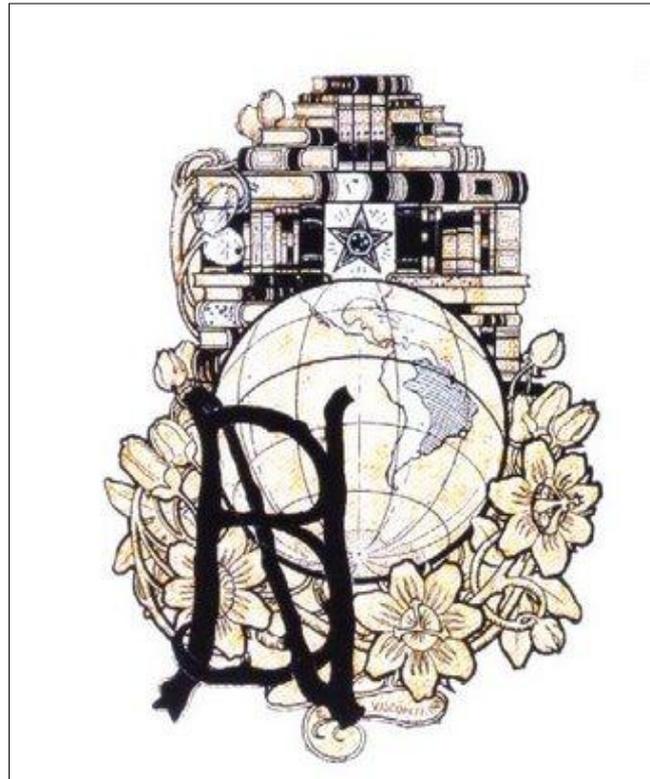


# Fundação Biblioteca Nacional

Ministério da Cultura



Programa Nacional de Apoio à Pesquisa  
2013

## Programa Nacional de Apoio à Pesquisa

Fundação Biblioteca Nacional - MinC



Veridiana Chiari Gatto

**Ensaio sobre luzes e sombras: fotografia, história e subjetividade no Rio de Janeiro do Século XIX. (1870-1876)**

**Resumo:** O presente ensaio visa produzir uma discussão acerca da “Galeria dos Condenados” e dos Relatórios do Ministério da Justiça, presentes nos “Relatórios Ministeriais” – ambos microfilmados pela Fundação Biblioteca Nacional – entre os anos de 1870 e 1876. Nosso objetivo é analisar as fontes a partir do referencial teórico fornecido por Michel Foucault e, sobretudo, por Walter Benjamin, o qual nos cederá ferramentas de análise para a leitura das imagens, bem como um conceito de história. Considerando as profundas transformações em jogo na década de 1870, no Rio Janeiro, como a ampliação da malha ferroviária e a crescente imigração, esperamos questionar as formas de circulação de luzes e sombras na cidade no período em questão, para, doravante, problematizarmos o nosso próprio contemporâneo.

**Palavras chave:** luzes, visibilidade, Rio de Janeiro, século XIX, fotografia, história.

**Abstract:** This essay aims to produce a discussion about the "Gallery of the Damned" and the Ministry of Justice Reports, present in the "Ministerial Reports" - both microfilmed by the National Library Foundation - between the years 1870 and 1876. Our goal is to analyze the sources from the theoretical framework provided by Michel Foucault and especially by Walter Benjamin, which we will yield analysis tools for reading the images as well as a concept of history. Considering the profound transformations in the game in the 1870s, in Rio de Janeiro, as the expansion of railway network and the increasing immigration, we hope to question the movement of forms of light and shadow in the city during the period in question, to henceforth problematize our contemporary own.

**Keywords:** lights, visibility, Rio de Janeiro, nineteenth century, photography, history.

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 pegadas 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*<sup>1</sup> realizou-se na Casa de Correção da Corte e hoje essas imagens fulguram numa “Galeria dos Condenados”<sup>2</sup>. Brilho débil. Mas é precisamente esta debilidade

---

<sup>1</sup> “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 Chistina Maria”. Rio de Janeiro, 1987. p. 35)

<sup>2</sup> 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

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 *lucciola*, dos pirilampos, dos vaga-lumes. A luz dos condenados, dos políticos corruptos florentinos, os “conselheiros pérfidos” que, imersos nas trevas, recebem 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.”<sup>3</sup>

Como enxergar o grão miúdo dessas pequenas luzes que nos dirigem apelos do passado, no contemporâneo? Talvez uma primeira implicação ética deste trabalho de pesquisa, seria perseguir – mas que responder – esta pergunta, que traz 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? Por que olhar, obstinadamente, velhas fotografias de condenados 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”?<sup>4</sup> 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; a escrita também estaria numa relação privilegiada com esta trama, como uma das formas possíveis de experimentação deste emaranhado. Nada seria menos semelhante àquilo que propomos que pensar em termos de se iluminar o passado para melhor conhecê-lo, nos interessa o 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.”<sup>5</sup> 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 se fala?

---

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 Colleção D. Thereza Christina Maria.

<sup>3</sup> DIDI-HUBERMAN, George. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p.13

<sup>4</sup> CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

p.73

<sup>5</sup> *Ibden*, p.135

Adorno, em seu ensaio sobre o ensaio, irá caracterizá-lo como um “produto bastardo” das tradições acadêmicas alemãs. Em nossa apreciação, 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 universais<sup>6</sup>, 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 assunto<sup>7</sup>, 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, metologicamente sem método.<sup>8</sup>

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”<sup>9</sup> 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”<sup>10</sup>. 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.”<sup>11</sup> E talvez por isso Walter

<sup>6</sup> ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma”. In: ADORNO, Theodor. *Notas da Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 45

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 17

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.10

<sup>9</sup> STAROBINSKI, Jean. *É possível definir o ensaio?* In: Remate de Males. Campinas-SP, Jan/Dez.2011. p. 17

<sup>10</sup> BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: brasiliense, 2011. p.37

<sup>11</sup> *id.*

Benjamin, cuja obra foi toda ela construída com a bússola<sup>12</sup> ensaística, se valia da imagem do céu do meio-dia sem nuvens<sup>13</sup>: 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, lembrança e esquecimento, visível e invisível. Para Adorno, a forma ensaio seria a transgressão, na escrita, que faria esse 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.”<sup>14</sup> Mas este invisível não se entrega plenamente à visibilidade, é, antes, uma opacidade inominável, que produz lacunas naquilo que se apresentava como *continuum*.

Um ensaio de luzes e sombras seria, deste modo, uma tautologia, posto que todo ensaio é, por definição, feito de luzes e sombras, entretanto, o que interessa aqui é tecer um *ensaio sobre luzes e sombras*; tornando a própria forma ensaística como conteúdo de nossa experiência com as visibilidades e opacidades da cidade do Rio de Janeiro do século XIX e perseguindo a questão que se nos impomos mais uma vez: como enxergar, no contemporâneo, a fraca luz que nos dirige apelos do passado?

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.<sup>15</sup>

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, 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...”<sup>16</sup> Por outro lado, são, também, imagem dialética, índices de sobrevivência, brilham como “uma bola de fogo que transpõe todo horizonte do passado.”<sup>17</sup> e exigem uma atenção aguda, no presente, para ver suas declinações e

<sup>12</sup> “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

<sup>13</sup> “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

<sup>14</sup> ADORNO, Theodor. *Op. Cit.* p.45

<sup>15</sup> AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?” In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p.63-64

<sup>16</sup> FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. p.92

<sup>17</sup> BENJAMIN, Walter. *Paralipoménés et variantes des theses sur le concept d'histoire (1940)*. In: MONNOYER J.-M

aparecimentos.

Se podemos afirmar, com Benjamin, que “cada época está imersa em uma determinada iluminação diurna ou noturna”<sup>18</sup> 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”<sup>19</sup>, pois dotava os ambientes de uma atmosfera inebriante, “poderoso, graças ao seu defeito”<sup>20</sup>.

Esta modernidade que afirmamos refere-se “... menos a um período demarcado do que a uma mudança na experiência.”<sup>21</sup>, 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 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.”<sup>22</sup>, 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 cidades. 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

(éd) *écrits français*. Paris: Gallimard, 1991. p.348 Apud: DIDI-HUBERMAN, George. A sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 117

<sup>18</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens Parisienses*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009 [T 1a, 10]

<sup>19</sup> 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.”Ibidem, [T 1A, 8] 607.

<sup>20</sup> BLANCHOT, Maurice. *O Livro Porvir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.06

<sup>21</sup> 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

<sup>22</sup> 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 incaracterístico 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.<sup>23</sup>

Se olharmos para o piano levando em consideração “A importância do mobiliário junto com o imobiliário.”<sup>24</sup> 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 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.<sup>25</sup>

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

<sup>23</sup> 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

<sup>24</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens Parisienses*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. [11, 3]

<sup>25</sup> *Ibidem*, p.46

década de 1870<sup>26</sup>, 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 insipiente 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 denominado fotografia, passa a ser usado na Casa de Correção da Corte para produzir fotografias de condenados. Já no fim da 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...<sup>27</sup>

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 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

<sup>26</sup> Segundo Maurício de Abreu “ Dada a importância dos transportes coletivos na expansão da cidade e na consequente 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

<sup>27</sup> Gazeta de Notícias de 20 de Dezembro de 1878. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730\\_01&PagFis=5058](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_01&PagFis=5058)

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.”<sup>28</sup> A fotografia, entretanto, funcionaria como um emblema paradoxal da experiência moderna já que, enquanto luz que marca os corpos para garantir sua 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”<sup>29</sup>

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 escravos, 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 libertos<sup>30</sup>, 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 escravos 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:

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.<sup>31</sup>

Se nos períodos anteriores a problemática da saúde pública ligava-se eminentemente aos escravos, na década de 70 quem passa a ser culpabilizado pelas epidemias na cidade será o estrangeiro.

<sup>28</sup> GUNNING, Tom. Op. Cit. p.39

<sup>29</sup> Ibidem, p.37-38

<sup>30</sup> Cf. CHALHOUB, Sidney. *Visões da Liberdade. Uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.192

<sup>31</sup> JUSTIÇA 1871, p.23

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”<sup>32</sup>

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 policiaesca 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 policiaesca. Mas estes embates são ainda insipientes 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.”<sup>33</sup>

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 providas 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 escravo uma “propriedade” cara demais para se perder, impunha-se aos

<sup>32</sup> C.f. *Cidade Febril. Cortiços e Epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.87

<sup>33</sup> JUSTIÇA, 1874. p. 215

senhores a necessidade de comprar calçados aos escravos<sup>34</sup>, 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.<sup>35</sup>

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.”<sup>36</sup> Assim, “o negro [que] está descendo a rua com o chapéu desabado (...) suspeito “de ser Fulano, escravo de Sicrano, que está na rua, à noite, sem o conhecimento de seu senhor”<sup>37</sup> 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 residência<sup>38</sup>: 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.”<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup>

A despeito dos esforços do Chefe de Polícia, a cidade noturna do Rio de Janeiro é um livro

<sup>34</sup> Cf. ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Op. Cit. p.79

<sup>35</sup> BRECHT, Bertold. In: *Cartilha para os Cidadinos*.

<sup>36</sup> CHALHOUB, Sidney. *Visões da Liberdade. Uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.192

<sup>37</sup> Ibdem, p.191

<sup>38</sup> cf. Ibdem, p.192

<sup>39</sup> JUSTIÇA. 1875, p.230

<sup>40</sup> JUSTIÇA, 1874, p. 176

opaco que não se deixa ler, tal como diz-se de um certo livro alemão: “*er lasst sich lesen*”<sup>41</sup>. 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 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.”<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup>

O “canto das sereias” da iluminação da gás, ao passo que fazia tudo brilhar e resplandecer, mantinha uma atmosfera de mistério; escura e esplendorosa. E é sob “os estranhos efeitos da luz” que 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 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

<sup>41</sup> POE, Edgar A. *O Homem da multidão*. Tradução de Dorothée de Bruchard. Edição Bilingüe. Porto Alegre: Paraula, 1993.

<sup>42</sup> *Ibidem*,

<sup>43</sup> *Ibidem*,

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.<sup>44</sup>

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 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.”<sup>45</sup> 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 escaldante.<sup>46</sup>

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

<sup>44</sup> JUSTIÇA, 1874. p.171

<sup>45</sup> Código criminal de 1830. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/lim/lim-16-12-1830.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim-16-12-1830.htm)

<sup>46</sup> Justiça, 1871, 47

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.”<sup>47</sup>

“Algo inominável ganha carne quando irradiado pela luz da razão.”<sup>48</sup> 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 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.”<sup>49</sup>

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.”<sup>50</sup>

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

<sup>47</sup> BENJAMIN, “Infância em Berlim”. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 2011. p.66

<sup>48</sup> 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

<sup>49</sup> JUSTIÇA, 1875, 260

<sup>50</sup> JUASTIÇA, 1874, 183

inseridos, no Brasil, por prostitutas de luxo europeias<sup>51</sup>. 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 apazigua:

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]<sup>52</sup>

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.

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.”<sup>53</sup>, 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 aquilo 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

<sup>51</sup> 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

<sup>52</sup> JUSTIÇA, 1870, 21

<sup>53</sup> JUSTIÇA, 1871, 23

A capoeiragem só passaria a ser considerada crime a partir do código 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.”<sup>55</sup> 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”<sup>56</sup>. 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 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 acalçado 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

---

<sup>54</sup> JUSTIÇA, 1871, 22

<sup>55</sup> Código Criminal de 1890, Capítulo XIII, Art. 402.

<sup>56</sup> JUSTIÇA, 1871, 23

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.”<sup>57</sup>

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.<sup>58</sup>

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.<sup>59</sup>

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 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

<sup>57</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. “O olhar iluminista”. In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.128

<sup>58</sup> JUSTIÇA, 1875, p. 230

<sup>59</sup> JUSTIÇA, 1875 p. 230

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.”<sup>60</sup>

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.”<sup>61</sup> 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 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.”<sup>62</sup>

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,

<sup>60</sup> MURICY, Kátia. “Os olhos do poder”. In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 481

<sup>61</sup> *Ibidem*, p.479

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 484

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.”<sup>63</sup>

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.”<sup>64</sup> 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 espacialmente são de extrema fraqueza, e dão fáceis meios de evasão.<sup>65</sup>

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

<sup>63</sup> BENTHAM. Jeremy. *O panóptico ou a casa de inspeção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.28

<sup>64</sup> Relatório da Comissão Inspetora da Casa de Correção da Corte. In: JUSTIÇA, 1873, p. 208

<sup>65</sup> Ibidem, p.212

seguia acoessando 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 forca espalhou a morte!<sup>66</sup>

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”:

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.<sup>67</sup>

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.”<sup>68</sup> 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.”<sup>69</sup> A Casa de Correção da Corte também conhece sua parte da sombra, diria a Comissão Inspetora, sobre a

<sup>66</sup> 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](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/alma_encantadora_das_ruas.pdf)

<sup>67</sup> JUSTIÇA, 1874. p. 160

<sup>68</sup> BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: brasiliense, 2011. p.224-225.

<sup>69</sup> Idem, “O caráter destrutivo”. In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2011a. p.225

esperança que:

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 contrastador, parecem significar a terrível inscrição do inferno de Dante – *Lasciate ogni speranza, voi, ch'entrete.*<sup>70</sup>

“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 Inspectora diz a este respeito que “essa planta era pura cópia, sem pensamento assentado, nem conhecimento do sistema.”<sup>71</sup> 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.”<sup>72</sup> Neste sentido, a comissão é peremptória ao dizer que “Não fora realizada a construção panóptica.”<sup>73</sup>

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.

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.”<sup>74</sup> 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”<sup>75</sup> Os condenados seriam ouvidos pelo diretor que tinha como uma de suas funções “classificá-los conforme sua condição moral e tempo de prisão.”<sup>76</sup>

<sup>70</sup> Relatório da Comissão Inspectora da Casa de Correção da Corte. In: JUSTIÇA, 1873, p. 230

<sup>71</sup> Ibidem, p. 209

<sup>72</sup> Ibidem, p.211

<sup>73</sup> Ibidem, p.210

<sup>74</sup> Ibidem, p.228

<sup>75</sup> Ibidem, p.221

<sup>76</sup> Ibidem, p.225

“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.”<sup>77</sup> A moral, seria o breve espaço onde se opera a correção, *entre*, portanto, este misterioso comércio da 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.”<sup>78</sup>

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 comércio 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.<sup>79</sup>

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 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”<sup>80</sup>

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.”<sup>81</sup> 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

<sup>77</sup> JUSTIÇA, 1874. pp.229-230

<sup>78</sup> JUSTIÇA, 1872. p. 30

<sup>79</sup> RRelatório da Comissão Inspetora da Casa de Correção da Corte. In: JUSTIÇA, 1873, p.215

<sup>80</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Notas sobre o gesto*. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto. N.4, 2008. p13

<sup>81</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir. História da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1987. p.148

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]<sup>82</sup>

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.”

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”<sup>83</sup>, 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*”<sup>84</sup>; 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.”<sup>85</sup>

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”<sup>86</sup> 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

<sup>82</sup> Relatório da Comissão Inspecora da Casa de Correção da Corte. In: JUSTIÇA, 1873, p. 227

<sup>83</sup> AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit. p. 13

<sup>84</sup> 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

<sup>85</sup> Ibidem, pp.220-221

<sup>86</sup> DIDI-HUBERMAN, George. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

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 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.”<sup>87</sup> 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.”<sup>88</sup>

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 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.

<sup>87</sup> FOUCAULT, Michel. O que é o autor? Lisboa: Vega/Passages, 1992. p.123

<sup>88</sup> Id. A verdade e as formas jurídicas. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2005. p.10.

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 insipiente 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).”<sup>89</sup>

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.”<sup>90</sup> Disso, resultaria o fato de que:

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.<sup>91</sup>

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.”<sup>92</sup> 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 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

<sup>89</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara. Notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984. p.46

<sup>90</sup> BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e Técnica. Arte e Política*. Brasiliense, 2011. p. 96

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 94

<sup>92</sup> *Ibidem*, p.98

27  
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.<sup>93</sup>

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.<sup>94</sup> Ali, encontramos 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 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)<sup>95</sup>, 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.”<sup>96</sup> 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.”<sup>97</sup>

E se, para Benjamin, “A névoa que recobre os primórdios da fotografia é menos espessa que a que obscurece as origens da imprensa.”<sup>98</sup> ao olhar para 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

---

<sup>93</sup> Esta liberdade anônima, Benjamin a retira de um breve estribilho de um 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.

<sup>94</sup> BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: Magia e Técnica. Arte e Política. Brasiliense, 2011. p. 102

<sup>95</sup> Imagem 1

<sup>96</sup> O obra de arte 174

<sup>97</sup> BARTHES, Roland. Op. Cit. p. 20

<sup>98</sup> BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: Magia e Técnica. Arte e Política. Brasiliense, 2011. p. 91

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”<sup>99</sup> O que me *punge*, então, não são os olhos marejados de Francisco da Silva Oliveira<sup>100</sup>, 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.”<sup>101</sup>

Visar estas imagens como *studium* seria mais uma tentativa de “justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado”<sup>102</sup>. 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 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)<sup>103</sup>; o sorriso que tenta se insinuar nos lábios de Emygdio José Rodrigues<sup>104</sup>; a luz da chapa fotográfica que brilha nos olhos de Avelino Reis dos Santos<sup>105</sup> e na pele de Basílio Pires de Sá<sup>106</sup>.

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”<sup>107</sup>

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

<sup>99</sup> BARTHES, Roland. Op. Cit. p. 127

<sup>100</sup> 1137

<sup>101</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac, 2003. p. 57

<sup>102</sup> BENJAMIN, Walter. Op. Cit. p. 92

<sup>103</sup> Imagem 2

<sup>104</sup> Imagem 3

<sup>105</sup> Imagem 4

<sup>106</sup> Imagem 5

<sup>107</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. “Ver o invisível: a ética das imagens”. In: NOVAES, Adauto (org). *Ética*. São Paulo:

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 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.”<sup>109</sup>

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*<sup>110</sup> e Barthes, por sua vez, chamaria *máscara*<sup>111</sup>.

Desejar a máscara seria “deixar o corpo entrar em contato com forças secretas e invisíveis”<sup>112</sup>, 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 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.<sup>113</sup>

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 perseguiu<sup>114</sup>, mas não desejamos uma felicidade anestésica, apostamos nas

<sup>108</sup> BARTHES, Roland. Op. Cit. p.121

<sup>109</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens Parisenses*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 504 [N 2 a,3]

<sup>110</sup> Idem. “Pequena história da fotografia”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: brasiliense, 2011.103

<sup>111</sup> Cf. BARTHES, Roland. Op. Cit. p. 58

<sup>112</sup> FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; As heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

<sup>113</sup> 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

<sup>114</sup> “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.

sombras, no desalinho dos cabelos de Antônio Francisco de Oliveira<sup>115</sup> e nas cicatrizes de Amado (Mina)<sup>116</sup>.

Em 1875 as fotografias da “Galeria dos Condenados” cruzaram o Atlântico para a Exposição Universal da Filadélfia de 1876<sup>117</sup> 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 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...”<sup>118</sup> 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 inquirições que o Crioulo Benetido, ainda hoje, nos faz na superfície das trevas do nosso presente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABEU, 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.
- 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.
- 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.
- \_\_\_\_\_. “A imagem de Proust”. 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.
- \_\_\_\_\_. “Infância em Berlim”. In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2011a.
- \_\_\_\_\_. “O caráter destrutivo”. In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2011a.

---

Jeremy. *O panóptico ou a casa de inspeção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.78

<sup>115</sup> Imagem 6

<sup>116</sup> Imagem 7

<sup>117</sup> Possivelmente seja por este motivo que há dois álbuns, um mais simples e outro com o Brasão do Império na capa.

<sup>118</sup> 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

- BENTHAM, Jeremy. *O panóptico ou a casa de inspeção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- BIBLIOTECA NACIONAL. Fotografias “Colleção D. Thereza Chistina Maria”. Rio de Janeiro, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O Livro Porvir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BRECHT, Bertold. *Cartilha para Cidadãos*.
- 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.
- 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.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In : O que é um autor? Lisboa: Passagens. 1992.
- \_\_\_\_\_. *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.
- 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.
- MURICY, Kátia. “Os olhos do poder”. In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- 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 Bilíngüe. 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](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/alma_encantadora_das_ruas.pdf)
- ROUANET, Sérgio Paulo. “O olhar iluminista”. In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- STAROBINSKI, Jean. *É possível definir o ensaio?* In: Remate de Males. Campinas-SP, Jan/Dez.2011.

## FONTES ESCRITAS

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](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_01&PagFis=5058)