura. Situada na encosta da montanha da Conceição, o seu pavimento térreo é um depósito das umidades, que marejam da mesma, e que muito aumentam os princípios de corrupção, que se geram em semelhantes casas: a má colocação e construção de seus depósitos e esgotos, a vaporização de tantos indivíduos de diversas cores ali acumulados, reunida à falta de ar, e ao intenso calor, formam uma atmosfera tão pestilente, que até incomoda os arredores da prisão. É sobretudo horrorosa a destinada às mulheres: é ela um pequeno quarto ao nível da rua, sotoposta a uma prisão de homens, que faz provar que essas infelizes vítimas da miséria, além dos incômodos da prisão, os insultos mais grosseiros e a linguagem mais crapulosa. Pelo que respeita à segurança são suas paredes e os seus alicerces nimamente fracos, e não podem por isso prestar a precisa resistência às contínuas tentativas de arrombamento: os seus tetos especialmente são de extrema fraqueza, e dão fáceis meios de evasão.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Relatório da Comissão Inspetora da Casa de Correção da Corte. In: JUSTIÇA, 1873, p. 208

¹⁰⁷ Ibidem, p.212

Havia, no Aljube, uma perigosa mistura de indivíduos de diversas cores ali acumulados. Suas paredes eram porosas, incapazes de conter as trocas entre rua e calabouço. Em meio à atmosfera sufocante, a parte da sombra estava destinada ao detento: a escuridão era protetora de quem ali adentrasse, pois permitia que alguma coisa fosse subtraída aos olhos do poder, que trocas subterrâneas se dessem sem o conhecimento do vigia. O legado do Aljube à região que um dia o acolheu foi justamente essa atmosfera tétrica aliada das sombras que, mesmo depois da Reforma Urbana, ainda seguia acossando aquele que experimentava passar por ela:

Mesmo hoje, aberta, alargada com prédios novos e a trepidação contínua do comércio, há de vos dar uma impressão de vago horror. À noite são mais densas as sombras, as luzes mais vermelhas, as figuras maiores. Por que terá essa rua um aspecto assim? Oh! Porque foi sempre má, porque foi sempre ali o Aljube, ali padeceram os negros dos três primeiros trapiches do sal, porque também ali a força espalhou a morte!¹⁰⁸

A sensação de João do Rio de que o Aljube não é apenas um prédio, mas adentra a rua e a história vem de encontro com nossas inquietações. Quando olhamos para o Aljube ou para a Casa de Correção da Corte, nossa intenção é menos pensar em termos de história de prisões, que de racionalidades em jogo no espaço urbano. A escuridão do Aljube invade a rua e podemos perceber suas opacidades ainda hoje, quando caminhamos pelas imediações da Praça Mauá. Não se trata apenas de regimes punitivos, mas de toda uma reestruturação urbana que deseja o apagamento das contradições, das misturas e heterogeneidades, em proveito de uma homogeneidade que solapa os conflitos, os inacabamentos, o tempo que diz “ainda não”:

¹⁰⁸ RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. In: MINISTÉRIO DA CULTURA. FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. DEPARTAMENTO NACIONAL DO LIVRO. S/p. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/alma_encantadora_das_ruas.pdf

O modo das edificações, conservação das ruas e caminhos, trânsito de veículos, higiene, asilo de mendigos, depósito de materiais inflamáveis, vigilância sobre vadios, jogadores e prostitutas, hospedarias, casas de caridade e de saúde, e outros semelhantes objetos são próprios da polícia, por tenderem todos a um fim dado. A falta de homogeneidade de pensar, a maneira diversa por que cada um daqueles funcionários encara o objeto, é obviamente prejudicial à sociedade, deixando de haver a unidade convergente ao grande fim – garantia da tranquilidade e segurança pública.¹⁰⁹

Mas seria rápido demais proceder estabelecendo um antagonismo entre a Cadeia do Aljube e a Casa de Correção da Corte, assim como nos efeitos de luzes e sombras em circulação dentro dessas instituições e nas cidades que as acolhem. Embora a Casa de Correção tenha sido criada com a intenção de produção de homogeneização e seja efeito de processos muito mais amplos, que não se esgotam em seus muros, precisamos estar atentos às tramas que compõe a construção deste espaço e numa questão ética que considera como urgente a premissa de que “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo de historiador convencido de que os mortos também não estarão em segurança se o inimigo vencer.”¹¹⁰ Isto é, precisamos levar em consideração que a história é um território de combate e, contá-la, a partir da vitória do regime panóptico na Casa de Correção, é contá-la a partir da versão onde o inimigo jamais deixará de vencer.

Faz-se necessário, portanto, proceder algumas demolições, isto é, encarnarmos um certo caráter destrutivo olhando para a história como quem “não vê nada de duradouro e... precisamente por isso vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram muros ou montanhas, também aí vê um caminho.”¹¹¹ A Casa de Correção da Corte também conhece sua parte da sombra, diria a Comissão Inspetora, sobre a esperança que:

¹⁰⁹ JUSTIÇA, 1874. p. 160

¹¹⁰ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2011. p.224-225.

¹¹¹ Idem, “O caráter destrutivo”. In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2011a. p.225

É ela o mantenedor de nosso bem estar, e como conforto e alívio dos infelizes nunca os abandona, acompanhando-os até o túmulo. Convém, pois, fazê-la penetrar no interior de nossas prisões, especialmente na casa de correção, cujas elevadas e enegrecidas muralhas, dando-lhe um aspecto sombrio e contristador, parecem significar a terrível inscrição do inferno de Dante – *Lasciate ogni speranza, voi, ch'entrate*.¹¹²

“Deixai qualquer esperança, vós que entraís”. Mas nós afirmamos que no interior dos grossos e sombrios muros, há caminhos a percorrer, tramas insuspeitas que insistem em contar do inacabamento da história e das centelhas da esperança.

A primeira premissa que precisamos destruir, portanto, é o fato de o panóptico ter, de fato, acontecido na Casa de Correção de Corte. Os trabalhos começam a desviar-se da planta original antes de mesmo de serem executados. A Comissão Inspetora diz a este respeito que “essa planta era pura cópia, sem pensamento assentado, nem conhecimento do sistema.”¹¹³ No sistema panóptico todos os pavimentos de celas devem convergir para um único centro, onde se encontra o vigia, “Aqui, porém, cada corredor tem seu pavimento e sua abóbada particulares.”¹¹⁴ Neste sentido, a comissão é peremptória ao dizer que “ Não fora realizada a construção panóptica.”¹¹⁵

Os dois sistemas que disputaram protagonismo foram o de Auburn e o da Pensilvânia, o primeiro consiste no trabalho comum e silencioso em oficinas durante o dia e isolamento, durante a noite e; o segundo, é o sistema de isolamento total. Na Casa de Correção, a despeito de muitos embates, deu-se preferência ao sistema Auburn.

¹¹² Relatório da Comissão Inspetora da Casa de Correção da Corte. In: JUSTIÇA, 1873, p. 230

¹¹³ *Ibidem*, p. 209

¹¹⁴ *Ibidem*, p.211

¹¹⁵ *Ibidem*, p.210

Prescrevia-se, destarte, um total isolamento durante a noite e o trabalho comum durante o dia, que deveria ser silencioso para evitar a comunicação entre os presos, diria a comissão que neste sistema “os corpos dos sentenciados ficam reunidos dentro da oficina, mas suas almas se conservam completamente separadas; e, posto se verifique uma associação material, há aí uma solidão mental.”¹¹⁶ Seria por meio da disciplina e do isolamento que se poderia chegar à iluminação moral da alma, finalidade última prescrita pelo sistema.

As luzes que circulariam na Casa de Correção, não seriam apenas as dos bicos de gás, acesas nas portas de cada cela. A luz da moral deveria chegar por meio da alfabetização e da leitura, por este motivo a prisão contaria com uma biblioteca com mais de 700 volumes, em sua maioria de cunho religioso; uma escola e um capelão. Este último “À luz do Evangelho... converte e chama aos bons princípios aqueles infelizes que muitas vezes, quase sempre, por falta de direção conveniente foram arrastados e se entregam à prática de crimes”¹¹⁷ Os condenados seriam ouvidos pelo diretor que tinha como uma de suas funções “classificá-los conforme sua condição moral e tempo de prisão.”¹¹⁸

“O misterioso comércio da alma com o corpo, e a influência notável dessa comunicação entre esses componentes do nosso ser, indicam a necessidade de se empregarem em uma penitenciária regular não só os meios higiênicos, como também..., o elemento religioso.”¹¹⁹ A moral, seria o breve espaço onde se opera a correção, *entre*, portanto, este misterioso comércio da

¹¹⁶ Ibidem, p.228

¹¹⁷ Ibidem, p.221

¹¹⁸ Ibidem, p.225

¹¹⁹ JUSTIÇA, 1874. pp.229-230

alma com o corpo.

Deve-se empreender, portanto, para o corpo, a disciplina e a higiene e, para a alma, a religião e a moral, o efeito dessa receita seria o homem corrigido. Entretanto, esta alma, muitas vezes, de tão obscura, é indócil a qualquer intervenção: “Estes sistemas procuram separar o condenado não só da sociedade como dos outros condenados, mas não podem separá-lo de si mesmo, de sua má índole.”¹²⁰

Mas o regime de luzes dentro da penitenciária não seria infalível como a receita, as zonas de penumbra instaurar-se-iam, igualmente, na Casa de Correção da Corte, tornando possível a comunicação e o comércios secretos, produzindo opacidades, trocas invisíveis onde se pretendia a plena visibilidade:

Se de ordinário os diretores das prisões dizem que nunca deixam de desconfiar das aparências de reforma moral dos presos, é de recear que nem sempre estejam de sobre aviso contra as exterioridades falazes de seus subordinados. As relações contínuas destes com gente da pior espécie, os expõem ao perigo de serem corrompidos, antes que sobre ela exerçam influência alguma salutar; porque, infelizmente, o mal é mais contagioso que o bem. (...) Os guardas e os instituidores (...) são o lado fraco da disciplina nas prisões. O guarda todo dia tem ocasião de entreter comércio secreto com os presos, e não conheço sistema algum de inspeção que possa reprimir semelhante abuso.¹²¹

As luzes aparecem aqui em toda a sua fragilidade e claudicância. É no espaço do *entre* onde deveria ocorrer a correção, que a penitenciária se abre para toda sorte de trocas secretas. Os guardas operariam, neste caso, uma função limiar, pois seus corpos, investidos de “exterioridades falazes”, invadem a interioridade das celas e podem interromper as luzes que circulam na Casa de Correção confundindo o dentro e o fora e tornando os grossos muros da prisão, porosos. Mas qual seria o conteúdo desse “comércio secreto” que

¹²⁰ JUSTIÇA, 1872. p. 30

¹²¹ Relatório da Comissão Inspetora da Casa de Correção da Corte. In: JUSTIÇA, 1873, p.215

operar-se-ia entre guardas e presos? Os relatórios não dizem, talvez porque não seja tanto o conteúdo que importe, mas a própria forma. O que é ilícito, no caso, não é o tipo de troca que se faz, mas o próprio fato de haverem trocas. Estamos aqui no território dos incapturáveis, do gesto, estes, como lembrou Agamben “é a esfera não de um fim em si, mas de uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens”¹²²

Foucault, mais que nenhum autor, soube captar a particularidade do regime disciplinar como uma tecnologia dos detalhes, “O ponto de aplicação da pena não é a representação, é o corpo, é o tempo, são os gestos e as atividades de todos os dias; a alma, também, mas na medida em que é sede de hábitos.”¹²³ Porém, é justamente ali, onde o regime disciplinar se esforça por controlar, que a multiplicidade dos incapturáveis ocorre.

O isolamento, o silêncio e o mutismo são a máxima disciplina a que se procura atingir; mas não é possível consegui-lo por maior que seja a inspeção, a qual continuamente iludida na passagem das celas para os pátios ou para as oficinas e vice-versa; na própria oficina, onde fácil é quebrar o silêncio e estabelecer conversação, uma vez que os presos o façam em voz baixa, não podendo ser facilmente vigiados em turmas de dez a vinte condenados; *ainda mais fácil entenderem-se por sinais e gestos*, e isto sempre acontece quando os guardas distraem sua atenção com qualquer dos presos, ficando outros livres para sustentarem entre si uma correspondência, tanto mais apreciada quanto maior for a proibição e impotente a vigilância.[grifo nosso]¹²⁴

O gesto é passagem, é a parte da sombra, a urdidura opaca que perpassa as luminosidades da Casa de Correção. Na passagem das celas ao pátio e do pátio às celas há todo um mundo composto por estes invisíveis; no interior das oficinas é impossível fazer com que “o capelão e o mestre vejam e sejam vistos pelos presos sem que estes possam avistar-se.”

¹²² AGAMBEN, Giorgio. *Notas sobre o gesto*. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto. N.4, 2008. p13

¹²³ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir. História da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1987. p.148

¹²⁴ Relatório da Comissão Inspetora da Casa de Correção da Corte. In: JUSTIÇA, 1873, p. 227

Mas serviriam os gestos para coadunar planos de fuga? Estabelecer uma comunicação com uma finalidade determinada? Por este ato de comunicação passaria informações? Se havia uma intenção teleológica nos gestos, por qual motivo a correspondência entre os condenados seria “tanto mais apreciada quanto maior for a proibição e impotente a vigilância”? Ou seria o gesto “a comunicação de uma comunicabilidade”¹²⁵, cuja finalidade, se é que possamos estabelecer uma, é a sua possibilidade de existência? Ou, uma “finalidade sem fim”?

Benjamin mostrou-nos como o declínio da arte da narrar está intimamente ligado à emergência das formas de comunicação burguesas tributárias da invenção da imprensa, a saber, o romance e a informação: o primeiro conta a história do indivíduo isolado, segregado, que interessa-se menos pelos acontecimentos que pelo contexto psicológico da ação, a estória é consagrada a “*um herói, uma peregrinação, um combate*”¹²⁶; a segunda deve ser compreensível “em si e para si”, é aderente aos “fatos objetivos” como a unha é à carne e, por este motivo, necessita de comprovação imediata. Está, em suma, presa no cárcere de plausibilidade.

Para Benjamin, o declínio da tradição da narração é também o declínio dos gestos: “Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente com seus gestos apreendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.”¹²⁷

¹²⁵ AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit. p. 13

¹²⁶ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: brasiliense, 2011. p. 211

¹²⁷ Ibidem, pp.220-221

Estaríamos nós, portanto, afirmando que os condenados da Casa de Correção da Corte, ao se apropriarem do mundo dos gestos, são narradores tradicionais? De forma alguma. Entretanto, se o gesto, tal como a imagem dialética é “uma bola de fogo que transpõe todo o universo do passado”¹²⁸ a correspondência – palavra muito apropriada, posto que não necessariamente se vincula à comunicação – dos gestos dos condenados seria um modo particular de declinação da experiência da narrativa – como esta bola de fogo que cai sobre nós, sem jamais atingir um ponto final, mas declinando em nós: o fato de ser vedada aos condenados a luz da comunicação lhes abre para a exploração de um mundo de invisíveis opacos, eles habitariam, de forma muito singular mas tal qual o narrador, a pátria dos gestos.

As luzes que circulam na cidade do Rio de Janeiro da década de 1870 não são homogêneas, mas, tal qual a imagem dialética, declinam sobre nós e produzem efeitos distintos: o efeito da luz a gás, colocado na porta de cada cela, difere das luzes ambíguas à gás que iluminam a cidade com sua tremeluzente embriagues; no interior dos quartos das moças burguesas, o romance de formação viria iluminar suas almas contra a perdição das sombras que habitariam a cidade; na Casa de Correção a fotografia viria marcar os rostos dos condenados com sua grafia de luz, produzindo a “Galeria dos Condenados”, cuja luz do poder, que retirou esses rostos da escuridão da noite, faz com que eles resplandeçam, para nós, no contemporâneo, como breves *luccioles*, uma luz fraca e intermitente que parece gemer e clamar, de seus lugares insepultos, a narração de outras histórias.

Talvez tenha sido o filósofo Michel Foucault que mais obstinadamente

¹²⁸ DIDI-HUBERMAN, George. A sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

escreveu sobre a questão das luzes em sua íntima relação com o poder. A luz como aquilo que marca e faz determinado objeto aparecer. O poder entendido não pela sua função repressiva, mas como positividade, o que significa dizer que ele não seria apenas aquele que persegue, proíbe, vigia; mas sobretudo, aquele que suscita e produz. “Não apenas olho e ouvido; faz falar, faz agir.”¹²⁹ Foucault também esquivar-se-ia de uma teoria humanista da história que lançaria olhar sobre o sujeito da representação e propõe que encaremos o sujeito como aquilo “que se constitui no interior mesmo da história, e que é a cada instante fundado e refundado pela história. É na direção desta crítica radical do sujeito humano pela história que devemos nos dirigir.”¹³⁰

A pergunta que se nos impõe, portanto, a partir das problemáticas levantadas por Foucault, seria: como analisar as fotografias da “Galeria dos Condenados” sem a pretensão de torná-las representações de sujeitos ou de uma época? E, ainda: como usá-las na crítica do sujeito humano, pela história?

Barthes (1984) nos diria que a fotografia poderia nos despertar dois tipos de sensações: o *studium* e o *punctum*. No *studium* eu estou no campo de meus interesses e de minha jurisprudência sobre a fotografia: é uma boa fotografia? Quando e onde foi tirada? Qual o seu contexto histórico? É digna de meu interesse? No campo do *studium* poderíamos responder, em relação à “Galeria dos Condenados”, afirmativamente a todas estas questões: compostas de dois álbuns medindo 27x20 cm, pertencentes ao acervo da Fundação Biblioteca Nacional *Coleção Dona Theresa Christina Maria*, parte da *Divisão de Manuscritos*, na qual encontramos 320 fotos de presos – 318 homens e 2 mulheres – recortadas em formato oval, de 6x8 cm, com arabescos

¹²⁹ FOUCAULT, Michel. O que é o autor? Lisboa: Vega/Passages, 1992. p.123

¹³⁰ Id. A verdade e as formas jurídicas. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2005. p.10.

desenhados à borda, coladas à altura da página, onde há manuscrito abaixo nome, número, crime e pena de condenados que teriam dado entrada na Casa de Correção da Corte entre os anos de 1856 e 1875. São o registro das primeiras fotografias identificatórias produzidas no Brasil – muitas vezes reivindicadas pelo Chefe de Polícia quando da necessidade de capturar algum reincidente – e também símbolo de nossa modernidade, já que foram levadas pelo imperador Dom Pedro II para a Exposição Universal da Philadelphia, em 1876.

Do ponto de vista do *studium* estas fotografias representam, isto é, fazem parte de um sistema representacional onde devem inevitavelmente ter identidade consigo mesmas, elas falam do incipiente processo de novos regimes identificatórios no Rio de Janeiro de 1870, mas jamais nos dizem respeito.

O *punctum*, porém, é aquilo que numa fotografia escapa do campo representacional, é uma ponta que fura os esquemas referenciais e “é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também mortifica, me fere).”¹³¹

Para Walter Benjamin, as primeiras fotografias, pelas dificuldades dos procedimentos técnicos de captação de luz, que levariam o fotografado a um longo período de exposição ao aparelho, induziriam “o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele.”¹³² Disso, resultaria o fato de que:

¹³¹ BARTHES, Roland. *A câmara clara. Notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984. p.46

¹³² BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e Técnica. Arte e Política*. Brasiliense, 2011. p. 96

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com o qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando pra trás. A natureza que fala para a câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente.¹³³

Existem, nestas fotografias antigas, algo que escaparia a todo planejamento, como no caso da fotografia de Kafka quando menino. O cenário artificial de um ambiente de jardim de inverno compõe-se com sua vestimenta excessivamente rendada e revela a atmosfera sufocante de um espaço totalmente preenchido de objetos. Segundo Benjamin: “O menino teria desaparecido neste quadro se seus olhos, incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem.”¹³⁴ Os olhos tristes de Kafka não seriam a representação de um subjetivismo que impregnaria a fotografia, mas seriam a expressão de uma conflitualidade, nos dando a impressão de que o menino sufocaria naquele ambiente de pelúcia. No retrato de Kafka podemos ver a cidade moderna, pois, para Benjamin, a paisagem estaria contida no rosto e, o rosto, na paisagem.

O surgimento da cidade moderna, com sua lógica de circulação de mercadorias e pessoas anônimas, produziu, como já tivemos a chance de dizer, o que podemos denominar de sensibilidade burguesa. Para Benjamin, seria no interior de sua residência que o burgues do século XIX construiria um espaço onde tudo estaria impregnado das marcas de seus ocupantes. O material de sua preferência, o veludo, serviria sob medida para esse fim, pois

¹³³ Ibidem, p. 94

¹³⁴ Ibidem, p.98

nenhum material, até o momento, deixaria tão impregnada as marcas de quem o manipulou. É no momento que a cidade impõe a questão das multidões anônimas, com a circulação ininterrupta de transeuntes que dissolveria qualquer rastro de identidade, que os burgueses se voltam para as residências, apinhadas de objetos que preservariam sua individualidade.

É neste sentido que os olhos esquivos e tristes de Kafka falam da metrópole moderna, do sufocamento do interior que, de tão preenchido, estaria hermeticamente fechado à mínima brecha, a qualquer espaço vazio que poderia abrir espaço à liberdades anônimas.¹³⁵

Analisar as fotografias da “Galeria dos Condenados”, mantendo uma atenção aguda naquilo que lhe escapa, o *punctum*, “a pequena centelha do acaso” é o que nos interessa: ao olhar para essas imagens percebemos como elas, ao contrário do interior burguês, estão à espera de acontecimentos. Tal como nas fotografias de Atget, onde as imagens da cidade de Paris aparecem vazias.¹³⁶ Ali, encontramos-nos com um vazio, com um deserto subjetivista. As primeiras fotografias da “Galeria dos Condenados” não davam prevalência ao rosto, tiradas em plano americano, se descontextualizadas poderiam passar por fotografias *carte-de-visita*, não fosse por um detalhe: ali, não havia nenhum outro objeto, apenas o condenado; o fundo opaco, excessivamente branco, não deixa entrever quaisquer outros traços que não a figura que se avoluma sobre a superfície do antiquado retrato oval em cujas bordas desenham-se

¹³⁵ Esta liberdade anônima, Benjamin a retira de um breve estribilho de uma poema de Brecht, a Cartilha para os cidadãos, onde o autor propõe: “Apaguem os rastros”. Para Benjamin, é apenas nos livrando do sufocamento do interior burgues apagando os rastros da interioridade é que poderíamos abrir um espaço vazio, onde a liberdade seria possível. Ver: BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: Magia e Técnica. Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 2011. p. 118.

¹³⁶ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: Magia e Técnica. Arte e Política. Brasiliense, 2011. p. 102

arabescos.

Nestas imagens, percebemos que os olhares, tal qual o do jovem Kafka, esquivam-se do aparelho, mas salta aos olhos o retrato de Benedito (Crioulo)¹³⁷, que encara a câmera fotográfica. Ao olhar para a câmera Benedito estaria nos convocando a responder o seu olhar, a olhar de volta e seu olhar me fere.

Mas não passamos incólumes à mudança de enquadramento, é com o fim do plano americano e com o surgimento da fotografia da face do condenado que, pela primeira vez, a fotografia no Brasil conheceu o rosto em toda a sua crueza. Benjamin diria, acerca do retrato que “Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar... mas o valor de culto não se entrega sem resistência, sua última trincheira era o rosto humano.... A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos.”¹³⁸ Poder olhar para o rosto querido, reconhecer a imagem aurática daquilo que não existe mais uma correspondência real, como nas imagens *post-mortem* que foram tão populares no século XIX, onde se fotografava cadáveres em poses geralmente estruturadas com pedaços de madeira e os misturava aos vivos, levando às últimas consequências “essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto.”¹³⁹

E se, para Benjamin, “A névoa que recobre os primórdios da fotografia é menos espessa que a que obscurece as origens da imprensa.”¹⁴⁰ ao olhar para

¹³⁷ Imagem 1

¹³⁸ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era...”. In: *Magia e Técnica. Arte e Política*. Brasiliense, 2011. p. 174

¹³⁹ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* p. 20

¹⁴⁰ BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: *Magia e Técnica. Arte e Política*. Brasiliense, 2011. p. 91

as fotografias desses condenados pensamos por vezes o contrário, ali, temos uma vaga sensação que a espessura dessa névoa é aquilo mesmo que trai a visibilidade que se pretenderia com essas fotografias, porque a “fotografia não fala (forçosamente) daquilo que não é mais, mas apenas e com certeza daquilo que foi”¹⁴¹ O que me *punge*, então, não são os olhos marejados de Francisco da Silva Oliveira¹⁴², mas a espinha que se avoluma no canto inferior direito de seus lábios. Esta espinha me pica, me perfura, porque neste dia, eu sei, ela existiu, em toda a banalidade fisiológica que qualquer rosto humano, inclusive o meu, já experimentou.

Procurar nestas antigas fotografias, não o *studium*, aquilo que as homogeniza, que as faz falar, confessar, mais uma vez, um crime; mas o *punctum*, aquilo que me acossa e que me torna cúmplice de um crime; é um trabalho que desfaz imediatamente qualquer identidade entre as próprias fotografias dos condenados: elas se desprendem da galeria, perdem o sentido de conjunto. Não resta “Nenhum evento que dê sentido para a imagem. Nada que não aflore da própria figura, aquilo que faz um rosto ou uma paisagem nos devolver o olhar.”¹⁴³

Visar estas imagens como *studium* seria mais uma tentativa de “justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado”¹⁴⁴. No mundo imediatamente visível encontramos as mesmas condições: retratos ovais onde se desenham discretos arabescos, a mesma gola branca saliente sob o casaco marrom que deixa entrever um primeiro botão acolchoado; condições tão próximas de iluminação, ao menos entre os condenados que deram entrada na

¹⁴¹ BARTHES, Roland. Op. Cit. p. 127

¹⁴² 1137

¹⁴³ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac, 2003. p. 57

¹⁴⁴ BENJAMIN, Walter. Op. Cit. p. 92

década de 1870, que poderíamos, a partir de uma análise descritiva, deduzir quais fotos foram feitas no mesmo dia a partir da incidência solar. Mas há, dentro das visibilidades imediatas, um mundo de invisíveis que insistem em arrastar nosso olhar para outro lugar: o fino bigode quase imperceptível de Antônio (chim)¹⁴⁵; o sorriso que tenta se insinuar nos lábios de Emygdio José Rodrigues¹⁴⁶; a luz da chapa fotográfica que brilha nos olhos de Avelino Reis dos Santos¹⁴⁷ e na pele de Basílio Pires de Sá¹⁴⁸.

O tribunal que a fotografia fez cair por terra é justamente aquele que liga o ver à visibilidade. A fotografia só pode operar justamente o contrário: faz ver o invisível, o precário, o contingente; o gesto que se desprende de um rosto como as folhas no chão da cidade, ela não mostra aquilo que tem identidade consigo mesmo, mas aquilo que jamais se repetirá. Aquilo, que nos faz deduzir que “Apenas a cabeleira e a luz que emana da pele escapam à disciplina”¹⁴⁹

A luz do poder torna-se um índice ambíguo que faz minha pele roçar na pele destes condenados:

De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vieram me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de um estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado.¹⁵⁰

É esta luz que declina sobre nós, como o brilho retardado de uma estrela ou “uma bola de fogo que transpõe todo horizonte do passado” é que tornam

¹⁴⁵ Imagem 3

¹⁴⁶ Imagem 4

¹⁴⁷ Imagem 5

¹⁴⁸ Imagem 6

¹⁴⁹ PEIXOTO, Nelson Brissac. “Ver o invisível: a ética das imagens”. In: NOVAES, Adauto (org). *Ética*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013. pp. 427-428

¹⁵⁰ BARTHES, Roland. Op. Cit. p.121

essas fotografias imagem dialética; não se trata da grande *luce* do panóptico, senão do breve lampejo dos *luciole*, que só podem aparecer quando obscurecemos as luzes do contemporâneo. “Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação.”¹⁵¹

Tais luzes que marcam esses rostos marcam também o meu, no meu “Registro Geral de Identificação” ou nos muitos números serializados que se ligam ao meu nome, porém, numa continuidade, jamais numa constelação. A constelação só pode acontecer numa operação ética onde desvencilhamos rosto e história pessoal, imagem e significado, só assim, na sua manifestação anônima, a imagem de um rosto humano aproxima-se da paisagem e torna-se política: fazer os sulcos, os vincos, as rugas narrarem outras histórias, aquilo que Benjamin, citando Goethe, chama de *terna empiria*¹⁵² e Barthes, por sua vez, chamaria *máscara*¹⁵³.

Desejar a máscara seria “deixar o corpo entrar em contato com forças secretas e invisíveis”¹⁵⁴, terna empiria, que faz minha pele roçar a pele desses condenados, ser atingida por esta mesma luz, já não é mais possível finalizar esta história:

O empírico seria terno por seduzir o observador a estar atento... ao fora de si; uma doação que faz da abertura do pensamento o efeito de um contágio, de uma sedução realizada por algo que extrapola o isolamento arrogante da razão ou do sujeito. Solicita ao pesquisador ser vulnerável, adotando uma estratégica fragilidade para

¹⁵¹ BENJAMIN, Walter. *Passagens Parisienses*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 504 [N 2 a,3]

¹⁵² Idem. “Pequena história da fotografia”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: brasiliense, 2011. 103

¹⁵³ Cf. BARTHES, Roland. Op. Cit. p. 58

¹⁵⁴ FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; As heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

disponibilizar-se ao que sucede, ao que possa acontecer. Esta solicitação não é restrita a questões metodológicas. A política da “terna empiria” indica-nos uma proposta ética.¹⁵⁵

Olhar estas fotografias contagiados pela *terna empiria* e negar enquadrá-las em esquemas conceituais apriorísticos é, para nós, uma aposta ética de pesquisa em ciências humanas. Estar atento ao poder como produção e ao inacabamento da história é afirmar a não ingenuidade deste trabalho de pesquisa. A história não viria aqui para reafirmar uma verdade, mas para colocá-la enquanto um artefato onde também somos tramados. À arrogância do pesquisador enquanto aquele que reafirma uma verdade, a vulnerabilidade do corpo do pesquisador, que torna-se passagem de múltiplas e precárias verdades. Neste sentido, iluminar mais uma vez estes rostos e fazê-los falar tornar-me-ia cúmplice da felicidade que Bentham perseguiu¹⁵⁶, mas não desejamos uma felicidade anestésica, apostamos nas sombras, no desalinho dos cabelos de Antônio Francisco de Oliveira¹⁵⁷ e nas cicatrizes de Amado (Mina)¹⁵⁸.

Em 1875 as fotografias da “Galeria dos Condenados” cruzaram o Atlântico para a Exposição Universal da Filadélfia de 1876¹⁵⁹ e passam a fulgurar numa espécie de Museu do Estado onde aqueles rostos subitamente tornam-se monumento de nossa cultura e civilização, despojos que passeiam

¹⁵⁵ BAPTISTA, Luís Antônio. *Noturnos Urbanos. Interpelações da literatura para uma ética de pesquisa*. Estudos e pesquisas em psicologia UERJ, RJ, ano 10, n.1, p. 103-117, 1º semestre de 2010. p.111

¹⁵⁶ “Seria mais provável que a felicidade aumentasse ou diminuísse com essa disciplina? Chamemo-los de soldados, chamemo-los de monges, chamemo-los de máquinas: enquanto eles forem felizes, não devo me preocupar.” BENTHAM. Jeremy. *O panóptico ou a casa de inspeção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.78

¹⁵⁷ Imagem 7

¹⁵⁸ Imagem 8

¹⁵⁹ Possivelmente seja por este motivo que há dois álbuns, um mais simples e outro com o Brasão do Império na capa.

no cortejo triunfal da história.

Olhar para estas imagens atentos à superfície, pensando-as como aquilo “que cai das coisas: que advém diretamente delas... e que delas se separa para vir rastejando até nós, até nossas vistas...”¹⁶⁰ é a terna empiria que não ignora como políticos os nossos modos de olhar para estas imagens no contemporâneo: imagem, tempo e memória compõe-se na pálida sombra que delas também me advém.

Então, acontece que este ensaio deixa de ser uma contribuição, é mais como uma escavação no tempo desmoronado das ruínas daquilo que chamamos “progresso”, é a resposta, sem dúvida muda, das inquições que o Crioulo Benetido, ainda hoje, nos faz na superfície das trevas do nosso presente.

¹⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. Tradução de André Telles. Serrote: Uma Revista de Ensaio, Artes Visuais, Ideias e Literatura, São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013. pp.131-132

4. TERCEIRO ENSAIO – POLÍTICAS DA VISUALIDADE NA CIDADE MODERNA

4.1 Entre o céu e a terra

Clarões de luzes, vindos de inúmeras direções, queimavam aquele rosto por breves e intermitentes instantes. Ao contrário dos condenados da Galeria¹⁶¹, encarcerados, cujo registro fotográfico era feito por apenas um fotógrafo. Estas imagens, instantâneas, feitas em plena rua por fotógrafos casuais e vorazes munidos de smartphones miravam um único corpo. A cena despertara a curiosidade dos transeuntes, que, instantaneamente, passaram a fotografá-la. Trata-se de um homem jovem, ainda adolescente, negro, nu, com um saco de papel que ele segura entre as pernas na intenção de esconder seus órgãos genitais, preso a um poste por uma tranca de bicicleta atarracada ao pescoço após ser perseguido e espancado por um grupo de pessoas residentes ao bairro de classe média do Rio de Janeiro que se autodenominaram “justiceiros”¹⁶².

A cena, que evanescer-se-ia como as inúmeras violências praticadas cotidianamente contra esta população¹⁶³, congelada no registro fotográfico e replicada à enésima potência em jornais e redes sociais produziu um estranho mal estar naqueles que a viam. A imagem fotográfica tornou-se uma passagem saturada de tempo e produziu uma reminiscência: o que se via, agora, era um escravo amarrado ao pelourinho. Não se tratava de metáforas, não se tratava

¹⁶¹ Cf. Segundo Ensaio – Luzes e sombras: fotografia, história e subjetividade no Rio de Janeiro do Século XIX. Na presente obra. p.31

¹⁶² Imagem 9.

¹⁶³ Segundo o Mapa da Violência morrem 158,9% mais negros que brancos em consequência da violência no Brasil. Waiselfisz, Júlio Jacobo. *Mapa da violência no Brasil 2016*. Brasil, Flacso, 2016. p.60

do *era uma vez*, onde o passado, mítico, permanece congelado e inacessível, tal qual o Pão de Açúcar, que em sua altivez heráldica de observador passivo, espreita a cena. A imagem, pungente, era obscenamente explícita. Não havia resposta àqueles que a olham na expectativa de terem o olhar devolvido: nas inúmeras publicações, tarjas pretas sob os olhos ou borrões sobre o rosto denunciavam que aquele rosto é inacessível. A opacidade e silêncio deste rosto borrado parecia fazer ecoar a questão: “com o sangue de quem foram feitos os meus olhos?”¹⁶⁴ A fotografia, congelando a imagem interrompe o fluxo cronológico e torna-se dialética. Rasga o tempo e condena a todos, como testemunhas e cúmplices da continuidade da história da escravidão no Brasil; mas neste mesmo golpe ela também abre à possibilidade da salvação, pois ao destruir a monumentalidade histórica pode fazer brilhar, breve e volátil, pontos de novas constelações que podem tensionar o tempo presente com a força do agora.

Longe da monumentalidade aristocrática do Pão do Açúcar há a Pedra do Sal. Enquanto a primeira sustenta o bondinho, teleférico que risca o céu da cidade sobre a Baía de Guanabara, a segunda permanece incrustada ao rés do chão da cidade. Embora ambas pedras sejam feitas do mesmo material, a rocha *gnaisse facoidal*, tudo ocorre como se o paladar fosse decisivo e o doce do açúcar fosse confrontado com o salgado do sal. Duas pedras, dois textos. Walter Benjamin dir-nos-ia que “a força da estrada é uma se alguém anda por ela, outra se alguém a sobrevoa de aeroplano. Assim é também a força de um texto, uma se alguém o lê, outra se o transcreve.”¹⁶⁵ Nada parece mais

¹⁶⁴ HARAWAY, Donna. *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminino e o privilégio da perspectiva parcial*. Cadernos Pagu (5), 7-41, 1995. p.25

¹⁶⁵ BENJAMIN, Walter “Porcelanas da China”. In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2011a. p. 14.

apropriado para se lidar com os textos impressos nessas duas pedras.

A doce experiência de sobrevoo: afastar-se do chão da cidade, ir subindo além dos paroxismos e contradições do chão até que não reste nada a não ser o olho. Um palco de concreto, aço e vidro eleva o frágil corpo humano a dimensões divinas: à esquerda o Atlântico, oceânico, abre-se ao infinito; à direita a Baía de Guanabara e suas sensuais curvas delimitam um espaço densamente povoado onde este corpo, agora olho-de-Deus, outrora andou, girou e perdeu-se.¹⁶⁶ Ao centro o Morro da Urca, sólido e zeloso no horizonte sustenta a promessa de que a viagem terminará e que este corpo-olho voltará “ao sombrio espaço onde circulam as multidões e, visíveis lá do alto, embaixo não veem.”¹⁶⁷ Ser apenas este ponto que vê: como este olho é fabricado?

A Pedra do Sal, antiga Pedra da Prainha, maciço rochoso localizado no bairro da Saúde, também poderia chamar-se Pedra dos Passos, pois ali eles reinam, soberanos. A ocupação dessa região da cidade iniciou-se primeiramente por ser uma área isolada porém próxima dos espaços povoados no século XVIII. Tratava-se, neste período, de uma estreita faixa de terra entre a Baía de Guanabara e uma série de pequenos morros que isolavam a região.¹⁶⁸ Seria ali, nesta pequena faixa de sombra protegida por morros que no período mais violento da história da deste país, com a silenciosa chacina da população que migrava forçadamente da África, que esta população encontrou guarida, espaço no qual sua cultura, e sobretudo seus gestos, puderam ser exercitados. Ali foram, durante muitos séculos, escavadas e entalhadas na pedra escadas que davam ao Morro da Conceição e construídos edifícios que

¹⁶⁶ Ver Certeau.

¹⁶⁷ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.158

¹⁶⁸ http://www.rioecultura.com.br/coluna_patrimonio/coluna_patrimonio.asp?patrim_cod=44

parecem emergir da pedra.

A Pedra do Sal, mais que qualquer outro lugar na cidade parece querer contar histórias, narrar, de inúmeros modos. No início do século XX João do Rio escreveria uma crônica na qual ele e um seu amigo perseguiriam crianças que já tivessem cometido o crime do assassinato no bairro da Saúde na crônica intitulada “As crianças que matam”. O texto, embora em tons pejorativos, não deixa de ser preciso ao trazer a sombra como traço e força desse lugar:

Toda essa parte da cidade, uma das mais antigas, ainda cheia de recordações coloniais, tem, a cada passo, um traço de história lúgubre. A Rua da Gamboa é escura, cheia de pó, com um cemitério entre a casaria; a da Harmonia já se chamou do Cemitério, por ter aí existido a necrópole dos escravos vindos da costa da África; a da Saúde, cheia de trapiches, irradiando ruelas e becos, trepando morro acima os seus tentáculos, é o caminho do desespero; a da Prainha, mesmo hoje aberta, com prédios novos, causa, à noite, uma impressão de susto.¹⁶⁹

Nesta atmosfera lúgubre que ainda hoje permanece nesta região como imperativo às luzes do nosso tempo, o cronista segue morro acima e passa a vislumbrar inúmeros focos de crianças e jovens sentados em círculos. Ao se aproximar de uma das rodas e indagar o que ali ocorre ouve como resposta: “Nós? indagou um rapazola já de buço, gingando o corpo. Contamos histórias: ora aí tem! interessa-lhe muito? (...) Isso é costume cá no bairro. Há rapazes que sabem contar que até dá gosto.”¹⁷⁰ O cronista, enternecido e envergonhado, continua:

Era um pequeno, franzino, magro, com uma estranha luz nos olhos. Talvez matasse amanhã, talvez roubasse! Estava ingenuamente contando histórias... Sertorio insistia, entretanto, para ouvi-lo. Ele não se fez de rogado. Tossiu, pôs as mãos nos joelhos... – Era um dia, uma princesa, que tinha uma estrela de brilhantes na testa... A roda caíra de novo num silêncio atento. A escuridão parecia aumentar, e,

¹⁶⁹ RIO, João do. *Cinematógrafo. Crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009. pp. 30-1

¹⁷⁰ *Ibidem*. p.33

involuntariamente, eu e o meu amigo sentimos n'alma a emoção inenarrável que a bondade do que julgamos mau sempre nos causa...¹⁷¹

Como os vaga-lumes descritos por Didi-Huberman¹⁷², é quando a escuridão parece aumentar que se pode enxergar o brilho dos olhos desses pequenos contadores de histórias. A vocação de contar histórias permanece de múltiplos modos e neste pequeno território da cidade coexistem histórias que obedecem tanto a movimentos da *memórie involuntaire* como da *memórie volontaie*.

Memórie involuntaire (ou memória involuntária) é o modo pelo qual o passado se expressa nos momentos menos prováveis, resplandecendo evanescente numa lembrança. É a memória que Proust lançava mão ao escrever as obras *Em busca do tempo perdido*: como um amor podia estar contido numa pequena e ordinária peça musical? Como acessar a infância, suas texturas, cheiros, cores a partir do singelo encontro entre o biscoito *madelaine* e a língua do homem já adulto? A memória involuntária não se entrega, está a espreita e num gesto generoso abre, na experiência, o acesso a todo o passado que pode enfim ser redescoberto em detalhes aparentemente insignificantes. O sentido da visão aqui não seria o determinante, as imagens, no caso da memória involuntária são despertadas prioritariamente por outros sentidos como um tropeço que sacode o corpo ou o paladar de um biscoito. O esforço voluntário, aqui, resultaria inútil, “as informações sobre o passado, por ela [memória voluntária] transmitidas não guardam nenhum traço dele.”¹⁷³

Das casas encrustadas na rocha as alvas paredes que dão para a Pedra

¹⁷¹ Idem

¹⁷² Didi-Huberman. *Op.Cit*

¹⁷³ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *A Modernidade*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007. p.106.

tornam-se tela para artistas contarem a história da ancestralidade deste lugar a partir da memória voluntária: em uma dessas gravuras um céu amarelo e um mar com o rosto de Yemanjá (orixá regente dos mares) desenha-se emoldurando um navio cujo casco aparece em transparência desvelando o conteúdo que nele se carregava: uma mulher à esquerda que aparentemente incorpora um orixá; pessoas partilhando comida e conversa em volta de uma mesa ao centro e; à direita, pessoas dançando em roda.¹⁷⁴

A imagem representa um Navio Negreiro, embarcação extremamente insalubre onde africanos eram empilhados em condições subumanas, trazidos ao Brasil para serem vendidos e aportavam justamente na Pedra que tornara-se um mercado de escravos desde o século XVII. Essa é uma história a qual não se pode refletir sem horror. A representação, como sempre, vem com uma mensagem: foi nesses Navios Negreiros que uma rica tradição aportou na América. Entretanto, contar a história excluindo-se a violência desmensurada que a envolve é também apaziguar o presente e a continuidade desta história. A imagem ornamenta a cidade, propõe-se a ser signo a ser decifrado por um “eu” que por ela não é interpelado.

Há, entretanto, um outro tipo de memória, uma memória involuntária, que se impõe na Pedra do Sal: paralela às pinturas nas paredes há os sulcos esculpidos por pés na pedra que contam a história do sobe e desce dos trapiches que haviam nesta região; os veios criados geologicamente e as escadas escavadas são polidas pelos passos que ali continuam a contar esta história muda. A cidade, que vista pelo teleférico do bodinho, é um texto a ser lido, quando caminhada a partir desses sulcos, veios e escavações é um texto

¹⁷⁴ Imagem 10.

transcrito¹⁷⁵. Os pés dos descendentes dos africanos que ali desembarcaram permanecem subindo e descendo o Morro da Conceição copiando ou transcrevendo um texto que respeita muito mais o movimento de seus corpos que os movimentos da alma: não se trata da criação de sentido, como na representação, mas do exercício de continuar, de muitos modos, contando uma história.

Nas segundas e sextas-feiras a Pedra torna-se arquibancada àqueles que vão ouvir o samba e algumas casas na região continuam abrindo as portas nestes dias para vender cervejas e caldos exatamente como no início do século XIX onde as “tias baianas”, forras que ali chegaram migrando da Bahia, fizeram de suas casas espaço de acolhimento da população negra.

Há, por assim dizer, uma agonística entre a cidade como texto lido no Pão de Açúcar e texto transcrito na Pedra do Sal. E há, igualmente, um embate entre a fotografia do jovem amarrado ao poste e a pintura na parede da Pedra da Sal. Histórias que convivem sobrepostas, mas nem por isso se apazíguam. Não encerram, permanece, outrossim, uma tensão entre um olho que é fabricado na trama da memória voluntária e que nos faz reconhecer como histórica a pintura da Pedra da Sal e um olho forjado na urdidura da memória involuntária que coloca a fotografia do jovem em constelação.

Percorrer o texto que é a cidade a partir das imagens do presente é também colocar em análise o olho que as reconhece: como se fabrica uma imagem visível ao meu olho contemporâneo? Saturações de práticas, teorias, arranjos entre teorias e práticas ligam-se de modo insuspeito a este olhar que,

¹⁷⁵ BENJAMIN, Walter “Porcelanas da China”. In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2011a. p. 14.

na cidade, colhe imagens e as problematiza; mas este exercício também pode ser a sua implosão, quanto mais olhamos estas imagens mais elas nos devolvem o olhar e colocam em xeque os modos de ver contemporâneos.

A história da visualidade liga-se à história da cidade de modo que corpo e cidade, carne e pedra, olho e chão sejam trama e urdidura de um tecido que podemos chamar de subjetividade. Hoje, mais que nunca, talvez seja necessário produzir a possibilidade de um olhar construtor de imagens que não seja ele somente tributário da visão, mas que mobilize outros sentidos, um olhar que releve o componente de tatibilidade para fazer aparecer as imagens (dialéticas¹⁷⁶) capazes de interromper a marcha que chamamos progresso e que Benjamin descreve como um amontoado de ruínas. Projetos urbanos e projetos de percepção são forjados concomitantemente, corpos e cidades vivos, entretanto, colocam em xeque tais projetos produzindo descaminhos e afirmando formas insuspeitadas de estar nos verbos da vida.

¹⁷⁶ Imagens dialéticas são, para Benjamin, imagens carregadas de paradoxos que, quando aparecem, abrem a história para o tempo do agora.

4.2 Nas nuvens, no chão: como construir um olho para ver o gesto

No ano de 1882, na região de Pausilippe, um senhor de chapéu negro empunhando um estranho fuzil espreita gaivotas que sobrevoam a Baía de Nápoles. O inquieto senhor que olha fixamente para o céu não parece frustrar-se ao constatar que nenhuma gaivota cai, abatida, quando de seus disparos, aliás, dir-se-ia o contrário, ele parecia bastante satisfeito ao ver que as gaivotas permaneciam seus voos elípticos à mira e aos disparos de seu fuzil.¹⁷⁷

Não muito longe dali, na cidade de Paris, um médico, assistente de Charcot na Salpêtrière, olhava obstinadamente para o chão: estendendo um longo e alvo papel marcado com uma linha central que o dividia em dois hemisférios ele pedia, então, para uma pessoa com os pés previamente manchados de pó de dióxido de ferro que caminhasse durante toda a extensão do papel.

Trata-se de Etienne Jules Marey e Giles de La Tourette, o fisiologista e o médico franceses que embora tivessem 27 anos de diferença, morreram na mesma semana do mês de Maio de 1904. Mas este estranho evento não seria, entretanto, o único fator que uniria a vida dos dois pesquisadores: a obsessão por captar os gestos, aquilo que é fugidio e volátil, tornar o invisível em visível codificável também marcou a vida de ambos, embora com diferentes consequências.

O fim do século XIX é marcado pela conquista do mundo dos gestos e certamente a invenção do cinema tem um papel fundamental neste movimento.

¹⁷⁷ TERRA, Vinícius Demarchi Silva. *Pedaços de tempo, gestos partidos. Memórias do corpo em movimento na fotografia de Etienne-Jules Marey*. UNICAMP, Dissertação de Mestrado, 2002. p. 39

Entretanto nosso foco dar-se-á menos no ato cinematográfico propriamente dito que nos muitos pequenos acontecimentos que tem presença nos limiares desta invenção.

O fuzil cronofotográfico de Marey, resultado inventivo entre um fuzil de guerra e a invenção de Daguerre, era um instrumento no qual se mirava à evolução de algum movimento e o registrava em 12 frames consecutivos por segundo. Marey, embora seja reconhecido como um dos grandes colaboradores à invenção do cinematógrafo, sua intenção não convergia para esta finalidade, como fisiologista ele iniciou suas investigações acerca da fruição do sangue no corpo com interesse na pressão sanguínea e durante toda sua existência inventou inúmeros aparelhos que pudessem ajudá-lo à responder seus questionamentos. No fim da vida o movimento dos corpos parecia não mais responder às suas inquietações e os objetos de suas investigações foram tornando-se cada vez mais sutis, tal qual a destreza do seu olhar para os mínimos detalhes: em seu último projeto Marey dedicou-se a observar o movimento aerodinâmico a partir de fotografias de esteiras de fumaças¹⁷⁸. Não mais objetos sólidos em seu percurso de movimento, mas a leveza da fumaça em sua dança instável com o ar: o homem que olhava para céu em busca dos pássaros acabou apaixonando-se pelas nuvens.

Gilles de La Tourette, dentro da Salpêtrière, tinha intenção semelhante mas finalidade diversa. Poucos anos antes da experiência com os passos ele havia identificado uma patologia que ficou cunhada com seu nome: síndrome de Tourette, caracterizada por uma gama de tiques físicos e vocais – que muitas vezes tratava-se de vocalizações de termos obscenos e socialmente

¹⁷⁸ Imagem 11

inapropriados – o qual Agamben descreve como uma “catástrofe generalizada da esfera da gestualidade”¹⁷⁹. O método dos passos aliado à densa descrição produzia uma riqueza de detalhes jamais vista ao se tratar de gestos ordinários e cotidianos, como o andar:

Enquanto a perna esquerda serve de ponto de apoio, o pé direito se eleva da terra sofrendo um movimento de rotação que vai do calcanhar à extremidade dos artelhos, que deixam o solo por último; a perna inteira é levada adiante e o pé vem a tocar o solo pelo calcanhar. Neste mesmo momento, o pé esquerdo, que terminou sua revolução e se apóia somente sobre as pontas dos pés, se eleva por sua vez do solo; a perna esquerda é levada para frente, passa ao lado da perna direita, da qual tende a aproximar-se, ultrapassa-a e o pé esquerdo vai tocar o solo com o calcanhar enquanto o direito acaba sua revolução.¹⁸⁰

Agamben, sob o impacto desta descrição destaca que “Somente um olho dotado com uma visão deste gênero podia levar corretamente adiante aquele método das pegadas”¹⁸¹. Os passos na Saupetrière precisam confessar. O olhar médico, atento aos mínimos detalhes, juntamente com um método do rastro, não deixaria escapar qualquer desvio. O que Giles de La Tourette fez talvez pela primeira vez foi colocar o gesto dentro da ordem da psicopatologia. Entretanto, o que Agamben reconhece não sem surpresa, é que por volta de 1885 milhares de casos da Síndrome de Tourette foram catalogados, mas que os casos simplesmente desapareceram no início do século XX até que um famoso neurologista, caminhando pelas ruas de Nova York da década de 1970, numa passadela de olhos “diagnostica” vários casos. Agamben levanta a hipótese de que o desaparecimento dos registros deveria estar ligado ao fato de que os tiques tornaram-se regra neste período, mas a pergunta também pode ser formulada de outro modo: que tipo de olhar reconhece nas gestualidades uma psicopatologia?

¹⁷⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Notas sobre o gesto*. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto. N.4, 2008. p.10.

¹⁸⁰ Apud *Ibdem*, p. 9.

¹⁸¹ *idem*

No ano de 1839, mesmo ano em que a fotografia chega ao Brasil, algo da ordem dos gestos já está em curso na cidade, entretanto, não seria nem o fisiologista nem o médico a diagnosticar, mas uma figura, que embora não tenha seu conhecimento sistematizado, interessa-se pelo microcosmo do cotidiano com mesmo o vivo interesse: o cronista. Neste caso trata-se de um padre cronista, Frei Miguel Lopes da Gama, que em seu jornal “O Carapuço” observava a vida na cidade e a tornava material de suas publicações. No cabeçalho de seu jornal uma gravura de um homem oferecendo a dois outros um balcão com múltiplas carapuças.

Em uma crônica intitulada “Os sem cerimônia” o padre cronista inicia fazendo um ode à urbanidade: “Essas pequenas atenções, essa reciprocidade de respeito, essas maneiras doces, e afáveis concorrem grandemente para a manutenção, e harmonia da ordem social; e por isso devem ser promovidas e conservadas.” O padre cronista exige observação aos detalhes, os gestos que devem ser delicados, doces e afáveis e aqueles que diferem de tais modos tornam-se alvo de sua crônica, na qual ele assevera “hei dos vícios falar, não das pessoas”, isto é, seu alvo não seriam as pessoas, mas tal qual carapuças, o desejo do padre seria produzir um inventário de gestos apropriados e inapropriados e seu olhar não poupa ninguém:

Ei-la apregoando-se sobre sincera, sem cerimônia, e sob esta cor dizendo as verdades nuas, e cruas, e ofendendo a torto e a direito a quem bem lhe parece. D. Zigue Zigue de maneiras desabridas, respostas despropositadas, que mais parece um relincho, que outra coisa. Se está falando, faz mais caretas, que um mono, e manieta, como um boneco de engonços¹⁸²;

Aquilo que para Marey seria do campo da fisiologia, da força do gesto e para Gilles de La Tourette seria do campo da psicopatologia, Frei Miguel coloca

¹⁸² O carapuço. “Os sem cerimônia”. Quarta feira 3 de Abril de 1839 – n.14. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/750000/1178>

no campo da moral. É notável, entretanto, a similaridade com o diagnóstico de que os gestos que outrora se articulariam pela via da tradição que Benjamin tão bem descreve em “O narrador” como uma articulação entre olhos e mãos estavam em declínio. Os movimentos não possuem mais uma finalidade explícita, parece que perderam sua função, expandem-se e contraem-se de modo desencontrado, não lembram mais os gestos humanos e mais parecem um boneco, uma máquina cujos mecanismos estão emperrados. O padre cronista segue seu trabalho que diagnostica que a perda dos gestos estaria em composição com novos estímulos, dentre eles o consumo de açúcar e o hábito de fumar:

Se fala palavra, se ri; patina, escouceá, orneja, e quase morde. Bem como o cão, que empilhando um osso, rói nele horas esquecidas, Fabrício não cessa de mastigar o castão da inseparável bengalinha francesa. Ora põe-se quase ressupino na cadeira, que está prestes a desengonçar-se pelos movimentos encontrados, que lhe da o marmarjo; Não pode esse tartalho passar uma hora sem fumar. Se vem o chá, não há chávena, que lhe agrade; por que ora tem muito açúcar, ora tem pouco, e fatias, e bolinhos, vão aos punhados. A vista deste quadro quem não chamaria de grosseiro, e mal criado este jovem?¹⁸³

Poderiam as descrições de Frei Miguel engrossar manuais de psicopatologia? Certamente que sim. Mas talvez a pergunta mais apropriada seria: que tipo de percepção é necessária à construção de uma visão dotada deste tipo de poder de observação? Se, por um lado, o próprio Frei diagnostica o declínio dos gestos, por outro, o olhar de cronista que este lança a sua volta já é ele também indício da modernização da visão. Ambos movimentos, declínio dos gestos e modernização da visão são movimentos concomitantes cujo jogo de forças encontra-se tanto no adensamento populacional e aumento da circulação na cidade do século XIX como no desenvolvimento de instrumentos científicos que são também divertimentos e que criam um olho

¹⁸³ Idem

que a um só tempo não vê pelo excesso de excitação como um olho que discrimina, classifica e enumera.

4.3 Modernização das cidades/Modernização da visão

Nas noites quentes da capital do Império, na década de 1830, o primeiro estilo de música eminentemente urbano brasileiro, o Lundu, mistura de percussividade banta e instrumental ibérico – com harmonia feita por bandolim – divertia os cidadãos cariocas de todas as classes sociais que dançavam a umbigada, dança lasciva em que o dançarino solista dá uma pancada com e no umbigo daquele que irá substituí-lo.

Na cidade, dispositivos ópticos passam a circular e começam a modificar os modos de ver dos cidadãos no Rio de Janeiro. Cosmoramas¹⁸⁴ tornam-se o divertimento mais popular ao passo que inicia-se a construção da Casa de Correção da Corte cujo dispositivo arquitetônico, o panóptico, propõe-se inaugurar um novo modo de visão e de vigilância. Pequenos aparelhos onde, em troca de algumas moedas podia-se observar uma vista exótica, quanto grandes dispositivos arquitetônicos começam a tomar o cotidiano da cidade. Ver passa a ser o centro de preocupações e divertimentos urbanos e o Lundu, como música urbana que versa sobre o cotidiano da cidade, não deixaria de tematizar tal mudança na experiência visual: “Tudo se vê. Misericórdia. Só por dinheiro. Há tal mixórdia. Garatujas mal cortadas. Cosmoramas triplicados. Fazem vermos toda a Europa por vidrinhos mal pintados. Roma, Veneza, Londres, Paris. Tudo se chega ao nosso nariz.”¹⁸⁵

O desejo de ver não seria ele meramente realista, as paisagens

¹⁸⁴ Do grego *cosmos*, mundo, e *orama*, vista, representação. Espetáculo óptico, surgido na França em 1808, no qual uma série de vistas de várias partes do mundo pode ser vista por meio de espelhos através de uma série de lentes e iluminação especial. (uma variação do panorama). Funciona como uma câmara escura com uma lente onde se pode ver as imagens aumentadas.

¹⁸⁵ Fragmento do Lundu “Lá no largo da Sé” escrito por Cândido Inácio da Silva (1800-1838).

toscamente desenhadas nos vidrinhos, onde, por uma entrada monocular ajustava-se o olho para descortinar-se diante das vistas do observador um mundo fantástico, era uma experiência coextensiva à própria experiência urbana onde o adensamento populacional que iniciou-se de modo ainda incipiente em 1808, e não deixou de intensificar-se, tornava a cidade cada vez mais o lugar do inesperado. A cidade francamente habitada é um lugar de sustos e sobressaltos, onde a cada beco, a cada esquina pode topar-se com o desconhecido, experiência análoga à colocar o olho numa fenda sem saber que imagens o espera.

A expectativa de que novas imagens estivessem sempre a acossar esse incipiente observador moderno colocou pela primeira vez a problemática da impermanência como uma questão: perceber, a partir da rapidez dos acontecimentos, das imagens, a fugacidade e labilidade da experiência e, ainda, que esta acontece num lugar muito específico: o corpo daquele que experimenta, foi um longo processo que teve início nas ruas ainda poeirentas da corte.

Pouco menos de um século separa o célebre artigo de George Simmel “A metrópole e a vida mental” (1902) do período o qual nos ocupamos neste momento, porém, a gênese dos processos ali descritos, aquilo que Simmel chama de “intensificação dos estímulos nervosos”¹⁸⁶ pode ser encontrada no chão de terra batida da corte, onde barracas toscamente construídas apresentavam geringonças visuais. Pensar os processos descritos por Simmel não a partir de sua constatação empírica, mas a partir de um trabalho arqueológico que vasculha nas marcas do solo do século XIX, que revolve esse

¹⁸⁶ SIMMEL, George. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, 1967. p. 10

solo para olhar o terreno, o chão, mas que as construções. Talvez seja essa nossa intenção quando falamos em visualidades no século XIX.

Em 1839, quando a fotografia chegou à Corte, o público já estava há muitos anos habituado aos instrumentos ópticos. Neste período câmaras obscuras¹⁸⁷ e câmaras luminosas eram divertimentos que remetiam à infância, como observamos nesse fragmento onde é apresentado aos leitores do Correio Oficial a invenção de Daguerre:

A câmara luminosa ou óptica, segundo vulgarmente se diz, é formosa recreação de nossa infância, e nos permite viajar sentados numa cadeira, no canto de nossa casa, por todos os portos, cidades, ruínas, bosques e desertos do mundo; mas se tais peregrinações não nos custam nem fadigas nem perigos, nem dinheiro e largos anos, também a ideia que nos trazem das coisas apartadas é pelo demais incompleta ou falsa: e todos esses quadros de mão humana são imperfeitos como tudo que delas sai. A câmara luminosa levava grandes vantagens à câmara obscura em um sentido, e em outro lhas cedia; porque, se aí o artista cercado de trevas via descer sobre o papel alvo e nu as formas perfeitas, coroadas e vivas das coisas externas, e dessas todas a que lá por fora se não levavam e fugiam, as prendiam com o lápis e o pincel, e compunha, ou antes copiava natural e verdadeiro o seu quadro, por outra parte, o alcance desta sua mágica era sempre mui limitado; e demais, dado que as formas e cores que primitivamente baixavam ao seu pincel fossem, nem pudessem deixar de ser completas e exatas, como prende-las era trabalho de mão e instrumentos humanos, aí vinham também forçosamente as diferenças, os erros, e, quando menos, os desprimores. Da câmara saíram lindas recordações abreviadas do mundo circundante; mas esses painéis, que mais eram fórmulas representativas do que emanações reais dos corpos; mais retratos levemente desfigurados do que reflexos próprios, inteiros e absolutos, esses painéis requeriam tempo, paciência, arte e uso, e uma palheta carregada de todas as cores do íris.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Dispositivo óptico baseado no princípio conhecido desde o século XII da projeção de uma imagem luminosa, captada por um orifício numa sala ou caixa escura, na parede oposta a esse orifício (MANNONI, 2003:31-35), foi bastante utilizada no Renascimento para a observação de objetos exteriores no auxílio à pintura. O princípio pode ser visualizado através de uma sala ou câmara vedada à luz que possui apenas um orifício em uma de suas paredes. A luz que tem acesso à sala atravessa todo o espaço e vai formar, na parede oposta, uma imagem duplamente invertida, de cabeça para baixo. Quanto menor o furo, maior a nitidez com que se forma a imagem na parede oposta a ele. Se, na parede oposta, ao invés de uma superfície opaca, for colocada uma translúcida, como um vidro despolido, a imagem formada será visível do lado de fora da câmara, ainda que invertida. Também podia ser encontrada de forma portátil. (MIRANDA, M.C. A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do Século XIX. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2006.p.243) Ver Imagem 12.

¹⁸⁸ Correio Oficial. Terça-Feira, 7 de Maio de 1839.p.408

Enquanto a câmara obscura captava uma versão real do mundo, na câmara luminosa o artista, munido dos traços da câmara obscura, aplicava aspectos mais vivos e realistas às imagens, usando, para tanto, uma paleta carregada com todas as cores do iris. O artista seria o médium entre as formas perfeitas transmitidas por Deus a ele e o mundo concreto. Entretanto, o caráter humano de suas mãos seria sempre precário e só poderia representar as formas, jamais daria a vê-las tal qual elas emanam das coisas. O mundo apresentar-se-ia diante de ávidos olhos sentados em confortáveis poltronas, com a desvantagem de que, a depender do mediador artista, poderia topar com erros, diferenças e, por vezes, desprimor.

O olho do observador adulto, no fim da década de 30 do século XIX não seria totalmente despreparado à recepção das fotografias, mas estaria já, desde à infância, habituado ao gesto de sentar-se e passar horas a fio olhando imagens e as repassando, a princípio com câmaras escuras e luminosas e, posteriormente, com os populares cosmoramas.

O artista, o médium entre Deus e os homens apenas testemunha e, com maior ou menor mestria, executa a obra de um mundo sólido e acabado nas trevas do alvo papel que será preenchido de modo mais ou menos hábil por uma imagem revelada a partir da máquina. Mas a câmara escura teria uma vantagem sobre a luminosa: a de não precisar dos sentidos humanos para revelar-se, ou talvez mais que isso, de ser ela mesma um antídoto contra o conhecimento do mundo advindo através dos sentidos. A gênese desta desconfiança, podemos encontrá-la ainda no século XVII com o olho metafísico infalível cartesiano, onde a barra que delimita o território entre sujeito/objeto possuía sólida consistência.

Em toda obra cartesiana, ver não necessariamente é atividade dependente do olho, aliás, dir-se-ia o oposto. A faculdade da visão é atributo da razão, seu acesso pode dar-se de muitos modos, o cego, por exemplo, tateando o mundo exterior com sua bengala pode enxergá-lo com perfeita objetividade, pois as diferentes texturas que percebe o poderiam fornecer riqueza de detalhes análoga ao que as cores apresentam ao vidente:

Se vós considerardes que as diferenças que um cego nota entre as árvores, as pedras, a água e coisas parecidas, por intermédio de sua bengala, não lhe parecem menores do que nos provocam aquelas que estão entre o vermelho, o amarelo, o verde e todas as outras cores; todavia, essas diferenças não são outra coisa, em todos esses corpos, do que as diversas maneiras de mover ou de resistir aos movimentos dessa bengala.¹⁸⁹

No caso dos seres videntes a luz seria uma espécie de ação forte que impressionaria os olhos nos fazendo enxergar as diferentes cores dos objetos, o cego, com sua bengala, experimentaria uma série de resistências dos objetos a partir do tato e este o ajudaria a formar uma visão dos mesmos, pois, as vias de acesso, se o tato ou a visão, são indiferentes pois quem realmente vê é o espírito. O cego, entretanto, teria vantagem ao vidente em se tratando do acesso à verdade, pois as imagens do mundo, voláteis e impuras, não o acossariam jamais, ele, com sua bengala e seu espírito acurado, teria acesso às imagens puras, pelo olho do espírito, segundo Descartes: “Por esse meio, vosso espírito estará liberto de todas essas pequenas imagens flutuantes no ar”¹⁹⁰

Essas pequenas imagens flutuantes no ar poluem a visão, dificultam e obscurecem o acesso à verdade e é neste contexto que entra a câmara escura

¹⁸⁹ DESCARTES, René. *Dióptrica*. In: *Scientiae Studia*. Revista Latino Americana de filosofia e história da ciência. V.8. n.3, 2010 453

¹⁹⁰ Idem

como máquina a serviço da ciência capaz de purificar as imagens lábeis e imprecisas do mundo, seria capaz, portanto, de “neutralizar o poder de distorção de um meio”¹⁹¹, isto é, de produzir a transparência necessária ao conhecimento do mundo.

Trata-se aqui de duas ordens distintas e que necessariamente não coincidem: uma é o mundo dos objetos concretos, grupo ao qual o próprio sujeito participa, território opaco, obscuro, insignificante e enganoso. Território ordinário e do qual não se pode concluir conhecimentos significativos; a outra é a ordem da razão, do espírito, espaço transparente e purificado onde os objetos, outrora vagos e imprecisos aparecem em seus verdadeiros contornos. A primeira é a ordem das coisas, a segunda é a da razão.

A câmara escura, neste contexto, é um aparelho que, segundo Crary, possui um “estatuto “misto” como figura epistemológica em uma ordem discursiva e objeto em arranjo de práticas culturais”¹⁹². Como figura epistemológica a câmara escura produz um arranjo que organiza o mundo na ordem cartesiana onde sujeito e objeto possuem firmes fronteiras: o sujeito observador, confinado num ambiente controlado (quase doméstico), apartado do mundo exterior público, simula uma existência livre e soberana quando põe um dos olhos na pequena fenda da máquina e observa o mundo, agora purificado. Como objetos de práticas culturais: um brinquedo. A câmara estava disponível não apenas àqueles desejosos de consequências científicas, como também a figuras como o autor da notícia sobre a invenção de Daguerre, que se lembra dela como “formosa recreação da infância”.

¹⁹¹ CRARY, Jonathan. As técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 68

¹⁹² Ibidem, p.37

No fim do século XVIII e início do século XIX, entretanto, passa a ocorrer uma série de mudanças que se relacionam ao surgimento da nossa modernidade, as quais Foucault chamará de “emergência da sociedade disciplinar” e Crary de “reposicionamento do observador moderno”. É neste momento que uma série de acontecimentos produz um novo campo de forças cujos vetores não caminham em um sentido único, mas em múltiplas direções cujos percursos queremos seguir e que nos colocará as questões com as quais nos ocupamos neste trabalho.

Kátia Muricy chamará a emergência desse novo modo de subjetivação de “inversão empírica”¹⁹³, isto é, o momento de um espanto onde o mundo empírico, cambiante e incerto, deixa de estar resguardado pela sua inacessibilidade e opacidade e passa a tornar-se o centro das preocupações científicas (as cidades, o corpo humano, passam a ser objeto de estudo) e políticas (passam, também, a ser objeto de intervenção). Agora não bastará garantir que a verdade seja estruturada pela faculdade da razão, como no arranjo cartesiano, a razão deverá ser encarnada nos objetos concretos do mundo, ela deverá ordenar tais objetos.

As fronteiras bem delimitadas entre sujeito e objeto começam a embaçar-se, o sujeito agora será a um só tempo sujeito e objeto de conhecimento: não mais a dicotomia corpo e mente cartesiana, mas “a passagem do primado do saber anatômico para o fisiológico, pois o primeiro se baseava na dissecação do cadáver, enquanto o segundo procurava entender a dinâmica do organismo vivo.”¹⁹⁴

¹⁹³ MURICY, Kátia. “Os olhos do poder”. In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 431.

¹⁹⁴ SANTOS, Messias Tadeu Capistrano. *A Sensibilidade Artificial: Cinema, Percepção e Tecnologias da Visão*. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Universidade Federal

No Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX, o corpo e, sobretudo a visão, já não eram apenas ornamento de uma alma pensante que compreende, mas antes, o lugar privilegiado da experiência, fonte de prazer e de gozo:

Tive, quando menino, grandes predileções pelo entretenimento do cosmorama e das sombrinhas. De uma bonita armação de madeira, própria para os trabalhos da câmara escura, servi-me com perfeita liberdade e nela acomodei a lente no centro de um pano frenteiro, dispondo no fundo as paisagens, que eram todas lindas e bem pintadas. Foram intimamente agradáveis as minhas noites de cosmorama e sombrinhas. De todos os espectadores nenhum havia que se divertisse tanto como eu. Tudo era feito por mim; e dos curiosos daquele passatempo era eu o mais curioso. E tanto que no cosmorama, com prejuízo dos fregueses, consumia eu a maior parte das horas a olhar pelo vidro, e nas sombrinhas o meu ânimo inquieto não se amoldava à posição passiva de simples fazedor de figuras com as mãos ou de mero puxador de francatripas; mas no executar uma e outra incumbência inclinava o corpo e punha a cabeça de fora para ver as representações no pano. Unindo a vista ao trabalho e sendo como que expectador de mim mesmo mais se me recrescia o entusiasmo; e os cordões dos francatripas eram puxados de modo rápido e precipite, e os dedos das mãos no simular cabeças de cobras ou de orelhudos coelhos volviam-se e revolviam-se atarefadamente. A ilusão era tão completa que eu às vezes esquecia-me do papel que desempenhava e com a cabeça de fora imitava o som da cabra ou do coelho com plena admiração dos expectadores!¹⁹⁵

O fragmento acima, publicado em 1870, mostra o fascínio e a admiração que os instrumentos ópticos causavam desde muitos anos na cidade do Rio Janeiro. O cosmorama, que na década de 1870 já havia entrado em decadência como divertimento, sendo substituído principalmente pela fotografia, foi amplamente difundido desde 1834 como possibilidade de “multiplicar os pontos de vista deixando obsoletas as capacidades visuais do olho nu”.¹⁹⁶

Fluminense. Ano de Obtenção: 2002. p.22

¹⁹⁵ Cosmoramas e Sombrinhas A Reforma (órgão democrático) 12 de Abril de 1870

¹⁹⁶ Cf. SANTOS, Messias Tadeu Capistrano. A Sensibilidade Artificial: Cinema, Percepção e Tecnologias da Visão. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Universidade Federal Fluminense. Ano de Obtenção: 2002. p.14

O autor do fragmento, entre operador das maquinarias e espectador, concomitantemente, deixa claro que o que está em jogo na experiência visual do século XIX não é a busca do realismo, mas antes, um desejo escópico, ver de novo sob novo ângulo, ver com outra iluminação, num jogo onde a visibilidade, isto é, saber que há uma máquina que produz a ilusão não diminui em nada a fantasmagoria, ou seja, entregar-se à ilusão.¹⁹⁷

Na cidade noturna, quanto mais erma a noite maior o fascínio em olhar por uma fenda e ver uma outra cidade longínqua surgir, fazendo as cidades e as paisagens multiplicarem-se frente ao corpo passivo, porém, excitado, que observa confortavelmente. As sombras chinesas, onde a agonística de luzes e sombras produz silhuetas de animais, pessoas e objetos; faz com que a cidade noturna se povoe gostosamente de fantasmas.

Neste mesmo ano Castro Alves publicaria no livro “Espumas Flutuantes” um poema intitulado “Fotografia” peça onde desfilam diante de si as mulheres que amou, mas não como figuras nítidas como poderíamos pressupor em se tratando da fotografia, mas antes, numa atmosfera nebulosa e obscura de onde surgem como fantasmas, sombras das oito mulheres amadas:

Quando tudo vacila e se evapora,
Muda e se anima, vive e se transforma,
Cambaleia e se esvai...
E da sala na mágica penumbra
Um mundo em trevas rápido se obumbra...
E outro das trevas sai...
Então... nos brancos mantos, que arregaçam

¹⁹⁷ Cf. COSTA, Flávia Cesarino. O Primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. p.52

Da meia-noite os Anjos alvos passam
Em longa procissão!
E eu murmuro ao fitá-los assombrado:
São os Anjos de amor de meu passado
Que desfilando vão...
(...)
Vinde, fantasmas! Eu vos amo ainda;
Acorde-se a harmonia à noite infinda
Ao roto bandolim...
E no éter, que em notas se perfuma,
As visões s'alteando uma por uma,
Vão desfilando assim!...¹⁹⁸

Embora aparentemente seja fácil concluir que o Romantismo seja um movimento em direção ao transcendente, em direção a um ideal platônico que expurga para longe de si o mundo concreto para se focar naquilo que está longínquo; existem outras forças antagônicas que estão em jogo nesse movimento artístico e cuja palavra-chave é movimento.

Os românticos como Castro Alves, estão lidando com uma experiência que não é mais sólida e factível, o arranjo cartesiano de mundo que fornece as certezas por meio da luz da razão e que tem como figura epistemológica a câmara escura está desmoronando diante de um mundo onde “Tudo vacila e se evapora. Muda e se anima, vive e se transforma. Cambaleia e se esvai...” As trevas aqui são mágicas, pois este jogo de luz e sombras é a condição de possibilidade para o surgimento dos “alvos anjos”, fantasmas cujas visões vão saltando uma por uma em desfile, como se deslizasse entre seus dedos

¹⁹⁸ ALVES, Castro. “Fotografia”. In: ALVES, Castro. *Espumas Flutuantes*. Belém: Nucleo de Educação à Distância, s/a. p. 60.

antigas fotografias.

Estaria em jogo na experiência romântica um desejo de busca por uma unidade – desejo esse que Baudelaire, num gesto ético, abre mão – em permanente destruição na experiência moderna. O movimento, a labilidade, a impermanência que passam a ser aquilo que caracteriza a modernidade é certamente aquilo que produz a angústia romântica num mundo onde a experiência da rápida circulação, seja de pessoas ou mercadorias, desestabiliza as antigas coordenadas sociais tornando aquilo que antes era fixo, agora inatingível.

Neste mundo em constante transito, o romântico reconstrói o célebre axioma cartesiano “Penso, logo, existo” em “Sinto, logo, existo”. Tudo pode ser posto à prova, nada permanece, mas o eu, soberano sujeito da experiência, constrói-se como uma entidade encapsulada e torna-se testemunha de seu próprio gesto de buscar agarrar esses objetos que agora desaparecem num piscar de olhos. O trem em movimento torna-se a imagem capaz de expressar a íntima relação entre cidade moderna e experiência romântica:

A imagem do trem em movimento que transita sem retorno, enquanto as paisagens desfilam longínquas, sem se deixarem explorar. Porém, o trem é uma capsula fechada: ele possui uma fixidez e até mesmo uma imobilidade; ela corre depressa indiferente às paisagens e às estações. Ele semelha o castelo de muros intransponíveis, no qual ninguém entra e ninguém sai; a sua magia reside no paradoxo de representar um lugar fixo e o mundo fugidio ao mesmo tempo. Toda forma romântica, portanto, leva um mundo seguro e fechado.¹⁹⁹

A questão da circulação moderna que tem no trem – e posteriormente na fotografia – seu maior emblema é fundamental para entendermos a angústia romântica como a um só tempo efeito e resposta às profundas mudanças em

¹⁹⁹ SANTOS, Messias Tadeu Capistrano. *Op. Cit.* p.22

curso na nossa modernidade.

A negação do mundo concreto como impossível, inatingível e incapturável produziu nos românticos uma paixão a vasculhar tudo aquilo que estava dentro, sejam os sonhos, devaneios ou as angústias de uma alma turbulenta e instável; seja o próprio funcionamento do corpo em movimento, isto é, a fisiologia. Por este motivo não devemos estranhar que tenha sido Joahann Wolfgang von Goethe que tenha escrito o livro inaugural do romantismo alemão *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), reconhecido como o primeiro a se tornar um fenômeno de massa da indústria cultural e *A teoria das cores* (1810), onde ele narra sua experiência com a câmara escura e cria o conceito das cores fisiológicas a partir da noção de visão subjetiva.

O experimento de Goethe consistia em montar o aparato da câmara escura, onde um quarto (ou caixa) escuro é iluminado por um pequeno orifício pelo qual entra luz solar e pedir para o observador olhar pela pequena fenda fixando-se no ponto de luz. Até aí temos organizado o esquema clássico da câmara escura onde o propósito de se produzir as imagens é segregar o observador do ambiente para que este possa ser observado sem interferências. Entretanto, ao prosseguir o experimento Goethe pede que, após um período de observação à luz, que se feche a fenda pela qual esta entra mantendo o quarto na mais erma escuridão e que o observador passe, assim, a observar o que acontecerá: múltiplas cores começarão a emergir das escuridão à semelhança do poema de Castro Alves: “E da sala na mágica penumbra. Um mundo em trevas rápido se obumbra... E outro das trevas sai...” as chamadas cores fisiológicas vão sucedendo-se umas às outras, levando Goethe a inferir que tais imagens não mais pertencem ao mundo

externo objetivo, mas antes, a imagem “agora pertence ao olho.”

O dispositivo que outrora era capaz de mostrar com objetividade a realidade externa, purificando-a, neste novo arranjo será, doravante, uma máquina de exploração deste continente desconhecido, o corpo, as sensações e os sentidos humanos e deste psicodélico furta-cor que agora produzir-se-á em plena treva.

Experimento semelhante ao de Goethe já havia sido publicado em 1801, nove anos antes da publicação de *A teoria das cores*, pelo médico Robert Darwin – pai do naturalista Charles Darwin:

Colocai a luz do sol sobre uma folha de papel em branco, um pedaço circular de seda azul, de perto de 4 polegadas de diâmetro: cobri o centro deste com um pedaço circular de seda amarela, de quase três polegadas de diâmetro; o centro da seda amarela, com um círculo de seda cor de cravo encarnado, de quase 2 polegadas de diâmetro; e o centro da seda encarnada, com um círculo de seda verde, de perto de 1 polegada de diâmetro; e o centro com um círculo da mesma, tanto cor de anil, de quase 1 polegada de diâmetro; fazei com tinta de escrever, uma pequena nodoa no centro exato do todo, olhai fixamente por um minuto neste lugar central, e então fechando os vossos olhos, e aplicando a vossa mão a perto de 1 polegada de distância, diante deles, somente para prevenir que demasiada ou mui pouca luz entre por entre pestanas, e vós vereis os *mais belos círculos de cores, que a imaginação pode conceber*; os quais muito se assemelham às cores produzidas deitando uma ou duas gotas de azeite, em um lago tranquilo, em um dia claro; mas estes círculos irisados de cores não são somente diferentes das cores das sedas acima mencionadas, mas vão ao mesmo tempo mudando perpetuamente em quanto existem.²⁰⁰

Como no experimento de Goethe, há surpresa e, também, um certo gozo com a descoberta de que o próprio corpo não é apenas uma entidade opaca que precisa ser suprimida para que se chegue a um conhecimento verdadeiro de mundo. Conhecer o mundo, doravante, é conhecê-lo no e pelo corpo e mesmo as maiores satisfações, como aquelas que a imaginação pode conceber, não seriam mais fruto de abstrações produzidas pelo espírito, mas

²⁰⁰ *Apud*: “FOTOGRAFIA FISIOLÓGICA” Annaes Brasilienses de Medicina: jornal da academia imperial de medicina do Rio de Janeiro. edição 04 – 1857

resultado de dispositivos que poderiam produzi-las no próprio corpo. As diversas cores do íris, como aquelas que surgem quando misturamos água e óleo em um lago, isto é, aquelas que nos são ofertadas pelo macrocosmo da natureza, são reproduzidas numa escala menor, este microcosmo que é corpo humano, um continente inexplorado e opaco o qual, doravante, será local de inúmeras explorações.

A diferença primordial entre os trabalhos de Goethe e de Robert Darwin, é que, enquanto o segundo cria um novo dispositivo para produzir e fazer aparecer as cores fisiológicas, Goethe cria um novo arranjo, num dispositivo já conhecido, para a mesma finalidade. Essa, talvez, seja uma marca da modernidade, não somente a invenção de novos experimentos e saberes, mas, sobretudo, o uso de antigos experimentos e saberes em novos arranjos, o que inevitavelmente produz outros efeitos.

A fisiologia, por exemplo, é um campo de saber cujos primeiros experimentos sobre circulação sanguínea, desenvolvidos por Willian Harvey no século XVII, são contemporâneos aos experimentos com a câmara escura efetuados por Descartes. Entretanto, foi apenas no fim do século XVIII, com o iluminismo, que os saberes sobre fisiologia rompem o campo da medicina para entrar em novos arranjos, dentre eles, o incipiente urbanismo.

É no século XVIII, em seu final, que a ideia de um corpo saudável – onde circulação sanguínea e respiração são responsáveis pelo fluxo saudável de oxigênio nas veias e artérias do organismo – passa a tornar-se uma analogia para o funcionamento da cidade. Havia um axioma acerca da cidade medieval que dizia “Os ares da cidade libertam”, tal propositiva, entretanto, não

dizia respeito aos ares propriamente ditos mas ao fato de que, na cidade medieval seria possível romper com as rígidas estruturas em jogo na sociedade feudal onde as cadeias de vassalagem subordinavam os servos em complexas redes de dominação.²⁰¹

A cidade murada, onde se precisaria entrar por uma colossal porta que abria-se a ruas pestilentas e infernais que desembocavam em praças paradisíacas de onde podia-se ver apenas as torres – das igrejas e das casas abastadas – que subiam aos céus como se pudessem, assim, aproximar-se de Deus²⁰² produzia uma sensação de liberdade: os muros da cidade eram acolhedores pois bagunçavam as identidades vassalas. E neste panorama, tirar a craca que formava-se no corpo com camadas de excrementos e urina era visto como nocivo, pois deixaria a pele desprotegida.

Com a ideia de que a pele deveria se arejar e respirar, consequência das descobertas fisiológicas de Harvey, a cidade passa a ser pensada como um corpo, mas não um corpo qualquer, um corpo que deveria ser saudável dentro desses novos paradigmas. Os ares nauseabundos da cidade medieval, que tinham o poder de libertar, tornam-se os ares salutareos da cidade, que teriam o poder de civilizar.²⁰³

À cidade medieval onde o infernal mundo dos homens nada tinha a ver com o paradisíaco mundo de Deus, garantido por uma ordem abstrata; a cidade iluminista, onde a razão deve estar encarnada na sua própria forma de

²⁰¹PECHMAN, Robert Moses. A invenção do urbano: a construção da ordem na cidade. Piquet, Rosélia; Ribeiro, Ana Clara Torres (Orgs.) Brasil. Território da Desigualdade. Descaminhos do Modernização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p. 123

²⁰² LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades. Conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Editora Unesp, 1998. 71

²⁰³ Pechman, *Op. Cit.* 124

organização e onde a ideia de higiene, aliada à circulação e respiração passariam a pautar a organização empírica da cidade e é neste momento específico que aparece a ideia de urbano.

Urbano não é, neste sentido, uma continuidade à cidade, é, em verdade, uma ruptura com esta. À cidade, viva e pulsante, cujas formas mudam e variam como as imagens caleidoscópicas; o urbano, como abstração encarnada, ordem metafísica que organiza o mundo concreto, mesmo que este sempre lhe escape.

4.4 Nos olhos de Tissot: ver o cinema

Quando, na tarde de 12 de Junho de 1857, o Dr. Peixoto atravessou a cidade carregando cuidadosamente um embrulho de papel cujo conteúdo seriam os olhos do relojheiro Tissot, assassinado na noite anterior, o Dr. August Vernoir ainda não imaginava que criaria o optograma, método onde se poderia revelar a partir da fotografia dos olhos do assassinado a imagem do executor do crime e que viria a lhe tornar célebre 13 anos mais tarde, em 1870.

A ideia de retirar os globos oculares do relojheiro partira do próprio Peixoto que há um mês atrás havia lido no Jornal do Comércio uma nota com o título “O olho do assassinado” onde lia-se ser possível ver nos olhos do assassinado a imagem fotográfica do assassino que ali ficava registrada quando da morte e que quisera testar a hipótese quando soube do latrocínio do relojheiro. E, sabendo este que havia recém chegado um microscópio na cidade com a finalidade de estudar escorbuto e febre amarela, Peixoto contactou De-Simoni e ambos partiram à casa do Dr. Bompani, proprietário deste, para, enfim, averiguar se havia nos olhos do assassinado aquilo que eles chamaram de “fotografia fisiológica”.

O caso foi narrado pelo Dr. Luiz Vicente De-Simoni como uma “Memória” nos *Annaes brasilienses de medicina*, e, caso descontextualizado, poderia facilmente passar por um fragmento de uma história de detetive. O que encontramos nesta história não é um relato médico, mas uma bricolagem onde De-Simoni e Peixoto percorrem a cidade em busca de instrumentos e modos de provar sua tese. Num primeiro momento o arranjo científico: o microscópio de Bompani que seria capaz de desvelar as imagens no fundo do olho do

assassinado, o instrumento, entretanto, não era capaz de iluminar o olho e não funcionaria se colocado na horizontal para captar a luz solar que àquela hora do dia, por volta das 16h, já se começava a dispersar. Decidiram então abrir mão do instrumento e apelar para um microscópio simples manual que foi colocado contra a janela e assim conseguiram observar o fundo do olho sem nenhuma resistência da pupila. Neste momento aparece a mancha:

No campo vermelho semitransparente... podemos ver única e distintamente duas manchas verticais ou imagens separadas uma da outra, por um intervalo aparente de meia linha, que partiam da borda superior do disco avermelhado semitransparente, e que, pelos seus contornos, representavam duas figuras humanas em posição vertical, e de cabeça para baixo, como é natural a todas as imagens dos objetos que se desenham no fundo dos olhos sobre a retina, produzindo aí no vivo a sensação da vista, que, pelo cenário geral do cérebro, é transmitida a alma de maneira, que esta a percebe inversamente à posição em que ela é desenhada sobre o órgão do sentido particular. Seus contornos porém não eram desenhados de forma, que nelas se pudesse distinguir positivamente os do corpo humano com discriminação de cada uma de suas partes, bem delineadas; mas, se, não superficialmente, elas representavam duas figuras humanas, traçadas de maneira, que podia-se nelas reconhecer o corpo, a cabeça e as partes inferiores ao tronco, ainda que não clara e distintamente.²⁰⁴

Ao se depararem com a mancha os dois médicos agem tal qual os fieis diante do Santo Sudário – a qual Dubois confere o status de “primeira ‘fotografia’ de um crime”²⁰⁵ – mas também como o espectador de cinema diante das imagens em movimento. Eles veem ali, como fantasma, silhuetas que se insinuam inversas assim como Descartes previra, ou como surgem na câmara escura, mas elas não são absolutamente nítidas, outrossim, vão aos poucos tornando-se nítidas, aparecendo.

O Santo Sudário, pedaço de linho manchado exposto raras vezes e diante do qual o Padre Vignon, ao vê-lo, não pode esconder sua decepção

²⁰⁴DE-SIMONI Luiz Vicente “FOTOGRAFIA FISIOLÓGICA” *Annaes Brasilienses de Medicina: jornal da academia imperial de medicina do Rio de Janeiro*. Edição 04 – 1857. p.94

²⁰⁵ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus Editora, 1994. p.224

“Não se vê nada, ouvi todos dizerem”²⁰⁶, causa, a princípio, assombro por sua visão não se entregar de todo num primeiro olhar.

Diante do assombro com o *nada* este torna-se *quase nada* e o quase torna-se *algo*: “Procuramos, procuramos algo mais naquele pano... e aos poucos fomos descobrindo”²⁰⁷ Como no pano manchado, o fundo dos olhos de Tissot não se entregavam completamente, não se podia distinguir positivamente, mas a mancha *representava* dois corpos humanos.

Era, como no cinema, necessário crer que aquela mancha era a imagem de dois homens. Os olhos dos médicos que observavam o fundo do olho do morto com um microscópio manual contra a luz que vinha da janela numa tarde de Junho eram olhos absolutamente modernos, forjados em meio a uma cidade onde a circulação de mercadorias e pessoas adensava-se a cada ano em ruas pavimentadas (1853) que aumentavam a velocidade do trânsito, onde a iluminação à gás bruxuleante (1854) tornava a noite um território de inebriante sedução, espanto e vigilância e cuja Casa de Correção da Corte já havia aberto suas portas. Ao distinguir as duas silhuetas, o modo como as imagens a princípio como borrões vão tornando-se distintas De-Simoni explica a experiência:

As imagens se nos afiguravam tais como elas começam a distinguir-se sobre o pano no princípio das representações fantasmagóricas, quando esta representação é feita gradualmente desde o ponto luminoso focal, produzido pelo aparelho óptico, qual ele se desenha sobre o mesmo pano com traços ainda incertos, e vai depois pouco e pouco aumentando segundo a distância em que o mesmo aparelho é colocado.²⁰⁸

²⁰⁶ idem

²⁰⁷ idem

²⁰⁸ DE-SIMONI Luiz Vicente. *Op. Cit.* p. 94

A experiência com os instrumentos ópticos, como a fantasmagoria – onde se coloca um pano no qual se projeta imagens numa sala escura – era extremamente comum e popular na década de 50, este campo de fascínio que as imagens exerciam sobre os cidadãos do século XIX não estava apartado do próprio fascínio exercido pela ciência, aliás, dir-se-ia que ambos estavam no mesmo registro: os instrumentos ópticos tornaram-se tão populares justamente porque os espectadores pactuavam o jogo, sabiam que estavam sendo enganados por uma engrenagem que fazia os fantasmas aparecerem, sabiam que aquilo era ciência: magia e técnica seriam experiências coextensivas e não apartadas.

A tarde já encaminhava-se para o seu momento crepuscular quando os médicos decidem por fechar a janela e deixar a sala na escuridão e acender, então, uma vela por detrás dos olhos de Tissot, do mesmo modo como se faziam as famosas sombrinhas chinesas e as fantasmagorias – princípio cinematográfico – e é neste momento que o fantasma do assassino aparece:

...as imagens nele desenhadas muito mais claras; mas não tanto que se pudessem ver perfeitamente nelas todos os contornos de um corpo humano, com braços e pernas bem distintos; mas a configuração do tronco e da cabeça era suficientemente distinta para que, vendo-a, se pudesse crer ou supor, que aqueles que se viam eram dois vultos humanos; tanto mais porque o resto de cada imagem tinha aproximadamente uma configuração análoga a das extremidades do corpo humano. Quanto a feições, as imagens eram tão pequenas, que impossível teria sido o chegar a distingui-las sem artificialmente aumentá-las mediante um aparelho óptico apropriado, coisa da qual não podíamos dispor naquela ocasião e que nos parece mui difícil de se conseguir-se com tal perfeição e eficácia, que, por isso, se possam distinguir as fisionomias e conhecer as pessoas. Entretanto, pareceu-nos notar na cabeça um ponto, que corresponde a um dos olhos situado em uma cara vista de meio perfil, e outro, que parecia indicar mais fracamente o outro olho, e um traço mais abaixo, muito leve, que parecia indicar a boca. Todos esses sinais eram diminutíssimos e apenas perceptíveis.²⁰⁹

²⁰⁹ Idem, 95

A segunda tentativa já começa a desenhar uma cabeça, que vai tornando-se rosto em perfil onde pequenos traços começam a indicar os olhos e depois a boca. Após isso o desejo de De-Simoni seria dissecar os olhos e averiguar com mais vagar as retinas, o que Peixoto recusou-se por temer danificar os mesmos e partiu com os globos oculares enrolados no mesmo papel que o trouxe.

Peixoto posteriormente levou os olhos de Tissot à casa do Sr. Reis, dono de uma loja de instrumentos ópticos detrás da Rua do Hospício e os analisou com outros instrumentos, De-Simoni conta que novos detalhes surgiram sob as novas condições:

No olho esquerdo pode ver dois vultos humanos, um dos quais bastante distinto, para que se pudesse reconhecer, que o indivíduo estava em mangas de camisa, ou de jaqueta branca, e com um chapéu de feltro à califórnia, tendo braço direito mais levantado que o esquerdo. Esta figura via-se um pouco de perfil. O outro vulto como que fazia-lhe sombra.

Por fim reconhece-se que havia mais de uma pessoa, dois vultos, e passam a surgir indumentárias, sendo bastante específicas, pequenos detalhes que antes não se poderia enxergar, como no Santo Sudário, ao ir procurando, procurando, se acha. Mas não é qualquer coisa que se acha, é importante lembrar que o termo “mangas de camisa”, no vocabulário da época, identifica pessoas das classes populares, a expectativa dos médicos é que o assassino fosse alguém das classes populares, de manga de camisa.

Poderíamos nós, contemporâneos, zombar dos médicos “crentes” das imensuráveis possibilidades da ciência e do corpo, porém, esta atitude, além

de presunçosa, seria também ahistórica. Há, outrossim, algo muito mais próximo de nós do que gostaríamos de admitir: a crença nas imagens.

O que nos interessa aqui é muito mais pensar as tramas de visualidade em jogo no século XIX neste breve fragmento de uma revista médica e como o modo como eles narram implica, por assim dizer, uma visualidade que pressupõe o cinema, que, efetivamente, expor sua ingenuidade. Há, implicado neste relato, a construção de um olhar tramado em folhetins, cidades, dispositivos ópticos, discursos criminológicos, visibilidades, enfim, um olhar que está sendo fabricado cinematograficamente, num novo regime de crenças que o cinema, alguns anos depois, levaria às últimas consequências, um olhar que pressupõe que para se ver algo é importante crer, entrar no jogo. Como atenta Comolli, o jogo do espectador é uma dialética entre a crença e a dúvida, entre crer e não crer.²¹⁰

Há, como nos aponta Dubois, uma trama que constrói um drama. Uma narrativa que liga, como nos romances policiais, a fotografia fisiológica do assassinato de Tissot ao teatro de crime captado ao vivo, no ato, “a transformação da mancha em drama”.

Tramas entre o sinal e a mancha. A fascinação do século XIX pelas histórias de detetive dá-se sobretudo pela “perda dos sinais imediatos de identidade e lugar na sociedade”²¹¹. São os detetives, essas figuras dotadas de raciocínio analítico e destreza no olhar que conseguem ver para além do que imediatamente se mostra, que tornaram-se os únicos capazes de possuir uma

²¹⁰ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Ed. UFMG, 2008. p.170-1

²¹¹ GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p, 43

atenção necessária neste mundo cambiante e instável. Antes desse período a identificação do criminoso sempre estivera ligada a uma marca visível, um sinal, que em sua maioria era fabricada para essa finalidade pelas autoridades, com marcação a ferro quente. O sinal foi amplamente utilizado pela literatura romanesca de Dumas, Hugo, Sue, onde a descoberta da cicatriz denunciava o criminoso.

A visualidade deste período está lidando com o declínio dos sinais, estes precisam de alguma estabilidade para serem interpretados, a mancha, ao contrário, aparece e é ela, em si, que revela algo. Benjamin, em um de seus textos mais herméticos, diria que a diferença entre o sinal e mancha “reside no fato de o sinal ser algo que se imprime enquanto a mancha, ao contrário, é algo que se manifesta.”²¹² O sinal, rastro, marca inequívoca; a mancha insinuação cambiante. O sinal, marcado a ferro no corpo, a mancha, rubor que aparece como manifestação que denuncia o crime. Novamente, interpretar a mancha é estar atento não àquilo que permanece, mas que aparece neste agora instável e cambiante corpo, o sinal é do registro da anatomia enquanto a mancha o é da fisiologia.

A narrativa de De-Simoni feita no Brasil e inspirada por uma pequena nota de jornal que falava de uma experiência na Europa foi feita, como já tivemos a chance de dizer, 13 anos antes dos experimentos registrados na França pelo Dr. Vernois, que, por sua vez, criaria o optograma, um dispositivo que fotografaria os olhos do assassinado que, na hora de sua morte teria fotografado o seu assassino.

²¹² “Fragmentos Estéticos. Pintura e Gravura”. In: *A Modernidade*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007. p. 299

O dispositivo optográfico como uma ficção no fundo do olho. Olho capaz de ser testemunha de seu próprio assassinato, onde o fantasma do assassino, marcado na mancha, seria o próprio delator de uma história contada a partir do ponto de vista do morto, que entrega ao visível a vista única de seu próprio apagamento.

Epílogo

Políticas da visualidade são tecidas neste ensaio composto de quatro fragmentos de nossa história visual, quatro linhas cada qual com uma espessura e uma textura que, fiadas, produzem um padrão que, embora irregular, fala desta superfície instável que é os nossos modos de ver. A pretensão do presente ensaio foi tirar o ver, a percepção, da ordem de um orgânico cristalizado e pensá-la construída em relação a discursos e práticas, pensá-la em arranjo com diferentes e saberes e objetos. Poderiam os pés serem melhores contadores de histórias que as representações construídas para saciar um olhar insaciável de si mesmo? Como os gestos inventam-se em composição aos novos ritmos urbanos e às possibilidades de composição com instrumentos ópticos? Em que momento da história o gesto passa a ser objeto de estudo e produção de saberes psicopatologizantes ou moralizantes? Como o olhar pode ser tramado em meio aos brinquedos ópticos e à organização urbana? Podem práticas de visualidade românticas falarem de modos de subjetivação contemporâneos? Como os sonhos de médicos do século XIX podem dizer mais sobre um olho tramado com folhetins e uma antecipação do cinema que efetivamente sobre medicina? Estas são perguntas que nos ajudaram a dar consistência a este percurso onde colocamos em análise os nossos gestos de olhar a partir da desnaturalização da visão. O ver em seus entrelaces com o poder e, neste mesmo movimento, produzindo sua própria transgressão.

5. QUARTO ENSAIO – UMA ÉTICA DAS IMAGENS CONTEMPORÂNEAS: NOTAS SOBRE O CINEMA DE CAO GUIMARÃES.

5.1 Prólogo

Interrupção. Corte. Cesura. O último ensaio desta coletânea não se prestará a ir no passado buscar as imagens para se pensar o hoje, como as três peças anteriores. O movimento que se encontrará nas páginas que se seguem é justamente o oposto: as problemáticas que apareceram como núcleos temáticos que perseguimos em suas diferenciações, surgirão, agora, a partir das imagens contemporâneas – privilegiando, porém não restringindo-se, às imagens do cinema de Cao Guimarães. As conexões e as distâncias que aqui serão urdidas serão como o despertar de sonhos do século XIX e cada fragmento aqui mostrado será uma modulação destes múltiplos modos de despertar – não sonhamos jamais do mesmo modo, assim como não despertamos do mesmo modo. A proposta é pensar que há, no contemporâneo, uma ética das imagens que pode confrontar os modos de subjetivação hegemônicos, e neste sentido, o presente ensaio é, portanto, tanto a apresentação destes modos de subjetivação como sua própria confrontação. Trata-se aqui de exercitar aquilo que Benjamin chama da “fraca força messiânica” que caberia a cada geração²¹³. Esta força messiânica, como já poderíamos imaginar ao se tratar de um autor materialista, não seria aquela redentora do juízo final, senão àquela que abre à possibilidade que cada geração tem de ver no passado uma promessa, uma salvação, sendo a fraqueza aqui vista não como uma debilidade, mas antes, um indicativo ético:

Dizer que somente “nossa fraqueza é messiânica, [significa dizer] que é em

²¹³ Cf. Tese 02. In: BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: brasiliense, 2011. p. 223

nossas hesitações, em nossas dúvidas, em nossos desvios, que se pode ainda se insinuar o apelo messiânico, ali, enfim, onde renunciamos a tudo preencher para deixar que algo de outro possa dizer-se.”²¹⁴ O exercício ético que procuramos fazer com a história aparecerá aqui no interior das imagens cinematográficas.

Iniciaremos pensando em dois modos de de filmar andarilhos: um feito por uma reportagem de televisão e outro por um filme de Cao Guimarães de título homônimo no fragmento intitulado “O andarilho ou Como filmar/pesquisar o outro?”. Nossa questão estará no porquê e como filmar o outro e o modo como iremos nos colocando essas perguntas falará concomitantemente sobre o modo de produzir pesquisa em ciências humanas. Seguiremos discutindo no fragmento “Cidades filmadas/cidades vigiadas” como as coordenadas entre filmar e vigiar podem se confundir no contemporâneo, para tanto acompanharemos o filme “O homem das multidões”, ali falaremos também de dispositivos de produção de subjetividade no contemporâneo como redes sociais, por exemplo. No último fragmento Outras claridades: estilhaços de narrativas imagéticas no contemporâneo, deixaremos que algumas imagens do cinema de Cao Guimarães nos acossem e nos faça produzir outras imagens, trata-se do exercício de, a partir de imagens cinematográficas, fazermos as imagens se multiplicarem mostrando a impossibilidade de finalização das histórias. Mostraremos também que essas outras claridades podem estar em lugares aparentemente insuspeitos, como as redes sociais, por exemplo.

²¹⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011 p. 98

5.2 O andarilho ou Como filmar/pesquisar o outro?

No ano de 1994, na cidade de São Paulo, dois imensos refletores de 12 mil watts de potência lançam fochos de luz não coincidentes nas duas laterais da passarela do Viaduto do Chá. A luz, atravessando perpendicularmente o movimento dos passantes é um detetor de ausências. Os grandes refletores que atravessam o território de passagem, iluminam, por um instante, Plano Unlimited Anual transeuntes anônimos que são engolidos imediatamente pela escuridão. O ausente é algo que não podemos ver, nem tocar, é a presença do invisível: como essas silhuetas anônimas que brilham, fugidias, para depois se lançarem na escuridão, sem deixar rastros. Como outrora o era, a passante de Baudelaire.

Longe dali, automóveis perpassam velozmente a erma estrada empoeirada. Entre a estrada e a paisagem que se configura como borrões, achatada no horizonte, a margem, onde nada parece habitar. A estrada não opõe obstáculos a quem deseja cruzá-la: caminhões, ônibus, carros de passeio riscam-nas como cometas no céu, a estrada é passagem para quem está em busca de um destino. Ali, invisibilidades permanecem na virtualidade quando vistas pelos olhos encarcerados dentro dos veículos, o espaço é percorrido em função do tempo, em quilômetros por hora. O fluxo contínuo de cargas, pessoas, histórias; não abre espaço a um fluxo ora mais lento, ora mais acelerado, de objetos, gestos, estórias. O cineasta deseja interromper o fluxo contínuo, o cineasta desce de seu veículo e para. Ali, sua câmera está à espreita de acontecimentos.

Na margem, na passagem, onde nada parece habitar, andarilhos

inventam tempos, religiões, gestos... Um capacete de motocicleta equilibra-se sob a cabeça de uma mulher que caminha; jogar pedras na estrada por baixo das pernas ou regar o mato que cresce à beira com uma garrafa pet; um gafanhoto cruza de uma margem a outra; um homem escreve “1981”; uma sacola é arrastada pelo chão. Gestos destituídos de funções dadas. Gestos grandes e pequenos, acontecimentos. Personagens caminham ou param, falam ou calam. Seus corpos não são aderentes a possíveis identidades que se lhes queiram atribuir. O olho da câmera mostra nuvens, vapores, objetos, pessoas... o olho da câmera mostra o invisível, não diz, antes, procura o inefável. Histórias anônimas, tramadas na poeira e no asfalto incitam sua não finalização; o cineasta nos convoca à difícil tarefa de olhar esses andarilhos sem o desejo de lhes tirar do anonimato ou de perscrutar suas vidas pretéritas.

O cineasta usa a câmera como um detector de ausências, privilegia “o invisível: o que ainda não é observável, o que não se tornou olhar, o que não se tornou espetáculo.”²¹⁵ Há, neste procedimento, algo de obscuro: sustentar a possibilidade de ver belezas naquilo que vive à margem da civilidade e cidadania, homens e mulheres sem documentos, sem família, solitários e errantes cuja morada, o acostamento das grandes rodovias, é encarada pelos habitantes enraizados como inabitável. Entre-cidades, entre-estradas: a terceira margem do rio. O escândalo de ir, sem ir a parte alguma: largar as bagagens da vida. A luz aqui, seria a força pela qual o contorno do escuro apareceria, num breve lampejo, para depois voltar a desaparecer: detector de ausências. Entretanto, outras luzes estão em jogo nas rodovias brasileiras.

A luz da câmera, que tem o poder de transtornar as formas já dadas e

²¹⁵ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac, 2003. p.180

habitar o invisível, também pode ser luz da moral e luz da razão. A fotografia, cuja história confunde-se, já desde os primórdios, com as histórias de detetives, faz ecoar a pergunta que Walter Benjamin lança há quase um século: “Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos augures e arúspices²¹⁶ descobrir a culpa em suas imagens e denunciar os culpados?”²¹⁷

Tal qual os arúspices de remotos tempos, onde magia e técnica não seriam dicotômicos, a fotografia, como a escrita²¹⁸, pode servir como um objeto de dissecação, um instrumento cirúrgico. Neste caso, a caneta e a luz da chapa fotográfica agiriam como bisturi afiado, revelando a intimidade visceral, não do corpo, mas da alma daquele a quem intervém, o outro. Tal intervenção, arrogantemente, teria por finalidade a humanização do outro, o enquadramento do outro dentro de categorias de análise inteligíveis e o apaziguamento do transtorno que existências noturnas provocam no corpo do fotógrafo/legista.

Andarilhos caminham por rodovias brasileiras. “De dia e de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses, e os anos — sem fazer conta do se-ir do viver.”²¹⁹

O policial-artista deseja mostrar a humanidade dos andarilhos. Empunhando uma câmera fotográfica ele retira essas vidas do território do

²¹⁶ Sacerdote que predizia o futuro consultando as entranhas das vítimas.

²¹⁷ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: brasiliense, 2011.p.107

²¹⁸BAPTISTA, L. A. S.; RESENDE, G. L. ; RIBEIRO, E. S. ; ASILVA, M. B. ; GATTO, V. C. ; BRAGA, L. I. ; MARTINS, B. A. ; ARAUJO, P. F. M. ; LIMA, T. R. ; OLIVEIRA, A. M. . Corpo e Imagem na Escrita sobre a Diferença. In: Ferreira, Marcelo Santana; Moraes, Marcia. (Org.). Políticas de Pesquisa em psicologia Social. 1ed.Rio de Janeiro: Nova Aliança, 2016, v. 1. p.,52

²¹⁹ ROSA, João Guimarães. "A terceira margem do rio." *Primeiras histórias* 50 (1988).

amorfo, com seu bisturi dá contornos e ilumina estas figuras transformando-as em “personagens”. É necessário descobrir a motivação por trás da decisão de andar sem destino. A câmera exige a confissão: “A maioria tem histórias de perdas e tragédias familiares. Mas é comum você perceber entre eles desilusões amorosas”²²⁰ Procedimentos aparentemente afastados, a inquirição policial e a investigação em ciências humanas se mostram genealogicamente aparentadas. Brilhariam estes andarilhos constelacionalmente aos condenados da Casa de Correção da Corte?

O policial-humanista não tolera o anonimato, a identificação, porém, não estaria a serviço da segurança pública, como outrora na Galeria dos Condenados, mas de uma salvação, agora laica, da alma: “Ao tirar os andarilhos do anonimato, a intenção é sensibilizar o público que, em geral, não percebe esses transeuntes. Trata-se da visão humanista que o policial lança a estes personagens.”²²¹

Ao “dar voz” ao outro, à diferença, opera-se uma neutralização da força desacomodadora da alteridade, tudo aquilo que viria do território do desconhecido, agora docilizado, entendido, passa a ser, também, fonte de iluminação de uma alma.

O policial-pesquisador desconheceria a destruição própria do encontro com a alteridade, a adição seria o único procedimento que estaria à disposição de sua alma, já inflada. O encontro com o outro produziria reflexão, jamais espanto. O eles e o nós permaneceriam com seus limites bem delimitados

²²⁰ Fala de Renato Lucena, à reportagem do fantástico. Disponível em: <http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2015/01/andarilhos-que-largaram-tudo-sao-tema-de-exposicao-feita-por-policial.html>

²²¹ Texto da curadoria da exposição.

quando contornados por esta luz: “Eles vivem em um mundo diferente do nosso. Me fez refletir sobre minha vida, sobre o que eu tenho, sobre minhas prioridades e com certeza me tornou uma pessoa melhor”²²²

Tais operações, entretanto, não seriam exclusivas do policial-fotógrafo, mas modos de proceder baseados em uma lógica da visibilidade que sustenta o pensamento humanista e que supõe como dicotômicos a relação entre forma e conteúdo, sujeito e objeto: de um lado aquele que intervém, produz, suscita, o sujeito humano, de outro aquele que sofre a intervenção, o objeto, doravante, humanizado.

Aqui, nos convoca ao pensamento menos o fato haver o policial-artista, o policial-humanista e o policial-pesquisador que o fato da possibilidade mais comum ser o inverso: o artista-policial, o humanista-policial e o pesquisador-policial. Ao pensarmos em termos de procedimentos e modos de operar, surpreendemo-nos o quanto os procedimentos de investigação das Ciências Humanas filiam-se aos modos policiais de investigação.

A câmera como instrumento neutro que documenta a verdade do mundo é posta à prova:

A ficção já é documentário. Da mesma forma quando você põe a câmera na frente do andarilho, do Klaus Kinski, ele se torna um ator maravilhoso, para além do Klaus Kinski, e tudo o que ele fala ele está inventando, é uma ficção, só que existem diferenças técnicas. A maior ficção que existe é a realidade.²²³

Assim, a câmera produz mundo. Aquele ao qual fotografamos e/ou filmamos, já não é mais o mesmo. "A natureza que fala a câmara é distinta que

²²² Fala do policial à reportagem do Fantástico.

²²³ Entrevista com Cao Guimarães para o Programa “Diverso”, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0nHqRHIAA0I&ab_channel=Diverso

fala o olho”.²²⁴ O andarilho, frente à câmera, passa a fabular, a construir uma *mise-en-scène* de si – puro artifício – a experimentar sons, gestos, histórias, espaços. “O homem sabe que é filmado, ele sabe confusamente o que filmar significa, o que ele não sabe muito bem é que nós, os filmadores, não sabemos nada sobre o que ele vai fazer.”²²⁵ Ledo engano. Aqueles que filmamos são menos ingênuos do que supomos, ou mesmos, gostaríamos.

A reportagem de um famoso programa de televisão vai em busca dos andarilhos fotografados pelo policial. No ambiente artificial do estúdio de televisão, a jornalista os apresenta, em tom de gravidade: “Gente que anda pelas estradas numa caminhada sem fim.”²²⁶ As imagens são rápidas, a fala em *off* do repórter compõe-se com as imagens de silhuetas contra o sol; com a sonoplastia grave de um piano; o contraste entre os corpos caminhantes em câmera lenta e os enormes veículos; pés e rostos marcados pelo sol. A fala em *off* do repórter precisa dar sentido às imagens, explicá-las, codificá-las, transformar a imagem em veículo de informação.

A resposta dos entrevistados deixa entrever a pergunta: “você é feliz?” O repórter deseja que cada um confesse sua felicidade ou tristeza. Um andarilho, sentado frente a frente ao repórter contorce o rosto e diz: “Tenho a maior saudade do meu filho, sabe? Saudade da minha esposa”. A câmera em *close* em seu rosto, mostra um olhar perdido enquanto a voz em *off* narra sua história: “Diz (...) que ficou sem rumo depois de perder a mulher e o filho de três anos em um assalto à casa dele, na capital paulista.” Mostrando imagens de

²²⁴ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: brasiliense, 2011.

²²⁵ COMOLLI, Op. Cit. 54

²²⁶ Fala da apresentadora só programa Fantástico na abertura da reportagem sobre os andarilhos.

sua silhueta só contra o sol, ou em *close* em suas lágrimas, poderíamos, por alguns segundos, confundir a reportagem com a uma telenovela. Ouvimos o homem dizer que “É maldade demais, é muita crueldade você ter coragem de tirar a vida de uma criança de três anos.” O homem chora, olha para o horizonte. A continuidade da reportagem conta que o andarilho, na verdade, é foragido de um presídio próximo e que tinha fugido na noite anterior à reportagem. “(..) a polícia desconfiou. E descobriu que era tudo invenção.”

A intervenção da câmera produz um desejo irresistível de ficcionar, de se tornar personagem, de construir uma *mise-en-scène* para atuar, pensar cuidadosamente nos gestos expressivos. Eis o ponto decisivo onde o documentário falha em documentar. Mas o encontro com a câmera e com as temporalidades de exposição criadas pelo cineasta são fundamentais na produção do efeito personagem: a câmera do programa do televisão, com sua temporalidade rápida, deseja extrair informações, o repórter guia, por meio de perguntas, aquilo que deseja ouvir: “você é feliz?”. O personagem se torna indivíduo, proprietário de uma história pessoal, trágica ou edificante, que servirá como ornamento para um “eu” sempre já dado. Aqui, sempre se terá identidade com a representação de si mesmo. O personagem precisa dizer a verdade, como num depoimento policial, a invenção não pode ser descoberta sob pena de tornar-se criminoso. As marcas do paradoxo, dos gestos ambíguos, devem ser apagadas em favor de uma informação coerente a ser exibida e disseminada.

Mas a criação do personagem, como no filme de Cao Guimarães, pode ser também como *persona*, isto é, como uma máscara: “O semblante humano é uma máscara, a *visor*. Mal entra em cena, sente necessidade de explicar sua

filosofia, não como um discurso teórico, mas relatando um sonho...”²²⁷

Tempo, tempo. O passado já foi em 1.800... eu sei que existe espírito, fica atormentando o cara, faz tormento no cara, deixa meio doido... existe no invisível, eu não enxergo ele, eu precinto... o espírito é espírito e a vida é graça, faz a gente se sentir bem, então o espírito é porra. Espírito não pertence à vida, tem que desaparecer...”²²⁸

Fragmentos de sonhos de um andarilho abrem os primeiros 10 minutos de filme. A câmera imóvel, disponível, à espera do acontecimento: o corpo em cócoras atrás da moita, pensando, avaliando como entrar em cena. E isso já é cena. É necessário um tempo para se estabelecer confiança, para olhar. Há a produção de algo como um enamoramento, uma relação erótica, como a raposa e o pequeno príncipe. É preciso tempo.

Fica claro que o cineasta, assim como o pesquisador, interferem no campo, aquilo que se filma e aquilo que se pesquisa é tensionado desde o primeiro contato. Isso não seria novidade. Mas e o pesquisador/cineasta? Diria Comolli, acerca do seu modo de fazer cinema: “Quando nos aproximamos delas [das pessoas] com uma câmera, elas nunca imaginam que isso pode ser a favor delas. Filmar a favor delas. Ser a instância de uma revelação, de um reconhecimento.”²²⁹ Armadilhas: filmar é sempre risco. Não existe lugar seguro. O cinema não seria o lugar do reconhecimento ou da revelação, mas um modo de acompanhar a gestação do artifício, isto é, sempre engano e invenção. O cineasta e o pesquisador são sempre traidores, pois aquilo que se dá a ver não seria a verdade do indivíduo, o que ele deseja mostrar, mas aquilo que o escapa, o acontecimento, precário e aporístico.

²²⁷ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.p.30

²²⁸ Fala do Andarilho no filme. Entre 2" e 4".

²²⁹ COMOLLI, Op. Cit. 58

O cineasta paladino, que acredita que o seu filme está a favor das pessoas, que seu filme vai salvar ou “dar voz”: qual o seu parentesco com o policial? O nosso corpo nunca é poroso às forças que habitam o corpo daqueles que filmamos (ou aqueles que pesquisamos).

Mas e se nos deixássemos seduzir pelo olhar do andarilho em seu enamoramento com a câmera? E se devolvêssemos o olhar? Neste caso seríamos nós, também, habitados por este mundo onde espíritos malignos e graça da vida não são nunca dicotômicos. Nosso corpo tornar-se-ia frágil a estas forças noturnas, frágil a ponto de diluir-se em nenhum. Espanto, reflexão.

5.3 Cidades Filmadas/Cidades Vigiadas

No princípio são os sons que enchem e povoam a sala de estridentes e desconfortáveis ruídos: passos desencontrados, portas que rangem, sons abafados do movimento de corpos em constante deslocamento, carros, buzinas, vozes indiferenciáveis. As imagens são apenas borrões que aos poucos dão a entrever um rosto masculino que observa. A câmera, que de geringonça científica e artifício mágico, tornou-se o mais ordinário dos aparelhos, engrenagem de produção dos sonhos e pesadelos do capitalismo; anuncia uma presença ambígua.

O formato widescreen, ou ecrã panorâmico, que fora inventado na década de 1950 como modo de fazer o público retornar às salas de cinema esvaziadas sob o efeito da popularização dos aparelhos de televisão nos Estados Unidos, é substituído pela sufocante tela quadrada 1:1, que lembra imagens de antigas câmeras de vigilância, mas também de recentes aplicativos de fotografias²³⁰ usados para compartilhamento com filtros diversas em redes sociais.

A cidade é Belo Horizonte, mas poderia ser qualquer outra. Longe das grandes panorâmicas que exibem a história monumental, ali, no rés do chão onde a multidão desenha ininterruptamente um caminho que será constantemente apagado, não há visibilidades planas, mas tão somente uma “mobilidade *opaca e cega* da cidade habitada.”²³¹

As cidades filmadas são qualitativamente diferentes das cidades vigiadas. Sob a superfície do ecrã de alta definição das câmeras de cinema e

²³⁰ Como o Instagram, por exemplo.

²³¹ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.p.159

televisão, com seus mecanismos suaves e elegantes, a cidade converte-se em cenário de um espetáculo que em nada lembra aquela que usamos cotidianamente. Tais imagens exibem-se sob nossos olhos como uma imagem verdadeira da cidade. Na versão hegemônica de cada cidade, esta sempre terá de ter identidade consigo mesma.

As cidades vigiadas, porém, não têm identidade, sob a superfície do sufocante ecrã das câmeras de vigilância a cidade pode ser qualquer uma. Sob a captura dessas imagens cinzas e de baixa definição, todas as cenas parecem espreitar um criminoso, todos parecem suspeitos; a câmera, errática, parece estar à espera de acontecimentos, e, entretanto, nada acontece. São imagens que não foram feitas para serem vistas e mesmo o policial ou vigia cuja atribuição é vê-las, as evita. Não existe edição, os pontos são fixos e monótonos e movem-se apenas em planos cartesianos, de cima para baixo, da esquerda para a direita, são imagens feitas ininterruptamente para serem descartadas, tais como fotografias 3x4, são imagens identificatórias sem aura, sem glamour nenhum.

Os cineastas se colocam uma difícil tarefa: como contar a história de uma amizade nas grandes cidades? E ainda nos faz pensar em uma questão: é possível o ato de olhar nos olhos no contemporâneo? Juntar uma controladora de trens e um maquinista; uma supervisora e um supervisionado foi o modo como Cao Guimarães e Marcelo Gomes encontraram para fazer isso. O formato quadrado contesta a teleologia da imagem: fotos de redes sociais onde se procura deixar os rastros de um eu que não cessa de dissipar-se e imagens de videovigilância, onde o gesto denuncia o criminoso; são usadas para implodir o universo carcerário da produção de existências privatizadas e nos

faz pensar sobre a correspondência entre função da imagem e seu efeito.

O homem das multidões só se deixa ver pelas câmeras de vigilância que registram uma pálida e inexpressiva imagem. Caminha com desenvoltura pelas ruas da cidade, se entretém com o artista de rua, contagia-se com a mulher que ri gostosamente em um bar com um fragmento de história que não se dirige a ele. À noite, volta para uma casa que o acolhe friamente.

Já a supervisora, vive em um quarto cercada de objetos reais e virtuais e cujas relações, à exceção do pai, são todas incorpóreas: alimenta um peixe virtual e vai casar-se com um homem que conheceu em um chat. A vemos observando muitas versões de si mesma em registros 3x4 que simulam diversos tipos de cortes e penteados em um salão de cabeleireiros.

A beleza do filme não está em mostrar duas solidões, uma cercada de pessoas e objetos reais e outra, virtuais. A beleza está no gesto que escapa ao solipsismo: nos monitores de vigilância que preenchem toda a sala de controle dos trens, algo acontece, à supervisora é possível ver um invisível, olhar nos olhos de um homem, mesmo que este não lhe possa responder ao olhar. Ali, nas imagens-trapo das câmeras de vigilância, o fascínio da imagem²³² perfura as virtualidades e coloca em xeque a função da imagem. A super-visora, consumidora de pontos de vista, imagens e emoções incorpóreas é aturdida pela imagem.

As cidades vigiadas são a vitória do projeto de visibilidade plena do panóptico de Bentham, mas poderiam estas imagens de vigilância voltar-se contra o projeto e colocá-lo em análise?

²³² Ver: BARBOSA, Maicon. O fascínio da imagem: a experiência do fora e o filme O estranho caso de Angélica. outra travessia, n. 18, p. 249-268, 2015.

No cinema tradicional narrativo, que baseia-se na intensificação do efeito diegético²³³ e cuja escola hollywoodiana é a grande representante, todos os efeitos têm como intenção solapar a consciência daquilo que, em cinema, denomina-se como fora de campo. “A máquina-câmera (...) começa ocultando a parte do visível que ela não enquadra (fora-de-campo) portanto, reduzindo e condensando o mundo em algumas de suas porções.”²³⁴ O formato widescreen, de dimensões 16:9, procura, justamente, simular o campo de visão coberto pelo olho humano, aproximando cada vez mais a experiência cinematográfica de uma experiência realista, como se o ser humano fosse o centro da produção de imagens e o cinema uma extensão desse corpo.

A cidade filmada por um certo cinema, como, por exemplo, aquela da última série de filmes de Woody Allen, onde se pretende contar histórias onde as cidades Barcelona, Paris, Roma seriam mais que o lugar onde ocorre tramas, mas as próprias protagonistas; inspira o conceito de *film tourism* onde o cinema cumpre uma dupla função: entretenimento e propaganda turística. A cidade estereotipa-se, busca o típico, a repetição e torna-se mercadoria segura e vendável para turistas vorazes, consumidores de imagens, que inundam as ruas e bares com suas câmeras fotográficas.

As cidades vigiadas, porém, não são nunca típicas, não expressam traços culturais, nada capturado por essas imagens tem o poder de se tornar mercadoria, aliás, dir-se-ia que acontece justamente o oposto: a mágica está em destituir a aura da imagem, fazendo-as aparecerem sempre como cenas de

²³³ Trata-se do efeito de fazer o espectador sentir-se “mergulhado” na narrativa fílmica, como se o espaço de fora da narração fosse apagado e esta “deslizasse” sem nenhuma aspereza.

²³⁴ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Ed. UFMG, 2008.p.181

um crime. Não se trata aqui de defender o indefensável, a lógica da vigilância generalizada nas grandes cidades tem um duplo efeito: produz uma sensação de conforto e medo simultaneamente. Conforto, pois elas servem para produzir segurança. Medo, pois o perigo está sempre à espreita. Entretanto, o que podem as imagens quando tiradas de seu contexto e tornadas fragmento?

Aqui não estamos indo em defesa da vigilância, mas tão somente nos deixando habitar pelos paradoxos que os objetos nos impõem e não operando um tensionamento para que caibam em nosso campo de visão. A beleza está, então, em pensar que as coisas podem negar suas funções, rebelar-se contra um certo sentido atribuído, nos obrigando ao encontro com outros sentidos, ou, o que é pior, a uma opacidade inominável. As imagens das câmeras de vigilância podem, assim como as fotografias da “Galeria dos Condenados”²³⁵, não servir apenas aos regimes de visibilidades, mas do centro desses, os fazer desmoronar.

Os regimes de visibilidade, por sua vez, podem, no presente, ser menos operados por forças externas, como a polícia e o Estado e estar cada vez mais sendo operados pelos próprios vigiados, por meio de modos de exibição que estariam, aparentemente, à serviço do espetáculo – em sua acepção debordiana – fazendo crer que Foucault se equivocou ao dizer que nossa sociedade é menos do espetáculo que da vigilância. Os limites entre os dois polos, são bem menos tênues do que gostaríamos de imaginar, usuários que somos das novas tecnologias.

As cidades vigiadas lembram as imagens dos primeiros filmes, a câmera

²³⁵ Cf. Segundo Ensaio – Luzes e sombras: fotografia, história e subjetividade no Rio de Janeiro do Século XIX. Na presente obra. p.31

fica estática, exibindo um plano sequência infinito: há, neste caso, sempre a consciência do fora de campo. Um ponto cego. Um membro que não se deixa ver. A rua molhada pela chuva que cai. O vento balança as folhas de uma árvore. Um saco plástico flana pelas ruas. Alguém pára subitamente e se volta. Por que? Jamais saberemos. Um pombo tenta desesperadamente se alimentar dos detritos de lixo que se acumulam em uma esquina, enquanto os passos apressados dos transeuntes barram o seu intento. O que mostrariam essas câmeras senão gestos anônimos de um fazer-se e desfazer-se contínuo pelas ruas das cidades? Estariam as imagens das câmeras de vigilâncias mais aprisionadas aos regimes de visibilidade que, por exemplo, a singela foto de um casal apaixonado publicada nas redes sociais?

Blanchot, ao escrever sobre a escrita do diário, não titubeou em agrupá-lo com a palavra “íntimo”. O diário íntimo seria a antítese da narrativa: enquanto a segunda se deixaria arrastar por todos os paradoxos, sem intenção de corresponder à realidade, a primeira teria um compromisso com o calendário e com a plausibilidade, já que se pretende um exercício de sinceridade:

Ninguém deve ser mais sincero do que o autor de um diário, e a sinceridade é a transparência que lhe permite não lançar sombras sobre a existência confinada de cada dia, à qual ele limita o cuidado da escrita. É preciso ser superficial para não faltar com a sinceridade, grande virtude que exige também a coragem. A profundidade tem suas vantagens. Pelo menos, a profundidade exige a resolução de não manter o juramento que nos liga a nós mesmos e aos outros por meio de alguma verdade.²³⁶

É por meio do diário-íntimo que se dá coerência à vivência dos dias, a sinceridade, aliada à superficialidade, seriam sua garantia da correspondência

²³⁶ BLANCHOT, Maurice. *O Livro Porvir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. pp.270/271.

à verdade, que estaria, em última análise, sendo ela mesma tramada nesta escrita, ordinariamente. O escritor do diário íntimo certamente deve ter predileção pelo veludo, é possível que ele seja guardado em um estojo de veludo, ou trancado à chave, ou que esta, por sua vez, tenha o seu próprio estojo. Tal predição explica-se, segundo Walter Benjamin, pelo fato de que o veludo é o material que mais perfeitamente deixa os rastros daquele que o manipulou. E o que seria o diário íntimo senão um deixar os rastros da existência vivida no ordinário dos dias? A sinceridade daria a transparência, ou melhor, a luz que expulsaria desse território as sombras, os enganos, os traços de artifício ou ficção.

Benjamin oporia à cultura do pequeno burgues, maleável e fofa como pelúcia e veludo, uma cultura de vidro, um material liso, duro e frio, em que nada se fixa e que teve como grande entusiasta o romancista e desenhista Paul Sheerbart:

Não por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também o material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é, em geral, inimigo do mistério. É também inimigo da propriedade. O romancista André Gide disse certa vez: cada coisa que possuo torna-se opaca para mim. (...) Mas uma comparação talvez seja aqui mais útil que qualquer teoria, se entrarmos num quarto burguês dos anos oitenta, apesar de todo “aconchego” que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: “Não tens nada a fazer aqui”. Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios. Esses vestígios são bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira.²³⁷

Há aí uma estranha dialética entre transparências e opacidades: a transparência, aqui, encarnada nessas construções de vidro, servem para

²³⁷ BENJAMIN, Walter. “Experiência e Pobreza”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: brasiliense, 2011.p.117

implodir a propriedade privada, talvez a mais fundamental: o eu. Mas esta transparência trabalha a favor da maior das opacidades, o anonimato: inicia-se com uma destruição dos objetos, das paredes, dos documentos, das histórias pessoais, tudo que seja íntimo precisa ser abandonado; abandona-se por fim o nome e a linguagem.

Toda a questão, para Benjamin, aqui, é uma desconfiança radical na ideia de humano e, sobretudo, do humanismo que, para ele, é responsável por toda a barbárie do século XX. Dever-se-ia apostar não mais nas pessoas, nos sujeitos, mas na ideia de criatura, um modo de pensamento que seja atravessado pela criação, pelo artifício e que solape a ideia de humanismo e de organismo:

Essas criaturas também falam uma linguagem inteiramente nova. Decisiva, nessa linguagem, é dimensão arbitrária e construtiva, em contraste com a dimensão orgânica. É esse o aspecto inconfundível na linguagem dos homens de Scheerbart, ou melhor, da sua “gente”; pois tal linguagem recusa qualquer semelhança com o humano, princípio fundamental do humanismo.²³⁸

Voltemos às imagens das câmeras de vigilância: seria sua obscena transparência e continuidade um modo de fazer aparecer as opacidades, os artifícios, como se estas correspondessem as casas de vidro sonhadas por Scheerbart?

Estranhamente, a versão moderna do diário-íntimo, isto é, aquilo que põe, no contemporâneo, pra operar os modos de subjetivação em jogo no diário, são um tanto quanto distintos – talvez até, inversos – àqueles dos quais nos fala Blanchot.

²³⁸ Idem

O diário-íntimo é um confessionalário extremamente privado, íntimo porque secreto, ninguém, além daquele que o escreve, deve ter acesso ao seu conteúdo, e é nisto que consiste sua parte de opacidade. A transparência com que os dias são contados em sua verdade, guardados como rastros para a posteridade, contrasta com o fato de que o seu único leitor deve ser aquele que escreve. A ideia de *interioridade* é tecida nesta escrita que deseja capturar a fugacidade dos dias.

Mas este jogo transparência/opacidade parece ser posto à prova no contemporâneo. Na rede social, sobretudo a que está em voga neste momento²³⁹, o *facebook* (livro dos rostos), o modo de subjetivação hegemônico é o diário-íntimo-ostentatório.

A interioridade, que outrora era tecida na opacidade do diário-íntimo, agora precisa ser vista pelo outro: a visibilidade faz parte de sua construção. Ao entrar no facebook há uma pequena lacuna, um dos poucos espaços não preenchidos por informações sobre você e outras pessoas com os seguintes dizeres: “Escreva aqui o que você está pensando”. Embora haja a convocação à escrita, a maior parte das pessoas escrevem legendas para imagens: o diário agora é escrito eminentemente por imagens fotografadas por *smatphones* das coisas mais ínfimas do cotidiano: o que se come (as vezes todas as refeições são fotografadas e publicadas), as atividades diárias como limpar a casa, fazer exercício físico, encontrar amigos ou familiares, ir ao trabalho. Fotografa-se durante qualquer atividade e criou-se, inclusive, uma modalidade específica de fotografia chamada *selfie*, que, como o próprio nome induz, são fotos que a pessoa tira de si mesma, auto-retratos tirados – às vezes em frente a espelhos

²³⁹ Já houve outras redes sociais como ICQ, Mirc, Msn, Orkt e certamente haverão outras.

– nas mais diversas situações. A popularidade de tais fotografias é importante para marcar suas existências e é mensurada por “curtidas”²⁴⁰ recebidas de outros usuários.

Se, no modo de subjetivação em jogo no início da modernidade, expor-se ou exibir-se era visto como um risco para a construção da interioridade, no contemporâneo, a interioridade só existe a partir do testemunho do outro, isto é, por meio da exposição. O diário, entretanto, trabalha ainda na mesma lógica: criando rastros para a existência ordinária. Mas agora, mais que as palavras são as imagens que garantem “a transparência que lhe permite não lançar sombras sobre a existência confinada de cada dia.”²⁴¹

Mas haveria a possibilidade de, no centro do facebook, implodir o *modus operandi* e fazer aparecer não a ostentação do “eu” presente no diário íntimo, mas a opacidade como estratégia de luta às transparências identitárias e a fabulação contra o maior narcótico oferecido ali: “nós mesmos”?

Se, no contemporâneo, as imagens tornam-se cada vez mais o modo como lemos o mundo, poderíamos nós pensarmos que as forças que compõem o movimento da narrativa podem, também, operar no campo das imagens? À coerência que deve se expressar no diário-íntimo, à sua transparência, temos, na narrativa, o lugar da *imantação*, do fascínio.

O encadeamento ou montagem não seria, neste caso, feito em observância ao calendário, ou em coerência com a verdade, mas respeitando um movimento magnético “que atrai a figura real para os pontos em que ela

²⁴⁰ “Curtidas” são polegares apontados em gesto “positivo” que ficam logo abaixo das imagens e que mostram o quantitativo de pessoas que “aprovam” aquela imagem.

²⁴¹ BLANCHOT. Op.Cit.

deve se colocar, respondendo ao fascínio de sua sombra.”²⁴² A narrativa, embate de luzes e sombras, lugar onde o calendário pode chocar-se com o acaso, como um dia André Breton chocou-se com Nadja pelas ruas de Paris, pode se deixar guiar por forças insuspeitas, como um caminhante embriagado pelas luzes da cidade se deixa ser impelido a dobrar a próxima esquina, como o foi, o próprio Breton: “Não sei por que é para lá, de fato, que meus passos me levam, que vou para lá quase sempre sem objetivo determinado, sem nada de decisivo a não ser esse dado obscuro de saber que ali vai acontecer isto (?)”²⁴³

Enquanto o diário-íntimo é escravo do tempo cronológico, a narrativa inclina-se à uma íntima aproximação com a topografia. É dos espaços, sempre acidentados, que se trata a narrativa. Neste caso, a pergunta de Breton: “Quem sou?” não serve à uma resposta subjetivista, muito menos à identitária, é uma pergunta feita como para uma esfinge, a resposta, segundo Blanchot, “é uma figura viva que poderíamos ter encontrado certo dia, em certas ruas que conhecemos.”²⁴⁴

O recurso ao diário como forma, em *Nadja*, é o transtorno imanente do mundo das causalidades transparentes do diário-íntimo, da qual o eu confessional é o senhor soberano, e a entrada neste mundo de portas batentes inaugurado pela presença da jovem telepata, a alma errante. Esta força do acaso, que arrasta Breton pela ruas, becos e artérias da cidade é aquilo que faz com que *Nadja* seja uma narrativa, “um espelho de múltiplas faces, que vai desmentir qualquer promessa de unidade do "eu" para lançar a indagação inicial do romance [“Quem sou?”] ao seu ponto de fuga.”²⁴⁵ É o acaso que faz

²⁴² Idem, 271.

²⁴³ BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.40

²⁴⁴ BLANCHOT. Op.Cit.

²⁴⁵ MORAES, Eliane Robert. "Breton diante da esfinge." BRETON, André. *Nadja* São Paulo:

com que o diário de Breton em sua busca pela errante Nadja não se submeta ao calendário, à cronologia, e esta é, sem dúvida, a beleza desta narrativa: implodir as coisas por dentro.

Entretanto, estes pontos de imantação submetidos às forças do acaso, que fazem com que a narrativa enverede por caminhos ainda desconhecidos, como o caminhante, embriagado pelas imagens da cidade, sempre impelido a dobrar mais uma esquina, não seriam simplesmente determinados por um hedonismo ingênuo e nisto reside a força da frase que Nadja lança a Breton, quando de seu deslumbre pelo acaso: "Mas não existe passo perdido"²⁴⁶.

Nossos passos guiados pelo acaso, não seriam passos perdidos, mas passos que deixar-se-iam habitar por forças secretas e ocultas, guiados por regras absurdas e arbitrárias, isto é, guiados por aquilo que torna as coisas opacas a nós, e não por suas clarezas, pela parte que delas compreendemos. Tal lição nos é dada não apenas por Nadja a Breton, mas sobretudo por Marco Polo, em seu esforço em habitar o invisível afim de fazer o Grande Klan conhecer seu vasto império:

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.

– Eu não tenho desejos nem medos – declarou o Klan, e meus sonhos são compostos pela mente e pelo acaso.

– As cidades também acreditam ser obra da mente e do acaso, mas nem um, nem outro, bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá as nossas perguntas.

– Ou as perguntas que nos colocamos para nos obrigar a responder, como Tebas na boca da Esfinge.²⁴⁷

Cosac Naify, 2013. p.13

²⁴⁶ BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.71

²⁴⁷ CALVINO, Ítalo. *Cidades Invisíveis*. São Paulo: Biblioteca Folha. s/a.p.44

A mente e o acaso seriam a parte da luz, a pálida claridade a qual precisamos renunciar se quisermos conhecer o modo obscuro pelo qual sustentamos as muralhas de nossas cidades – as cidades invisíveis presentes em todas as cidades visíveis, seus limiares e fronteiras.

Certamente por este motivo Benjamin estabeleceu a errância como método e que Breton percebe que é necessário uma “certa obliquidade” que só se percebe na caminhada para fazer aparecer os invisíveis. Aqui aparece “um elo secreto entre lugares e palavras”²⁴⁸ onde, para perder-se numa cidade deve-se recorrer à seguinte instrução: “o nome das ruas deve soar para aquele que se perde [em uma floresta] como um graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente como um desfiladeiro.”²⁴⁹

Entre cidades filmadas para serem vendidas e consumidas e cidades vigiadas, poderia o cinema colocar pra operar uma ética das imagens capaz de nos fazer ver o invisível? Pode as imagens contemporâneas implodir a lógica teleológica do exibicionismo versus vigilância e fazer aparecer as múltiplas ontologias dos objetos?

A imagem, tal qual a escrita, pode colocar pra operar o lugar da imantação, essa força que faz o acaso nos arrastar para territórios limiares onde se gestam as fronteiras que acreditamos fixas e, ao invés de nos dar sentido e preencher espaços, abre, com uma força destrutiva, lacunas naquilo que aparentemente encontra-se apaziguado:

²⁴⁸ MORAES, Eliane Robert. Op.Cit. p.08

²⁴⁹ BENJAMIN, Walter. “Infância em Berlim”. In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2011a.p.68

Abre-se na vida de quem encontra o acaso, como na de quem encontra "verdadeiramente" uma imagem' uma lacuna imperceptível que o obriga a renunciar à luz tranquila e à linguagem usual, para manter-se sob a fascinação de uma outra claridade e em relação com a dimensão de uma outra língua.²⁵⁰

Estas outras claridades descritas por Blanchot não seriam aquelas da apoteose, mas aquelas das fracas luzes cuja a possibilidade de ver exige uma atenção aguda ao seu aparecimento e às suas declinações. Ítalo Calvino escreveria, não sem desconforto, que “Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo.”²⁵¹ Este autor cuja obra ensaística ou literária jamais deixou de perseguir a construção de uma consistência ética, afirmaria à continuação de seu diagnóstico que:

Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca. (...) permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente, "icástica". (...) seguindo métodos a serem inventados a cada instante e com resultados imprevisíveis.²⁵²

Calvino transtorna a visibilidade como dispositivo de controle e propõe uma visibilidade onde as imagens, outrora sem relevo, ganhem uma forma que, como o cristal, são da ordem da singularidade. Esta forma não seria, então, formatada, mas gestada com o rigor de métodos que são inventados a cada instante, em função das urgências impostas pelo encontro com os objetos. Doravante apresentaremos estes pequenos brilhos, mais ou menos intensos que enxergamos no contemporâneo e que podem, por assim dizer, contestar as grandes construções históricas, produzindo paradoxos onde antes o território estaria tomado pelo pessimismo aterrador ou o otimismo ingênuo. São

²⁵⁰ BLANCHOT. Op. Cit. p. 272

²⁵¹ CALVINO, Ítalo. Op. Cit. p.107

²⁵² CALVINO, Ítalo. Idem, p. 108

estilhaços de imagens que, como materiais cortantes, perfuram, como *punctuns*²⁵³, os modos de subjetivação hegemônicos e inventam outras claridades onde antes estaríamos cegos pelas luzes espetaculares.

²⁵³ C.f: BARTHES, Roland. *A câmara clara. Notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984. p.46

5.4 Outras claridades: estilhaços de narrativas imagéticas no contemporâneo

5.4.1 Primeiro estilhaço: ACIDENTE

O projeto inicial do filme “Acidente” foi relacionar a história dos nomes das cidades à cidade concreta: conseguir encontrar, nas cidades, fragmentos concretos da abstração que é o nome. Saber o porquê tal cidade tem esse nome e ir em busca de mostrar o motivo, no projeto inicial, a cidade sempre deveria mostrar identidade com o nome. Acidente. Ao chegar nas cidades, entretanto, os cineastas descobrem que não havia nada de expressivo nesses nomes. Por exemplo, a primeira cidade visitada, Tombos, tem esse nome porque neste lugar há uma queda d'água. Era preciso, portanto, mudar o roteiro, ao invés de perguntar a história do nome procurar, na própria cidade, o nome, como se este pudesse soar como uma graveto seco ao ser pisado em uma floresta. É preciso atenção, uma disposição não mais historiográfica, mas político-cosmológica.

Quantas cidades contém em cada cidade? O que os pálidos contornos do mapa podem conter de uma cidade? Quais perguntas devemos nos colocar a fim de nos obrigar a responder? Deixar o acaso operar em um filme documentário é fazer ver cidades invisíveis. Leis singulares que sustentam as muralhas e os contornos de cada cidade a partir do acaso. Acidente. Como filmar as cidades invisíveis contidas nas cidades dos mapas? Pode um mapa mostrando contornos e nomes produzir uma fascinação? Os cineastas decidem, a partir de nomes escritos aleatoriamente em um mapa, criar um poema:

HELIODORA

VIRGEM DA LAPA

ESPERA FELIZ

JACINTO OLHOS D'ÁGUA

ENTRE FOLHAS

FERROS, PALMA, CALDAS

VAZANTE

PASSOS

PAI PEDRO ABRE CAMPO

FERVEDOURO DESCOBERTO

TIROS, TOMBOS, PLANURA

ÁGUAS VERMELHAS

DORES DE CAMPOS

A. Heliodora

Heliodora, cidade cujo nome significa “graça do sol” é um lugar onde a luz do sol elegantemente retirou-se para deixar aparecer, como dádiva, outras claridades. Povoada por fantasmagóricas sombras que se movimentam ao sabor dos faróis dos automóveis e por silhuetas de objetos que se desenharam

contra os relâmpagos, dir-se-ia que existem duas Heliodoras que coexistem simultaneamente: uma real e uma sonhada. Os habitantes de carne e osso recostados nas portas do estabelecimentos comerciais já fechados da cidade contemplam e sonham na cidade das sombras, como no teatro chinês. Ali “Para descobrir quanta escuridão existe em torno, é preciso concentrar o olhar nas luzes fracas e distantes.”²⁵⁴ e quanto mais negra a escuridão, mais se pode enxergar candeeiros acesos onde brilham, como vaga-lumes, tudo aquilo que, na presença do sol, desaparece. Estas criaturas incandescentes vagam pelas noites de Heliadora emitindo seus fracos sinais luminosos.

B. Virgem da Lapa

A câmera não consegue dissimular sua presença às virgens da Lapa. Há alvoroço, escândalo, ruborizações, fuga, rostos entre-cobertos. Alguns poderiam chamar de embaraço pudico próprio das pessoas do interior. Mas não. Os homens, sérios, entram no jogo com desenvoltura, exibem-se à câmera manipulando seus instrumentos musicais ou utilizando ferramentas; não ousam olhar para a câmera. As virgens da Lapa não são filmadas “na inocência da experiência cinematográfica. A partir de um inimaginável. Sem um outro imaginário da máquina além do buraco negro que perfura a caixa.”²⁵⁵ Já comeram do fruto proibido, conhecem a câmera e sabem que estão sendo filmadas, mas “isto não impede que a “primeira vez” seja inteira, não interdita que haja sempre a “primeira vez”: um verdadeiro início, por mais que já se saiba”²⁵⁶ Enquanto algumas se benzem pressentindo a aproximação do mal, outras, fascinadas pelo buraco negro, posam como *top models* – já não mais

²⁵⁴ CALVINO, Ítalo. Op.Cit. p.57

²⁵⁵ COMOLLI, Op. Cit. p.52

²⁵⁶ Idem, 53

como madonas – devolvendo à câmera o olhar e a fascinação.

C. Espera Feliz

Dois copos plásticos estão deitados ao chão. O vento, este invisível, os arrasta para fora do campo de visão. O quadro à parede torto, espera, pacientemente, mãos solidárias que lhe devolvam a retidão. O pino da câmara de ar do pneu da bicicleta encontra-se com sua tampa que é cuidadosamente rosqueada em si. Dois canudos aguardam os lábios que irão sorver o líquido. Os pesos da academia sobem. A luz do poste público espera a cor púrpura do lusco-fusco enfraquecer à escuridão para acender. A virgem no alto do guarda roupas aguarda a saudação. A cadela prenha espera filhotes. O pão, ao chão, aguarda sua fome. O ladrão deixa um débil filete de água escorrer por si. As cortinas, no vitrô, ao alto, esperam cortinar-se. Os objetos esperam pacientemente serem usados. Espera Feliz. Os objetos esperam, felizes, que alguma ação incida sobre si.

5.4.2 Segundo estilhaço: No livro dos rostos

A. #meuamigosecreto

Mulheres desejam contar histórias onde as violências de gênero sejam narradas, reverberadas, disseminadas a ponto de fazer aparecer, não os autores das violências sofridas, mas o próprio gesto de violência, para tanto criaram uma hashtag²⁵⁷ chamada #meuamigosecreto. A proposta é uma estratégia que vai contra um modo de denuncia conhecido como escracho –

²⁵⁷*Tags* são palavras-chave (relevantes) ou termos associados a uma informação, tópico ou discussão que se deseja indexar de forma explícita no aplicativo Twitter, e também adicionado ao Facebook, Google+ e/ou Instagram. *Hashtags* são compostas pela palavra-chave do assunto antecedida pelo símbolo cerquilha (#). As *hashtags* viram hiperlinks dentro da rede, indexáveis pelos mecanismos de busca. Fonte: Wikipédia.

escracho, literalmente, é o retrato tirado pela polícia – onde a pessoa que produziu uma violência é exposta, violentada e ridicularizada, prática esta que lembra muito aquela dos justiceiros, dos linchadores. #meuamigosecreto, ao deixar opaca a identidade e mostrar o gesto, abriu à possibilidade de que homens e mulheres fossem interpelados por pequenos gestos cotidianos que, aparentemente insignificantes, falam da repetição de violências históricas que violam o corpo de mulheres cotidianamente. Os homens, autores dos atos de violências, não seriam aqueles que tradicionalmente são assim entendidos, como os machistas patriarcais ou os estupradores, mas todos aqueles que, incapazes de produzir uma violência explícita, não deixam de conseguir benefícios a partir de seus lugares privilegiados. Homens foram aturdidos por narrativas onde eles se sabiam ser amigos secretos. A rede social e seu diário-íntimo ostentatório foi implodida por uma opacidade sem nome.

B. #garatujasdocotidiano

Contar histórias do cotidiano, histórias pequenas, nada grandiloquentes, que narram um corpo não em busca de si mesmo, mas interpelado por bichos, sonhos, pessoas, objetos e outras histórias que o faz reverberar e o multiplica. Márcia Moraes fabula o cotidiano. A partir de uma pequena página no facebook seu rosto vai perdendo as dimensões de um “eu” soberano e tornando-se poroso a tudo aquilo que o interpela. Quando conta, ali, essas pequenas histórias que ela agrupa sob o signo de *Garatuja do Cotidiano* é como se, no gesto da escrita ela olhasse o cotidiano por vidrinhos mal pintados, como no velho Lundu²⁵⁸, e replicasse os dias não a partir da verdade, mas da contação:

²⁵⁸ Segundo o Lundu “Lá no largo da Sé” escrito por Cândido Inácio da Silva (1800-1838). “Tudo se vê. Misericórdia. Só por dinheiro. Há tal mixórdia. Garatuja mal cortadas. Cosmoramas triplicados. Fazem vermos toda a Europa por vidrinhos mal pintados. Roma, Veneza, Londres, Paris. Tudo se chega ao nosso nariz.”

“não sei, só sei que foi assim”, a partir dessa frase retirada de um personagem de Ariano Suassuna²⁵⁹ ela põe pra operar as forças da narrativa numa escrita de si, onde cada vidrinho, cada garatuja escrita multiplica sua existência em múltiplas direções que não apontam para o “eu”. Uma escrita no facebook como um biografema²⁶⁰, uma aposta ética.

5.4.3 Terceiro estilhaço: Ver é uma fábula (Ex-isto)

Sons de grilos contrapõe-se à tela negra onde pequenos brilhos resplandecem aqui e ali e de onde emerge em letras brancas a pergunta: “Quem pôs a luz no cu do vaga-lume?”. Sob a fraca claridade de uma chama um homem observa um globo ocular que fora arrancado de um cadáver, de bicho, de gente, tanto faz. Ouvimos seus pensamentos: “Não é verossímil que todos se enganem, mas pelo contrário, isso demonstra que o poder de bem julgar e distinguir o verdadeiro do falso, que é propriamente o que se denomina bom senso ou razão, é por natureza igual em todos os homens e, portanto, que a diversidade de nossas opiniões não decorrem de uns serem mais razoáveis que os outros, mas somente de que conduzimos nossos pensamentos por diversas vias e não consideramos as mesmas coisas.”²⁶¹ O olho vivo observa o olho morto. Com o bisturi, passa a dissecá-lo e a fragmentá-lo, arrancar cada pequena porção o pô-las contra a luz. Cao Guimarães, seguindo as pistas de Paulos Leminski²⁶², pergunta-se: “E se René Descartes tivesse vindo para o Brasil com Maurício de Nassau?”²⁶³ O resultado é o exercício de inventar o

²⁵⁹ Frase célebre de um personagem fabulador chamado Chicó, de um romance de Ariano Suassuna chamado *O Auto da Compadecida*.

²⁶⁰ Biografema é um conceito cunhado por Roland Barthes, trata-se de uma livre-produção textual na medida em que não deriva de significado (como a biografia), mas, enfatizando imagens, cenas, gestos, fragmentos textuais, pulsões, opera significancias.

²⁶¹ *Ex Isto* 2’:22” 2’:45”

²⁶² O filme *Ex Isto* de Cao Guimarães é baseado livremente no livro *Catatau* de Paulo Leminski.

²⁶³ René Descartes, de fato, alistou-se no exército de Maurício de Nassau em 1618 e cogitou

pensamento cartesiano sendo interpelado pelo corpo, mostra Descartes descobrindo os pés e as mãos no chão e a tez para acolher o frescor do vento de uma tarde quente. Descartes aponta a sua luneta, mas não mais para as estrelas, o que ele busca, aqui, são as cores e as texturas desse mundo impermanente e instável. Se outrora o mundo de Descartes deveria purificar-se das “imagens flutuantes no ar”²⁶⁴, agora o que o encanta é justamente estas coisas fluidas o lábeis, como os pássaros ou o brilho do sol refletido na água. A lente que amplifica o mundo não serve apenas para descortiná-lo, mas para desdobrar aquele que vê: “Esta lente me veda vendo, me vela, me desvenda, me venda, me revela. Ver é uma fábula, — é para não ver que estou vendo. Agora estou vendo onde fui parar. Eu vejo longe.”²⁶⁵ Descartes é transportado para Recife contemporânea, as cores do mercado, as frutas, sementes, os cheiros e os sons invadem seu corpo, Deus desmanchado, a cidade convoca os sentidos de Descartes, a razão desmorona: “Ouvimos em direção ao nada. Perder-se no nada. Abri a porta: nada. Nada dizia nada. O nada no ar. O nada no som. A cidade não era nada. Eu não era nada. (...) O nada é o maior espetáculo da Terra. Quase ouvir é melhor que ouvir. Faço uma proposta, frase feita por via de uma dúvida: alguém pensou aqui, e não fui eu. O mundo não quer que eu me distraia; distraído, estou salvo.”²⁶⁶

Distrair-se, perder o foco em si mesmo requer uma atenção que está no ordem do esquecimento, da distração. À intencionalidade de uma intenção do *cogito* cartesiano cujos objetos da razão seriam ordenados sem arestas ou asperezas, a intensividade da atenção distraída. Descartes, ao sentir a

vir com sua tropa para Recife.

²⁶⁴ DESCARTES, René. *Op. Cit.*

²⁶⁵ LEMINSKI, Paulo. Catatau. Porto Alegre: 2ed. Sulina, 1989. p.18

²⁶⁶ Idem, p. 70

consistência do corpo, a alegria das cores, a delicadeza áspera com que os pés e as mãos podem vir a tocar o chão distrai-se de suas abstrações, deixa-se levar por um impulso que o tira da rota definida das transcendências: “Esse impulso lúdico, infantil, mimético e artístico caracteriza uma compreensão positiva da *Ablenkung* como desvio, distração ou dispersão, como um ousar olhar para o lado em vez de seguir em linha reta imposta...”²⁶⁷

A distração/dispersão deixa de ser entendida como aquilo que está no registro da falta para tornar-se um modo distinto de atenção, que ousa incluir os objetos que estão à volta e desviar-se do caminho pré-definido. “uma estratégia impertinente de desatenção pelo caminho já traçado e de atenção por caminhos que permitiriam, quem sabe, vislumbrar outras viagens, “ouvir o inaudito”, “tocar o intocado”; não mais uma distração passiva e manipulada, mas uma dispersão ardilosa a ativa: uma tática de desobediência, uma invenção de rotas de fuga.”²⁶⁸ Descartes descartado de Leminsky, ex-isto, frágil como a cera, apaixonado pelo mundo ensina-nos com sua atenção dispersa a catar os restos da história e os estilhaços das imagens, descartados, que são agora uma promessa.

²⁶⁷ GAGNEBIN, J.M. “Atenção e dispersão: elementos para uma discussão sobre arte contemporânea a partir de Adorno e Benjamin” In: GAGNEBIN, J.M. *Limiar, aura e rememoração. Ensaios sobre Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 109

²⁶⁸ Idem, 111

6. Sexto ato

Impressões do teatro

(Wisława Szymborska)

Para mim, o mais importante na tragédia é o sexto ato:
o ressuscitar no campo de batalha,
o agitar das perucas e dos trajes,
o arrancar da faca do peito,
o tirar da corda do pescoço,
o dispor-se na fileira entre os vivos
de cara voltada para o público.

As vénias individuais e coletivas:
a mão branca sobre a ferida no peito,
o reverenciar da suicida,
o acenar da cabeça cortada.

As vénias aos pares:
a fúria dando o braço à brandura,
a vítima trocando um olhar doce com o carrasco,
o rebelde sem rancor acertando o passo com o tirano.

O pisar da eternidade com a biqueira da botina dourada.
O escorraçar da moral com a aba do chapéu.
A incorrigível prontidão de recomeçar amanhã.

A entrada em fila indiana dos mortos
nos actos terceiro, quarto e nos entreatos.
O milagroso retorno dos desaparecidos sem notícia.

Pensar que esperavam pacientemente nos bastidores,
sem tirarem as vestes,
sem limparem a maquilhagem,
comove-me mais do que as tiradas trágicas.

Porém, o mais sublime é o cair do pano
e o que se avista através da fresta minguante.
Aqui, uma mão apressa-se para chegar às flores,
acolá, uma outra apanha a espada caída.
Por fim, uma terceira mão invisível
cumprе o seu dever:
aperta-me a garganta.

Convoco novamente a poeta polonesa para me ajudar a fechar este escrito, este texto, este ensaio, esta tese, esses atos, entretanto, dessa vez não é para apresentar uma tarefa, mas, talvez, para dizer o que a tarefa fez de

mim e apresentar, por fim, um dever. Minhas mãos calejadas seguram a corda na coxa e a puxam, observando lentamente, o pano baixar e finalizar, enfim, este percurso, mas este não é o único lugar em que me encontro nesta trama. O lugar de quem escreveu pode parecer o lugar do agente, daquele que produz a ação sobre o outro. Estranha sensação. Ao concluir este percurso sinto-me muito mais como a espectadora do poema, “impressionada” pelo teatro.

Ao percorrer as ruas da cidade do Rio de Janeiro, as rodas de samba da Pedra da Sal, os bares da Lapa, as ruas da Gamboa, Santo Cristo, Praça Mauá, Praça da Harmonia e tantos outros lugares minha sensação era como se os mortos estivessem ali, nos bastidores, com suas vestes, suas histórias, aguardando pacientemente a hora de seu retorno. Escrever sobre esta experiência com a história foi, então, um exercício de procurar no grande espetáculo da história aquilo que escapa à cena, aquilo que ficou pra traz ou por parecer sem importância ou porque colocaria em xeque a coesão histórica. Mas não saímos ilesos deste gesto, foi necessário, para isso, “renunciar ao desenvolvimento feliz de uma sintaxe lisa e sem fraturas.”²⁶⁹ Neste sentido, este texto em muitos momentos foi dolorosamente fragmentado e teve de renunciar à sedução apolínea para mostrar os paradoxos, as incompletudes, as marcas, os desvios, as descontinuidades. Exercício de não “se deixar levar pelo encadeamento das palavras e frases, mas deve construir um falar abrupto que arrisca sua própria decomposição.”²⁷⁰ E talvez seja exatamente disso que se trate: não temer a decomposição, a destruição.

Foi necessário criar um olho capaz de ver nesta fresta minguante das

²⁶⁹ GAGNEBIN, J.M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.99

²⁷⁰ Idem.

ruas e das fontes os pequenos gestos dos mortos que se agitam e pedem passagem. Então acontece que, aqui, meu corpo é essa passagem. Meu corpo de mulher branca e paulista, com minhas histórias e minhas certezas que foi interpelado, ferido, desmoronado pela pele negra dos escravizados e pela geografia carioca, essa cidade que sempre se esconde, sempre suspeita. Deixar-se interpelar pela história, pelo dever que nos impusemos é sentir esta mão, invisível, aperta-nos a garganta. É lembrar que é necessário morrer para conversar com os mortos.

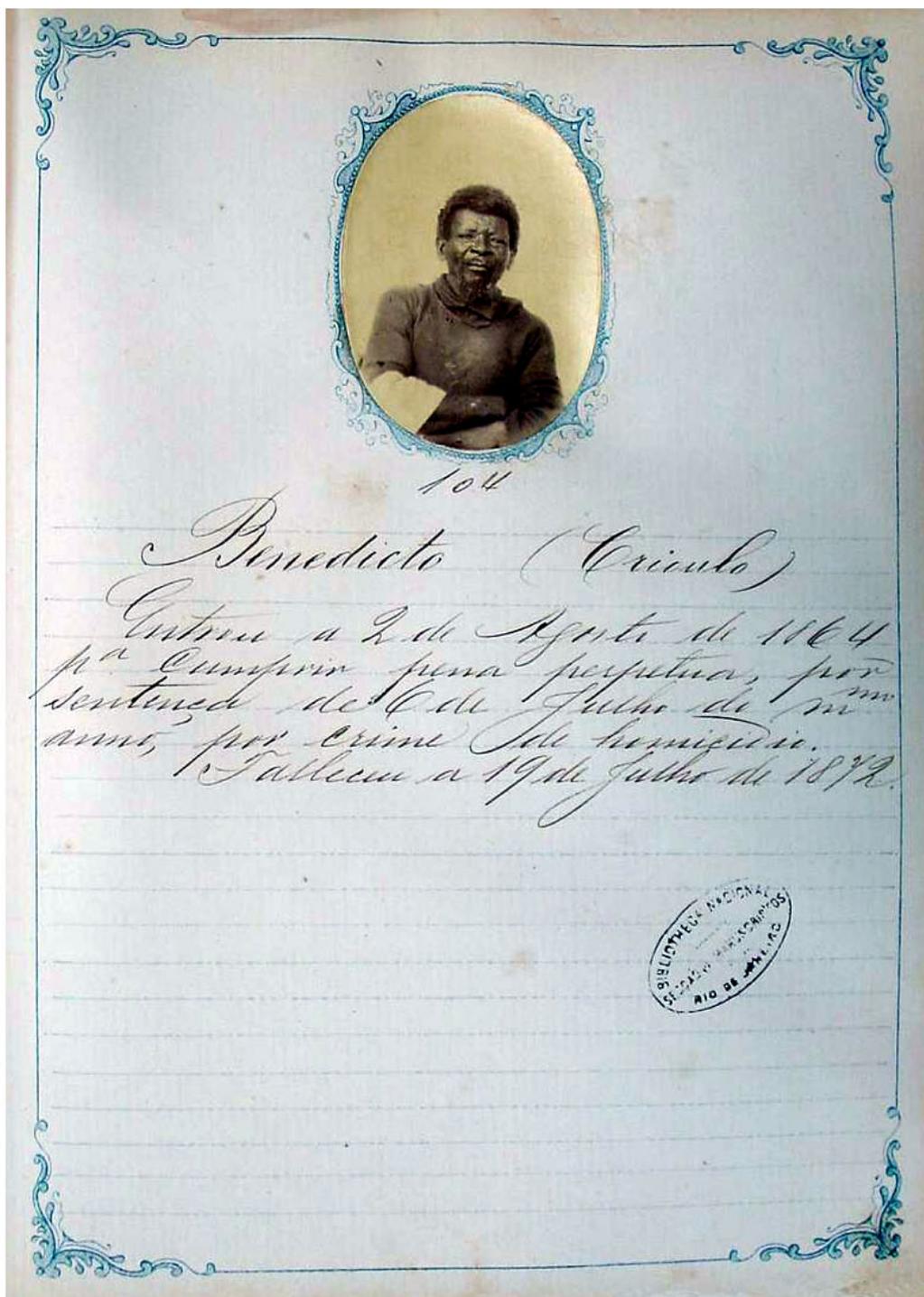
7. IMAGENS

Imagem 1



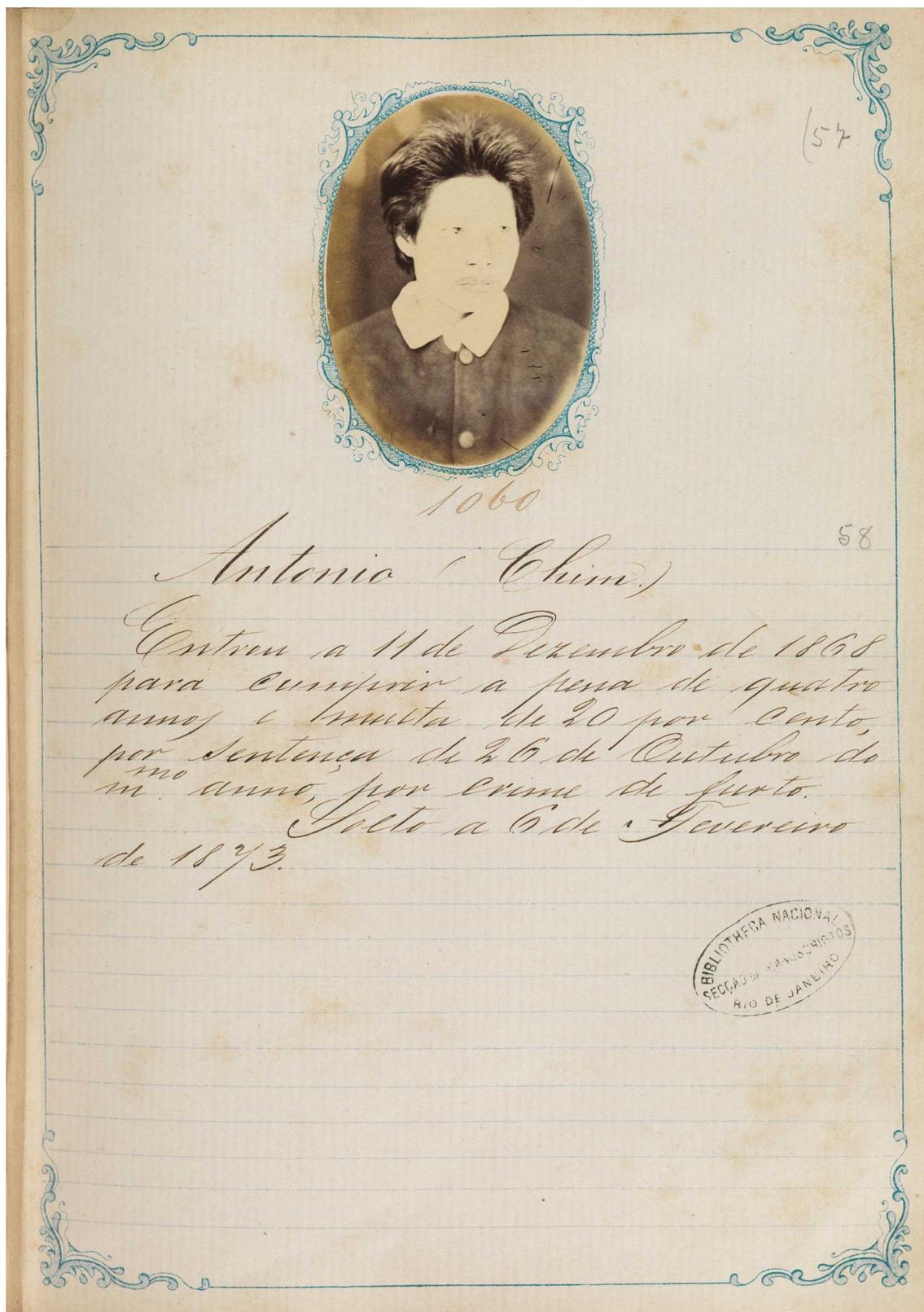
À esquerda vemos o casarão na Rua Presidente Domiciano antes da reforma; à direita o vemos como o Museu Janete Costa de cultura popular.

Imagem 2



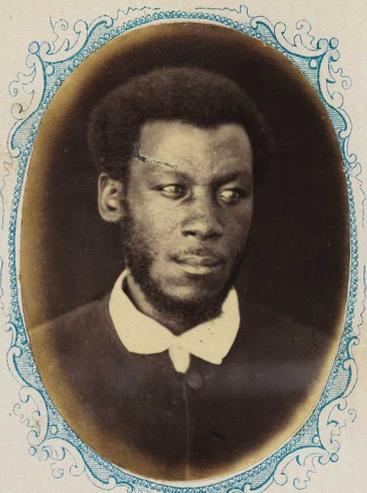
Folha de registro contendo retrato de Benedito Crioulo.

Imagem 3



Folha de registro contendo retrato de Antônio (Chim)

Imagem 4



(99)

1112

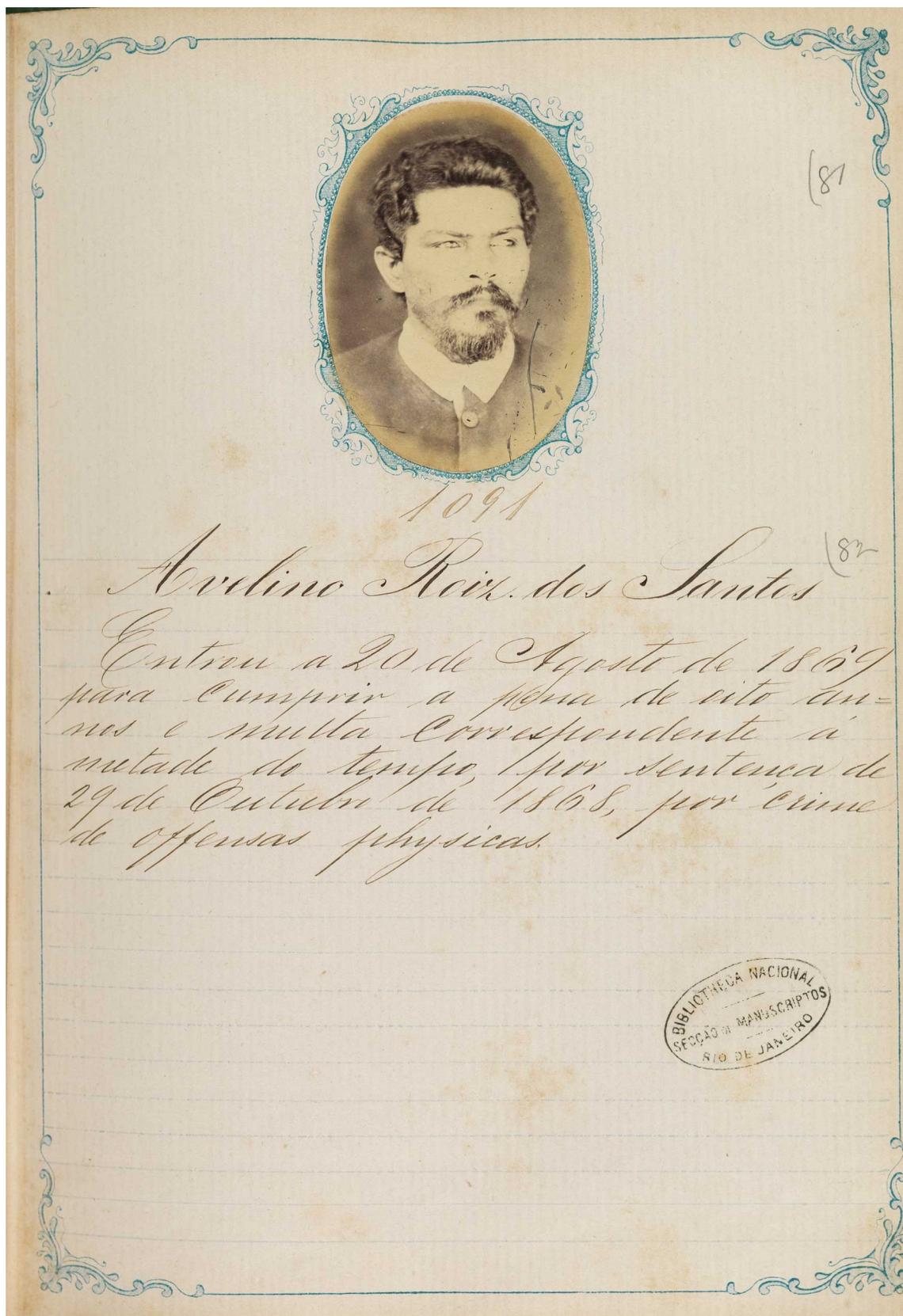
Emygdio José Rodrigues (100)

Entrou a 18 de Agosto de 1870
para cumprir a pena de oito an-
nos e multa de 20 por cento, por
sentença de 9 de Julho de ¹⁸⁶⁹ em anno
por crime de Furtos.

SECRETARIA NACIONAL
RIO DE JANEIRO

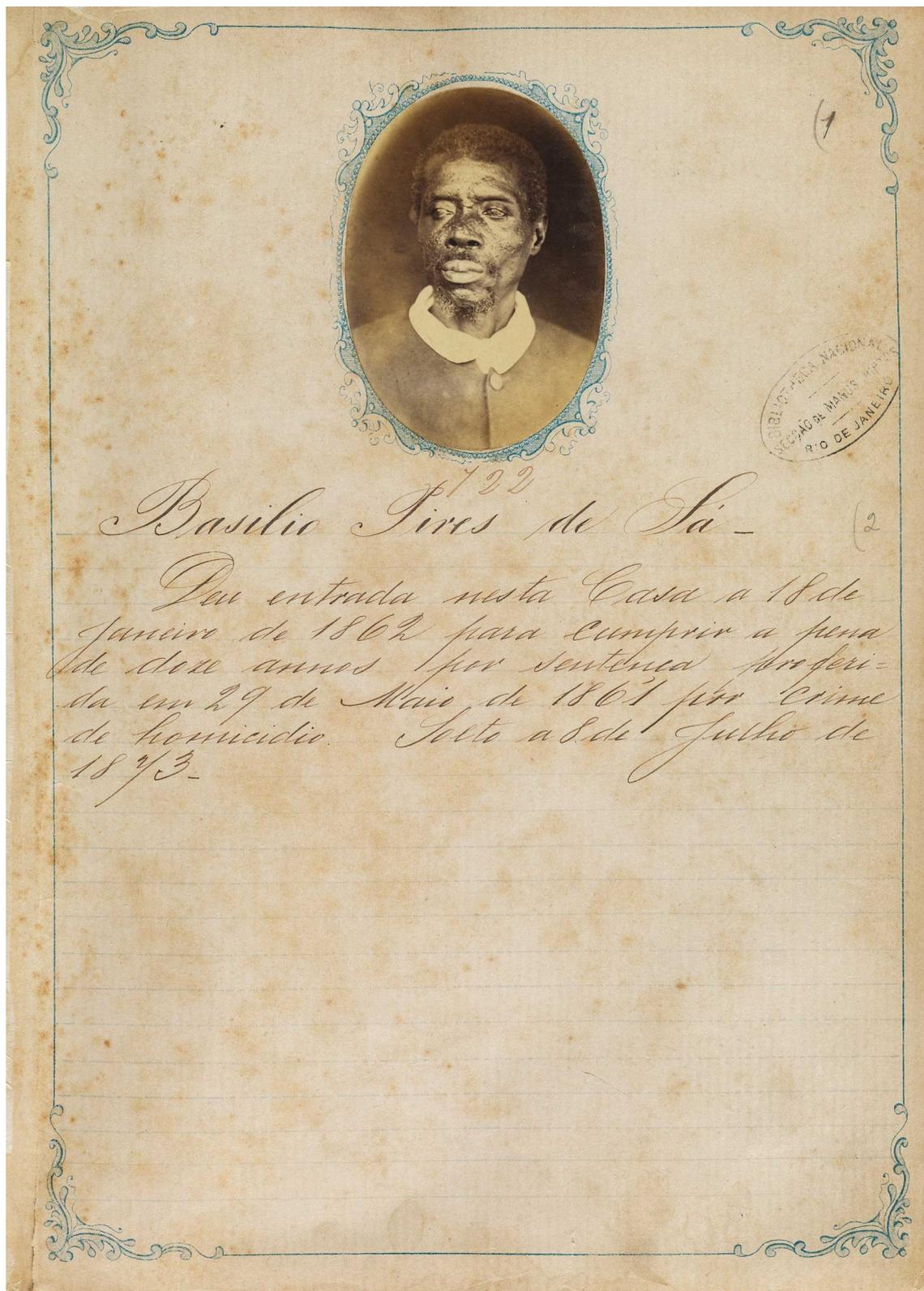
Folha de registro contendo retrato de Emygdio José Rodrigues.

Imagem 5



Folha de registro contendo retrato de Avelino Reis dos Santos.

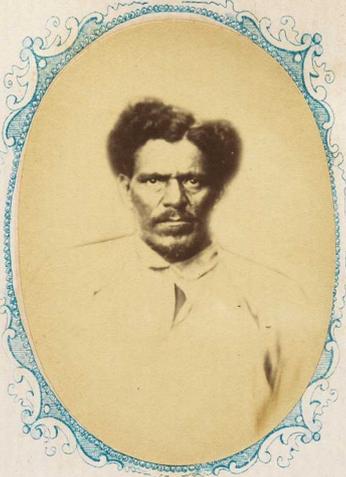
Imagem 6



Folha de registro contendo retrato de Basílio Pires de Sá

Imagem 7

(227)



320

(228)

Antonio Francisco de Oliveira

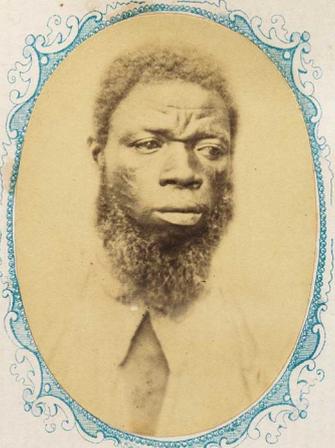
Deu entrada a 7 de Outubro de 1869
 vindo da Casa de Detençaõ, para
 continuar a cumprir a pena de
 galis perpetuas que cumpria na
 Cadeia de Niteroij desde Maio
 de 1862.

SECRETARIA DE JUSTIÇA
 RIO DE JANEIRO

Folha de registro contendo retrato de Antônio Francisco de Oliveira

Imagem 8

(241)



384

Amado (Mina)

(242)

Entrou a 18 de Agosto de 1870
para cumprir a pena de vinte annos
por sentença de 4 de Julho do mesmo
anno.

SECRETARIA NACIONAL
SECCAO DE MANUSCRITOS
RIO DE JANEIRO

Folha de registro contendo retrato de Amado (Mina).

Imagem 9



Menino preso ao poste por justiceiros no bairro do Flamengo. Ano: 2014

Imagem 10



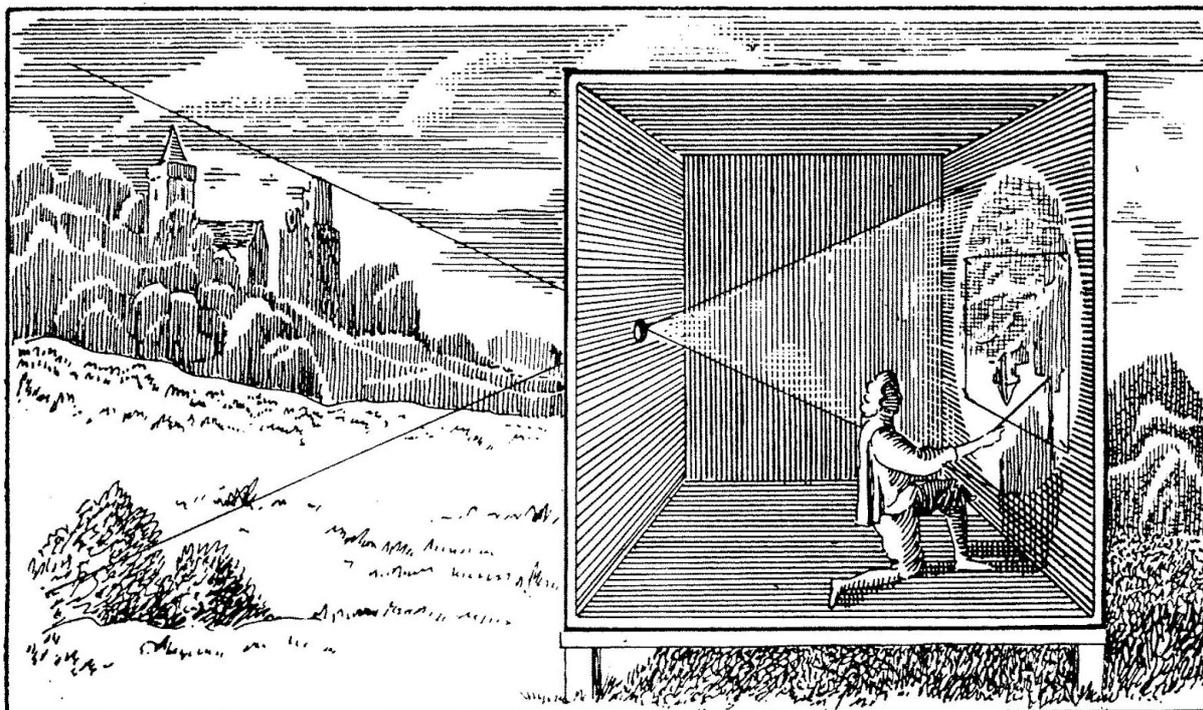
Navio negreiro desenhado na parede da Pedra do Sal

Imagem 11



Esteiras de fumaças fotografadas por Etienne Jules Marey

Imagem 12



Câmara Obscura ou Câmara Escura

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maurício de. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2013.

ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma”. In: ADORNO, Theodor. *Notas da Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?” In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Notas sobre o gesto*. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto. N.4, 2008.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “Vida privada e ordem privada no Império”. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org) *A história da vida privada no Brasil. Império: a corte e modernidade nacional*. Vol.2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ALVES, Castro. *Espumas Flutuantes*. Belém: Nucleo de Educação à Distância, s/a.

BAPTISTA, Luís Antônio. *Noturnos Urbanos. Interpelações da literatura para uma ética de pesquisa*. Estudos e pesquisas em psicologia UERJ, RJ, ano 10, n.1, p. 103-117, 1º semestre de 2010.

BAPTISTA, L. A. S.; RESENDE, G. L. ; RIBEIRO, E. S. ; ASILVA, M. B. ; GATTO, V. C. ; BRAGA, L. I. ; MARTINS, B. A. ; ARAUJO, P. F. M. ; LIMA, T. R. ; OLIVEIRA, A. M. . *Corpo e Imagem na Escrita sobre a Diferença*. In: Ferreira, Marcelo Santana; Moraes, Marcia. (Org.). *Políticas de Pesquisa em psicologia Social*. 1ed.Rio de Janeiro: Nova Aliança, 2016, v. 1, p. 49-72

BARBOSA, Maicon. *O fascínio da imagem: a experiência do fora e o filme O estranho caso de Angélica*. outra travessia, n. 18, p. 249-268, 2015.

BARTHES, Roland. *A câmara clara. Notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984. p.46

BENJAMIN, Walter. *Passagens Parisienses*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. “O surrealismo. O último instantâneo de inteligência europeia”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: brasiliense, 2011.

_____. “A imagem de Proust”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: brasiliense, 2011.

_____. “Experiência e Pobreza”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: brasiliense, 2011.

_____. "Sobre o conceito de história". In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: brasiliense, 2011.

_____. "Pequena história da fotografia". In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: brasiliense, 2011.

_____. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: brasiliense, 2011.

_____. "Porcelanas da China". In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2011a.

_____. "Armários". In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2011a.

_____. "Infância em Berlim". In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2011a.

_____. "O caráter destrutivo". In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2011a.

_____. "Escavando e Recordando". In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2011a.

_____. "A Paris do Segundo Império". In: *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. "Sobre alguns temas em Baudelaire". In: *A Modernidade*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

_____. "Fragmentos Estéticos. Pintura e Gravura". In: *A Modernidade*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

BENTHAM, Jeremy. *O panóptico ou a casa de inspeção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BIBLIOTECA NACIONAL. Fotografias "Coleção D. Thereza Chistina Maria". Rio de Janeiro, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro Porvir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

BRECHT, Bertold. *Cartilha para Cidadãos*.

BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Cidades Invisíveis*. São Paulo: Biblioteca Folha. s/a.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da Liberdade. Uma história das últimas décadas*

da escravidão na corte. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Cidade Febril. Cortiços e Epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Ed. UFMG, 2008.

COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CRARY, Jonathan. *As técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DESCARTES, René. *Dióptrica*. In: *Scientiae Studia*. Revista Latino Americana de filosofia e história da ciência. V.8. n.3, 2010

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. *Serrote: Uma Revista*

de Ensaio, Artes Visuais, Ideias e Literatura, São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013.

_____. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. "Quando as imagens tocam o real." *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG 2.4* (2012): 206-219.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus Editora, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Estética e experiência histórica em Walter Benjamin. In: *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Ed.34, 2014.

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011

GALLI, Tânia Mara Fonseca. COSTA, Luis Artur, "Do Contemporâneo: o tempo na história do presente." *Arquivos Brasileiros de Psicologia 59.2* (2007).

GUNNING, Tom. *O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema*. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A vida dos homens infames*. In : *O que é um autor?* Lisboa: Passagens.1992.

_____. "O filósofo mascarado" (entrevista com C. Delacampagne. fevereiro de 1980), *Le monde*. N° 10.945, 6 de abril de 1980: *Le monde-dimanche*. ps. I e XVII.

_____. *Vigiar e Punir. História da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1987

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2005.

_____. *O corpo utópico; As heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades. Conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Porto Alegre: 2ed. Sulina, 1989

MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. Fonte Digital: Nelson Jahr Garcia. s/a.

MAUAD, Ana Maria. "Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado". In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org) *A história da vida privada no Brasil. Império: a corte e modernidade nacional*. Vol.2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MIRANDA, M.C. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do Século XIX*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2006.

MORAES, Eliane Robert. "Breton diante da esfinge." *BRETON, André. Nadja* São Paulo: Cosac Naify (2007): 7-16.

MURICY, Kátia. "Os olhos do poder". In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PECHMAN, Robert Moses. *A invenção do urbano: a construção da ordem na cidade*. Piquet, Rosélia; Ribeiro, Ana Clara Torres (Orgs.) Brasil. Território da Desigualdade. Descaminhos do Modernização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p. 123

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac, 2003.

_____. "Ver o invisível: a ética das imagens". In: NOVAES, Adauto (org). *Ética*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013. pp. 427-428

POE, Edgar A. *O Homem da multidão*. Tradução de Dorothée de Bruchard. Edição Bilingüe. Porto Alegre: Paraula, 1993.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. In: MINISTÉRIO DA CULTURA. FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. DEPARTAMENTO NACIONAL DO LIVRO. S/p. Disponível em:

http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/alma_encantadora_das_ruas.pdf

_____. *Cinematógrafo. Crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

ROSA, João Guimarães. "A terceira margem do rio." *Primeiras histórias* 50 (1988)

ROUANET, Sérgio Paulo. "O olhar iluminista". In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SANTOS, Messias Tadeu Capistrano. *A Sensibilidade Artificial: Cinema, Percepção e Tecnologias da Visão*. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Universidade Federal Fluminense. Ano de Obtenção: 2002.

SIMMEL, George. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, 1967

STAROBINSKI, Jean. *É possível definir o ensaio?* In: *Remate de Males*. Campinas-SP, Jan/Dez.2011.

TERRA, Vinícius Demarchi Silva. *Pedaços de tempo, gestos partidos. Memórias do corpo em movimento na fotografia de Etienne-Jules Marey*. UNICAMP, Dissertação de Mestrado, 2002.

Uno, K. (2014). *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 Edições.

9.FONTES

LIMA, Agostinho José de Souza. *Estudo sobre a cremação dos cadáveres*. Publicado em diversos números da Gazeta Médica Brasileira, 1882. Disponível em:

https://archive.org/stream/63160280R.nlm.nih.gov/63160280R_djvu.txt

O carapuceiro. *Os sem cerimônia*. Quarta feira 3 de Abril de 1839 – n.14. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/750000/1178>

Correio Oficial. Terça-Feira, 7 de Maio de 1839

Cosmoramas e Sombrinhas *A Reforma* (órgão democrático) 12 de Abril de 1870.

DE-SIMONI Luiz Vicente “FOTOGRAFIA FISIOLÓGICA” *Annaes Brasilienses de Medicina: jornal da academia imperial de medicina do Rio de Janeiro*. edição 04 – 1857

JUSTIÇA, 1870.

JUSTIÇA, 1871.

JUSTIÇA, 1872.

JUSTIÇA, 1873.

JUSTIÇA, 1874.

JUSTIÇA, 1875.

GAZETA DE NOTÍCIAS de 20 de Dezembro de 1878. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_01&PagFis=5058