

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

EDUARDO REIS DE MELLO

FANTASMAS DE FOUCAULT: POÉTICAS DA INDICIALIDADE

PONTA GROSSA

2019

EDUARDO REIS DE MELLO

FANTASMAS DE FOUCAULT: POÉTICAS DA INDICIALIDADE

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Ponta Grossa junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, área de concentração: Linguagem, Identidade e Subjetividade como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Linguagem.

Orientador: Prof.º Dr.º Daniel de Oliveira Gomes

PONTA GROSSA
2019

M526 Mello, Eduardo
Fantasmas de Foucault: poéticas da indicialidade / Eduardo Mello .
Ponta Grossa, 2019.
186 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de
Concentração: Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade
Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Gomes.

1. Dispositivo fotográfico. 2. Signo indicial. 3. Arquivo policial. 4.
Infâmia. 5. Levantes. I. Gomes, Daniel. II. Universidade Estadual de Ponta
Grossa. Linguagem, Identidade e Subjetividade. III.T.

CDD: 808

EDUARDO REIS DE MELLO

FANTASMAS DE FOUCAULT: Poéticas da indicialidade

Dissertação apresentada para obtenção do título de grau de Mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 20 de fevereiro de 2019.

Profº Dr. Daniel de Oliveira Gomes (Orientador)
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profº Dr. Evanir Pavloski
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profª Drª Ana Luiza Andrade
Universidade Federal de Santa Catarina

Dedico este trabalho às minhas filhas Natália, Gabriela e Luiza

AGRADECIMENTOS

Agradeço às pessoas que compartilharam comigo, de uma forma ou de outra, a aventura da escrita deste texto: minha esposa Márcia que, em todos os momentos, ouviu meus rascunhos, opinou e trabalhou para que fosse possível minha escrita; meu irmão Marcelo, pelo exemplo de pesquisador e pelas valiosas considerações sobre o texto, seus possíveis desdobramentos e suas incontáveis mudanças.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Daniel de Oliveira Gomes, pela confiança depositada e ao Prof. Dr. Fabio Steyer pelas valiosas conversas e pelo incentivo sobre o tema.

Agradeço ainda à minha amiga Letícia Galvão por todo o apoio durante o curso e a todos os colegas e amigos que ajudaram a tornar leve esta jornada.

“Esse é o mistério, um dos mistérios que compõe a estrutura de nosso tempo: nele está tudo ao mesmo tempo, sem estar lá. Ele está cheio de coisas que parecem vivas e que estão mortas, e cheio daquelas que se passam por mortas e estão extremamente vivas [...] Esse tempo está doentamente cheio de possibilidades irrealizadas e, ao mesmo tempo, repleto de coisas que parecem existir apenas para a vida que elas encerram e que, no entanto, não tem vida em si”

(HOFMANNSTHAL, 1980, p. 132)

RESUMO

A partir do final do século XIX, uma racionalidade baseada em saberes intuitivos introduzia, com notável potência, novas possibilidades de percepção. O visível e o enunciável, presentes nos momentos fundadores das ciências humanas, forneciam à figura do perito, um olhar assimétrico, capaz de detectar o invisível na transpiração indicial das coisas e das pessoas. De acordo com a mesma lógica, contemporaneamente a ela, a fotografia policial passava a ser utilizada com o objetivo de catalogar as pessoas, dividi-las em “tipos” e mesmo isolar características fisionômicas que denunciassessem o fotografado. Nesse contexto, o intencional perde precedência frente ao involuntário. A psicanálise conecta-se com o inconsciente através dos atos falhos, os detetives buscam em mínimos vestígios a solução de um crime. O índice, enquanto signo vazio, permite o enxerto de significados ao mesmo tempo em que coloca o observador em um contato quase físico com o referente. Os efeitos de poder dessas lógicas são bastante claros e, entretanto, uma poética ligada ao gesto e à intuição, não deixa de produzir uma semiótica ambígua, na qual o signo da aniquilação é também vestígio de uma resistência. Nas últimas três décadas do século XX, artistas como Miguel Rio Branco e Rosângela Rennó utilizaram os aspectos indiciais da fotografia e do arquivo em sua produção. Cada registro marca, paradoxalmente, uma memória e um apagamento. A consignação gerada pela inclusão de uma pessoa no arquivo policial funda uma espécie de apagamento do referente, que neste trabalho será tratado como “infâmia”. A desapareição, entretanto, é permanente em sua intermitência, dando lugar a pequenos “levantes” de arquivo que, tal como a vida dos homens infames a que se referia Foucault, conectam-nos com uma história que se constrói enquanto experiência.

Palavras-chave: Dispositivo fotográfico. Signo indicial. Arquivo policial. Infâmia. Levantes.

ABSTRACT

Since the end of the 19th century, a rationality based on intuitive knowledge introduced, with remarkable power, new possibilities of perception. The visible and enunciable, present at the founding moments of the human sciences, provided the figure of the expert with an asymmetrical look, able to detect the invisible in the indicial transpiration of things and people. According to the same logic, contemporaneously with it, police photography was to be used for the purpose of cataloging people, dividing them into "types" and even isolate physiognomic features that denounce the photographed. In this context, the intentional loses precedence over the involuntary. Psychoanalysis connects with the unconscious through the Freudian slip and detectives search in minimal vestiges, the solution of a crime. The index, as an empty sign, allows the grafting of meanings at the same time as it places the observer in almost physical contact with the referent. The power effects of these logics are quite clear, and yet a poetic of gesture and intuition, does not fail to produce an ambiguous semiotics, in which the sign of annihilation is also a vestige of resistance. In the last three decades of the twentieth century, artists such as Miguel Rio Branco and Rosângela Rennó used the indexical aspects of photography and the archive in their production. Each record marks, paradoxically, a memory and effacement. The consignment generated by the inclusion of a person in the police file creates a kind of effacement of the referent, which in this work will be treated as "infamy". The disappearance, however, is permanent in its intermittency, giving rise to small archive "uprisings" which, like the life of the infamous men to which Foucault referred, connect us with a history that is constructed as an experience.

Keywords: Photographic apparatus. Indicial sign. Police archive. Infamy. Uprisings.

.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Tableaux synoptiques des formes de l'oreille</i>	24
Figura 2: Inspetor Byrnes e seus homens fotografando um criminoso	50
Figura 3: Impressões digitais isoladas - 1960.....	60
Figura 4: Marcas de sangue	62
Figura 5: Diane Arbus, <i>Female impersonator holding long gloves</i>	67
Figura 6: Imagem da série “Na Lona” de Rogério Reis	68
Figura 7: Elevage de Poussière, New York – Man Ray e Marcel Duchamp	70
Figura 8: Dennis Oppenheim 1970-1975 – <i>Identity Stretch</i>	72
Figura 9: Ampliação de assinatura para a identificação de autenticidade	73
Figura 10: Perícia dentária.....	80
Figura 11: Sala de mapas.....	98
Figura 12: Alphonse Bertillon tomando medidas.....	101
Figura 13: Tableau Synoptique des traits physiologiques	106
Figura 14: Ficha de identificação criminal	109
Figura 15: "Planche" de Lombroso	118
Figura 16: Francis Galton's Composite Photographies	120
Figura 17: Composites de Galton	122
Figura 18: <i>Hôtel du Comte de Saint-Gilles, 9 rue de la Chaise – Eugene Atget</i>	130
Figura 19: Fotografia de cena de crime atribuída a Alphonse Bertillon	132
Figura 20: Galton's eugenics, Jewish portraits, 1878	135
Figura 21: Cy Twombly entitled "Virgil"	145
Figura 22: Série Cicatriz Site de Rosângela Rennó.....	147
Figura 23: Série Vulgo, 1998	148
Figura 24: Série Cicatriz.....	149
Figura 25: Primeira fotografia em que aparece uma pessoa - Daguerre	158
Figura 26: Fingerout. Miguel Rio Branco, 1988	165
Figura 27: Fotografia de Augustin Casassola: Fortino Samano	170

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. A VIRADA INDICIAL DO SÉCULO XIX.....	15
2.1 Golpes de Vista	24
2.2 A autoridade do detetive.....	30
2.3 A “insuspeitabilidade” do pai.....	33
3. OS DISPOSITIVOS E AS NOVAS VISIBILIDADES	37
3.2 A verdade e o dizível	37
3.3 Máquinas de fazer ver ou falar	45
3.4 Dispositivos fotográficos e policiais	47
4. O SIGNO FOTOGRÁFICO	53
4.2 Singularidade, designação, atestação.....	56
4.3 O golpe de corte	61
4.4 A fotografia como dispositivo	65
5. FENOMENOLOGIA DO ÍNDICE	69
5.2 O óbvio e o terceiro sentido	74
5.3 O erro e o involuntário	83
5.4 A transpiração indicial	85
6. A POLÍCIA E A FOTOGRAFIA: DISPOSITIVOS INDICIAIS.....	93
6.2 O poder disciplinar: a fotografia e a polícia	98
6.3 Mapear o corpo.....	101
6.4 Biopolítica e racismo de Estado	109
7. INFAMES: SERES DE ARQUIVO	125
7.2 A dinâmica do arquivo em Rosângela Rennó.....	141
7.3 Fingerout: apontamentos de Miguel Rio Branco.....	156
7.4 O sorriso de Fortino Samano: por uma ética do Gesto	168
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	176
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	182

1. INTRODUÇÃO

Enquanto uma pequena porção de pessoas torna-se capaz de ver o invisível através da “leitura” de signos indiciários, a imensa maioria limita-se a emitir, ainda que involuntariamente, sinais que desencadeiam sua submissão. A transpiração de indícios, talvez tanto quanto a própria linguagem, tenha servido a determinadas lógicas assimétricas em visibilidades e em suas ficções, por vezes alucinadas, tomadas como a irrefutável verdade. Alguns especialistas foram posicionados no espaço “neutro” (privilegiado neste contexto) do olhar científico. Na mesma medida, em perversas racionalidades biopolíticas, o corpo do Outro era colocado sob os holofotes, diante das câmeras fotográficas e das técnicas de inquirição policial.

A leitura dos corpos através dos signos que emitem involuntariamente, pode-se dizer, objetifica o indivíduo, nega-lhe qualquer possibilidade de subjetivação. Ao chocar-se contra o poder, entretanto, cada indivíduo gera um ser de arquivo, enquanto imagens fotográficas, ou impressões digitais, por exemplo. Nessas consignações, argumentaremos, criam-se novas possibilidades expressivas que ultrapassam a intencionalidade do arquivista.

As condições de visibilidade são determinantes na diagramação das forças em uma formação histórica. Não se pode ver a mesma coisa a partir de diferentes pontos de vista. Há uma assimetria no visível distribuindo partes desiguais do que se dá a ver e do que permanece oculto. A dominação de um grupo sobre os outros depende, em grande medida, da capacidade de ver o que para os demais é invisível.

A distribuição das visibilidades varia conforme critérios mais ou menos codificados de produzir e fazer circular o saber. Nas últimas décadas do século XIX houve uma alteração fundamental naquilo que Foucault possivelmente entenderia como “economia política da verdade”. Poderíamos chamar de “virada indicial” a fase que marcou novas possibilidades de separar o visível do invisível, distinguindo com isso, os grupos dos que podem ver, daqueles que apenas são vistos. Essa mudança veio acompanhada por uma composição dos saberes que colocava o indício como

elemento semiótico no centro dos dispositivos de produção e circulação das verdades.

Na Medicina, o olhar treinado do médico tornou-se instrumento privilegiado para consignar os sintomas e dar-lhes unidade através de um “golpe de vista”. Na Psicanálise, com a atenção flutuante, Freud propunha uma comunicação direta entre o inconsciente do analista e o do paciente a fim de detectar em traços, à primeira vista irrelevantes e não intencionais, a chave para desvendar a mente humana. Na ficção literária, Sherlock Holmes era capaz de ver em detalhes ínfimos como mangas de camisa ou formatos de orelha, elementos que conferiam coerência a todos os eventos em conjunto e que eram invisíveis ao leigo. A unidade hermenêutica se dava através da percepção do invisível indicial e não simbólico.

A polícia enquanto aparelho do Estado surge e se desenvolve no século XIX sob o espectro dos saberes indiciários. O uso corriqueiro do termo “tirocínio”, ainda hoje, entre os corpos policiais evidencia a importância que a intuição e o intuitivo, enquanto mecanismos cognitivos, adquirem na conformação dos dispositivos responsáveis pela aplicação da racionalidade indiciária no âmbito estatal.

Desenvolve-se um espaço para o saber intuitivo pautado no empirismo e no “faro” policial (perceba-se como a metáfora remete à contiguidade física do índice ao mesmo tempo em que à intuição). A verdade não reside nas elucubrações dos denunciantes, ou nas falas das testemunhas, mas no que não se dá a ver imediatamente, ou no que apenas um olhar competente e especializado poderia apreender em um golpe de vista. Na grafologia, uma variação microscópica na curva de uma letra, diz mais do que a palavra escrita. O defeito microscópico na letra “r” de uma máquina de escrever denuncia seu usuário com a certeza com a qual uma testemunha verbal não poderia estar revestida.

Foucault nos fala da passagem da figura do jurista-notável para a do cientista-perito enquanto intelectual de nosso tempo. Essa ideia expressa também uma alteração nos saberes que dá lugar ao que o historiador Carlo Ginzburg havia chamado de “paradigma indiciário”. Saberes antiquíssimos, já presentes entre os caçadores pré-históricos e adivinhos mesopotâmicos, tornam-se úteis ferramentas no seio de uma época marcada pelo cientificismo positivista. Seu racionalismo era posto à prova pelas necessidades de alcançar resultados práticos mais ágeis e relevantes, mesmo que à custa de certo rigor metodológico. Ou se chegavam a conclusões pouco relevantes e bem fundamentadas em uma epistemologia

galileana, ou se deixava “profanar” o pensamento científico de então com algo que até o momento havia permanecido fora de jogo: a intuição.

A polícia e a fotografia surgem, de forma exemplar, como dispositivos da racionalidade indiciária do século XIX. Sendo contemporâneos, desenvolvem-se paralelamente, dando lugar a entrecruzamentos que marcaram a forma como se passa a ver e a fazer ver. A fotografia servia aos propósitos de vigilância de uma governamentalidade que se estendia sobre corpos individuais, mas também sobre populações. Toda uma iconografia do Outro se materializa sobre “loucos”, criminosos, “pervertidos”, estrangeiros, etc. Ao mesmo tempo, técnicas estatísticas normalizam o “homem médio” e seus desvios. O conceito de “indivíduo perigoso” altera-se de forma que o mal passa a ser algo sempre presente ainda que invisível, exigindo o olhar especializado do perito psiquiatra para que fosse apreendido.

A fotografia, sob o pretexto de registrar os indícios (nos locais de crime e nas fotografias de criminosos, por exemplo) era ela mesma um signo indicial a designar e atestar àquilo que representava. Com isso instaura-se uma forma assimétrica de visibilidades, colocando o Outro sob o esquadramento dos novos especialistas: médicos, psicólogos, psicanalistas, antropólogos, historiadores e mesmo policiais.

O “Arquivo”, foucaultianamente entendido como o visível e o enunciável em determinada formação histórica, é metaforizado, mas também constituído pelos arquivos físicos das delegacias de polícia, manicômios e hospitais com seus álbuns fotográficos. Um Eu e um Outro são construídos à medida que um dentro e um fora se estabelecem em uma iconografia da anormalidade.

A função de designação do índice fotográfico e dos fragmentos escritos de arquivos aponta para o ato de sua produção. A fotografia traz em si um antes e um depois, uma transformação ocorrida e um traço deixado. Pressupõe uma narrativa irremediavelmente pontuada pelo signo da ficção. O ser do arquivo é marcado duplamente pela contiguidade com um real inalcançável e com a ficcionalidade dos mundos possíveis. O homem infame é um virtual (real, ainda que não atual). O arquivo da infâmia não nos permite acesso às existências mínimas de seus referentes por mais que nos remetam à realidade de suas capturas. Se o referente é irrecuperável, o gesto que o captura deixa um espaço vago pelo qual o espectador toca o real.

O índice contamina a imagem fotográfica de realidade, sendo ela verossímil ou não. O *punctum*, descrito por Roland Barthes em “A Câmara Clara” (2012) é a

potência indiciária cujo efeito, de forma mais contundente do que a verossimilhança, é o de um apontamento para o “isso foi”. Não que se aponte o real perdido, mas à realidade de sua captura, à realidade de todas as capturas semelhantes e à impossibilidade de reproduzir o passado.

Com a virada indicial do século XIX, o “invisível”, o involuntário, o intuitivo recebem um valor de veracidade destacado nos discursos científicos e burocráticos, de forma que se coloca o especialista, dotado de habilidades perceptivas especiais em condições de enunciar o real e produzir arquivamentos como faziam os *arcontes*¹: o médico, o policial, o psicanalista, o fotógrafo são capazes de consignar e arquivar subjetividades ao mesmo tempo em que ocultam a si mesmos. Os dispositivos que fazem ver o referente em suas minúcias escondem seus operadores sob uma pretensa neutralidade atribuída à ciência e à burocracia estatal.

Há que notar a ambiguidade dos usos da intuição enquanto método cognitivo. Por um lado, funciona como *imaginatio* (no sentido atribuído por Espinosa em sua *Ética*), tornando-nos aprisionados a superstições, culpas e preconceitos, deixando-nos à mercê dos olhares peritos. A intuição neste caso seria um aquém da razão. Entretanto, enquanto *Scientia Intuitiva*, pode ser também o que há de mais potente na mente do homem, a única possibilidade de alcançar alguma liberdade através da instauração de arquivamentos, da criação de mundos possíveis.

A razão e a “verdade” nos policiam. O que resta é arquivar a própria vida, consignar conjuntos semióticos insurgentes. É preciso profanar o lugar de poder daqueles que ocupam o centro do panóptico e produzir novas visibilidades, novos arquivamentos do real, produzir mundos. É preciso profanar a intuição, restituí-la ao uso comum, instituí-la na ciência (sobretudo para formular melhores hipóteses), generalizar o domínio das artes e instituir uma estética da existência liberta de obscurantismos. Produzir novos campos de visibilidade carnalizadas, saber usar as potências do falso como em um filme de Buñuel, apontar pistas de crimes imaginários, ainda que muito reais como em Miguel Rio Branco, sorrir para os pelotões de fuzilamento e fuzilar as máquinas que nos apontam como fizeram as mulheres argelinas fotografadas por Marc Garanger. É preciso resistir como as

¹ Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. [...] nesse *lugar* que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais. Os arcontes foram seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de interpretar os arquivos. (DERRIDA, 1995, p. 12-13)

tatuagens nas peles encarceradas de Rosângela Rennó, para que a infâmia, da qual não escaparemos, guarde o gesto pelo qual nos chocamos com o mundo.

A metodologia trata de intercalar a análise dos mecanismos de poder e a assimetria de visibilidade impostas pelas racionalidades indiciárias policiais com as operações artísticas que às subvertem desde o ponto de vista da fotografia brasileira contemporânea da segunda metade do século XX bem como obras cinematográficas que problematizem as questões tratadas. O *corpus* é significativo, pois representa uma ruptura com os usos documentais da fotografia brasileira das décadas anteriores, libertando-a em suas possibilidades expressivas enquanto criadora de mundos possíveis.

Assim, pretende-se que o operador indicial, tão caro à crítica fotográfica da segunda metade do século XX, ofereça sua potência analítica para ajudar a entender assimetrias na circulação de poder desde o final do século XIX. Da mesma forma, busca-se mostrar como as estratégias encontradas pela fotografia contemporânea podem transcender o espaço do museu e apresentar-se como práticas de combate a uma lógica que policia as subjetividades e consigna o mundo segundo a racionalidade dominante. A intuição enquanto potência que domina, deve ser profanada, restituída ao uso comum. Com o domínio da intuição surgem novas possibilidades de arquivar a si mesmo, de subjetivar-se.

2. A VIRADA INDICIAL DO SÉCULO XIX

No edital do concurso público para agente da polícia federal de 2012² havia a exigência de um laudo psiquiátrico que atestasse não haver alterações no *tirocínio* do candidato. Era uma das centenas de exigências feitas pelo certame, a fim de avaliar as condições físicas e psicológicas requisitadas para a posse no cargo. O modelo do laudo era formatado de modo que o especialista não se furtasse a responder aos seguintes quesitos:

Item 7 anexo III

Modelo de laudo de avaliação psiquiátrica Atestado Médico Psiquiátrico

Declaro para os devidos fins que avaliei o(a) candidato(a) _____ para cumprir uma finalidade do Edital da Polícia Federal e que não encontrei alterações do comportamento, humor, percepções, orientação e da memória recente e remota. Observei coerência e relevância do pensamento, do tirocínio e do encadeamento de idéias. Não encontrei indícios acerca do uso de psicofármacos.³

A palavra *tirocínio*, entretanto, não é de uso comum no meio médico-psiquiátrico e, entre os juristas, figura como um arcaísmo. Quanto à etimologia, a palavra latina *tirocinium*, *significa* 'aprendizado ou noviciado'. As definições mais comumente encontradas estão ligadas à prática de exercício preliminar de uma profissão, a fim de se obter experiência, como as residências médicas no caso da Medicina ou os períodos de prática jurídica exigido para as carreiras da magistratura, por exemplo. Também no magistério o termo costuma significar, sobretudo em Portugal, o período de estágio obrigatório no fim de algumas licenciaturas. Há ainda uma acepção enquanto período de prática profissional: “Ao cabo de quatro anos de tirocínio na advocacia, a imprensa diária [...] arrebatou-me.” (José de Alencar, *O Guarani*, I, p. 66.)⁴

No sentido do edital do concurso da polícia federal, entretanto, o termo era utilizado como uma capacidade de avaliação, certo tipo de bom senso, rodeado

² Foi através do concurso de 2012 que passei a fazer parte do corpo de agentes de Polícia Federal. O psiquiatra com quem me consultei a fim de obter o laudo sobre, entre outros quesitos, o meu tirocínio, precisou buscar na internet o significado desta palavra.

³ Disponível em < <https://www.pciconcursos.com.br/concurso/policia-federal-500-vagas>> Acesso em 23 de outubro de 2018

⁴ Disponível em < <http://www.osdicionarios.com/c/significado/tirocinio>> Acesso em 23 de outubro de 2018

pelos termos “coerência”, “relevância do pensamento” além de “encadeamento de ideias”.

Tirocínio no dicionário Houaiss significa: prática, exercício preliminar indispensável ao desempenho de determinada profissão; experiência capacidade de discernimento. No meio policial é entendido como a capacidade de identificar condutas que demonstrem relação com o crime. Alguns autores, como Bittner (1990) e Muniz (1999), chamam isso de arte ou craft. (PINC, 2007, p. 21)

Muitos policiais têm desempenho acima da média, ou seja, realizam menor número de abordagens para localizar um infrator. Isso pode ter relação com a área de atuação – áreas com elevado índice criminal são mais prováveis de se localizarem infratores da lei, ou ainda com a sua habilidade e o seu olhar mais apurado (tirocínio). (PINC, 2007, p. 21)

Apesar da imprecisão semântica, “tirocínio” é uma palavra bastante comum no jargão policial. Normalmente a utilização do termo está associada à “sagacidade”, “perspicácia”, a um “faro” (CARUSO; MORAES; PINTO, 2006, p. 8). Note-se que a palavra “faro” é sensorialmente distinta das metáforas usualmente visuais ou que envolvem certa capacidade de “ver além”. O faro cabe, no vocabulário policial, a algo que é “sentido”, mesmo que não visto. No sentido policial, é mais uma intuição, sensibilidade para entender que algo, em alguma pessoa ou em uma situação, “não cheira bem”. Entretanto, as metáforas visuais predominam na polícia quando se pretende dar um ar de cientificidade para o discurso policial.

Trata-se de habilidade perceptiva tanto quanto interpretativa. Um olhar mais apurado, fino ou atento, ou um faro mais aguçado, que permite ao policial chegar à verdade. Na prática diária das polícias administrativas e investigativas sua capacidade de julgamento rápido diferencia o policial competente do mediano. Qual carro parar em uma barreira rodoviária? Quem está mentindo? Quando sacar a arma e atirar?

Antes de tudo, trata-se de um recorte do que se percebe. No caos do *continuum* de signos que se oferecem simultaneamente é a seleção (Cf. DE BRETON, 2016), consciente ou não, daquilo que suscita afetos que, em conjunto, terão a potência necessária para determinar uma decisão.

A polícia possui formas próprias de perceber e de tratar o que percebe. Para ela, a credibilidade do que se dá a ver é sempre questionável. Os disfarces, as simulações e as trapaças fazem parte do cotidiano policial com, talvez, extensão e intensidades não observadas outra profissão. A verdade negada, os signos falsos,

os depoimentos desencontrados tornam a lógica policial menos afeita à credibilidade das aparências ou das declarações prestadas, sendo mais dada a intuições, faros, “olhares clínicos” ou, em fim, tirocínios.

Carlo Ginzburg (1989) em seu ensaio “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” discorre sobre a importância que passa a ter nas ciências humanas, um sistema de conhecimento com raízes tão antigas quanto o homem, baseado na Semiótica (GINZBURG, 1989, p. 151). De fato, as últimas décadas do século XIX foram propícias para o desenvolvimento de teorias que colocam em destaque não apenas os signos, mas as formas de selecioná-los e interpretá-los em conjunto.

Na literatura da segunda metade do século XIX, romances policiais baseados no raciocínio lógico como o de Sherlock Holmes passam a fazer imenso sucesso. O olhar clínico descrito por Michel Foucault (2008) representa um novo estatuto de poder e de verdade para a Medicina. Freud funda a Psicanálise, Charles Sanders Peirce, a Semiótica, Francis Galton descreve as impressões digitais como forma definitiva de identificação humana ao passo que Alphonse Bertillon codifica as fotografias de crime da época, a fim de oferecer aos tribunais, a reprodução exata dos mínimos rastros deixados em uma cena de crime⁵. Hans Gross escreve em 1893 seu "*Handbuch für Untersuchungsrichter, Polizeibeamte, Gendarmen, u.s.w.*", um manual para juízes de instrução e agentes investigativos, que é uma das peças fundadoras da reunião de métodos científicos e técnicas policiais.

O surgimento contemporâneo de tantas disciplinas baseadas na leitura e interpretação de signos indiciários chama a atenção para um novo regime de visibilidade. Os detalhes “sem importância”, invisíveis aos olhos do leigo, passam a produzir sentidos quando relacionados a outros signos, também negligenciáveis em situações ordinárias.

Em 1874, o médico italiano Giovanni Morelli, publicou um método para a avaliação da autenticidade de pinturas que levava em consideração os pormenores como as unhas e os lóbulos das orelhas (GINZBURG, 1989, p. 156). Ao levar em conta aquilo que era imperceptível para a maioria, desvelava uma nova visibilidade. A luz era alocada não sobre as características mais vistosas e mais facilmente imitáveis dos quadros, mas onde o falsificador não tinha como se eximir de sua presença: em seus gestos mínimos.

5 Cf. BERTILLON, Alphonse. **La photographie judiciaire**: avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques. Gauthier-Villars, 1890.

A autoria deveria ser buscada onde o esforço pessoal, ou a intencionalidade era menor. Assim como na Psicanálise, o material mais relevante encontra-se nos pequenos gestos inconscientes. Freud reconhece que o método de Morelli está estreitamente aparentado à Psicanálise médica, pois também se detinha nos refugos e detritos do “observável”, prescindindo da impressão geral e dos traços fundamentais da pintura.

Também a ficção de Conan Doyle era tributária de um método que tornava visível o invisível através da percepção privilegiada de Sherlock Holmes. Os dados marginais, pistas infinitesimais emitidas inconscientemente ou não intencionalmente por criminosos, falsificadores e pacientes, permitiriam o acesso a uma realidade profunda que a superfície dava a ver apenas à olhos bem treinados.

De forma análoga: os sintomas no caso de Freud, os indícios, no de Sherlock Holmes e os signos pictóricos no caso de Morelli. O novo paradigma que atingia as ciências humanas no final do século XIX tinha como base, os saberes indiciários e, por conseguinte, as cognições intuitivas, algo como o tirocínio.

Para Ginzburg, o saber indiciário não era uma invenção recente, ao contrário, esteve sempre presente como um mecanismo de preservação humana:

Por milênios o homem foi caçador. Durante inúmeras perseguições, ele aprendeu a reconstruir as formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas na lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufo de pelos, plumas emaranhadas, odores estagnados. Aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. Aprendeu a fazer operações mentais complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas. (GINZBURG, 2008, p. 151)

O saber venatório (mesmo quando não se trate de caçadores propriamente) permite ao observador remontar fatos em uma estrutura narrativa baseada na inferência mínima: “alguém passou por lá”. A hipótese de Ginzburg, é que os caçadores tenham sido os primeiros a poder narrar uma história por serem os únicos capazes de ler uma série de eventos deixada nas pistas pelas presas. A extensão metonímica funda o eixo narrativo venatório.

Refazer o caminho das pistas observadas, reunindo aquelas que, em conjunto, poderiam dar origem a uma narrativa verossímil, pode ser um raciocínio tanto retrospectivo quanto projetivo. O índice pode tanto remontar a um acontecido, quanto apontar para um futuro (prognóstico).

Ginzburg classifica as artes divinatórias mesopotâmicas, a partir do terceiro milênio antes de Cristo, como análogas aos processos de conhecimento do paradigma venatório já que ambos inferiam pistas de eventos não diretamente experienciáveis (GINZBURG, 1989, p. 153), mas mediados por índices em uma atitude cognoscitiva semelhante, mesmo que uma fosse preponderantemente voltada para o passado em forma de decifração e a outra para o futuro, como adivinhação:

De um lado, esterco, pegadas, pelos, plumas; de outro, entranhas de animais, gotas de óleo na água, rastros, movimentos involuntários do corpo e assim por diante. É verdade que a segunda série à diferença da primeira, é praticamente ilimitada, no sentido de que tudo ou quase tudo, podia tornar-se objeto de adivinhação para os adivinhos mesopotâmicos. Mas a principal divergência aos nossos olhos é outra: o fato de que a adivinhação se voltava para o futuro e a decifração, para o passado (talvez um passado de segundos). Porém a atitude cognoscitiva era, nos dois casos, muito parecida; as operações intelectuais envolvidas – análises, comparações, classificações -, formalmente idênticas. (GINZBURG, 1989, p. 151)

A relação entre a leitura da natureza enquanto “grande floresta de sinais” que proporcionam saberes e culminam com a invenção da escrita, mesmo não sendo objeto deste trabalho, não deve ser desconsiderada. Entenda-se que no paradigma indiciário, a faculdade que confere potência a seu portador é a de decifração, se voltada para o passado ou de adivinhação, se para o futuro. Em todo o caso, o poder é dado aos que são capazes de ver o invisível, de compreender signos que possivelmente não seriam compreendidos enquanto tais pelo “homem médio”. É a leitura do mundo que provê ao caçador ou ao adivinho um lugar social privilegiado, dele dependendo os demais indivíduos, incapazes de encontrar significados nas coisas e nos fenômenos.

Com o advento da escrita, o homem passa a ser não apenas um leitor de signos, mas também um produtor. As artes divinatórias são consignadas e codificadas na escrita mesopotâmica, bem como em grande parte da burocracia estatal. A escrita permanece como o privilégio de uma classe que opera o poder político e em sua origem, confunde-se com certa burocracia à medida que a legitima. Sobre o papel do escriba na Suméria, três milênios antes de Cristo, Katia Pozzer afirma:

[...] o Estado controlava a disseminação da informação mantendo um forte apoio prático e ideológico às classes literatas. As tradições alimentadas pela escola

proporcionavam uma continuidade ideológica para a burocracia, independente dos caprichos de quem estivesse no poder. No contexto de perpetuação de uma linguagem literária morta, que era o sumério, ser escriba definia uma função, a de se pertencer a um clube exclusivo o do mundo da burocracia. (POZZER, 2000, p. 185)

Observe-se a inexorável conexão entre o poder e as faculdades interpretativas de signos, que desde os primórdios da humanidade não deixaram de conferir posições privilegiadas àqueles que as possuíam, embora muito das faculdades interpretativa fossem oriundas do poder exercido pela autoridade conferida simbolicamente ao indivíduo ou ao ritual interpretativo. No caso da escrita, naturalmente, se trata de um grau de abstração bastante superior ao dos “leitores” de indícios. Entretanto, seja qual for o regime de signos, aqueles capazes de decifrar seus significados sempre se encontraram em uma vantagem relativa aos que dependiam da intermediação do intérprete.

De fato, uma constelação de disciplinas derivadas da racionalidade venatória e mesmo das artes divinatórias mesopotâmicas passaram a ter lugar na decifração de signos que variavam desde os sintomas na Medicina hipocrática à interpretação das estrelas e dos astros do céu do ano 1000 d.c., quando se previa o fim do mundo. Tanto a doença, quanto o futuro eram, em si, intangíveis, invisíveis, a não ser nos sinais que os permitissem inferir.

As disciplinas indiciárias (mesmo a Medicina), não se enquadram nos requisitos da ciência galileana na qual o que é individual nada pode falar. Ora, o individual é justamente o objeto dos saberes indiciários, motivo pelo qual não se pode eliminar uma margem considerável de casualidade (GINZBURG, 2008, p. 156). O que os saberes indiciários têm em comum é o fato de que suas estratégias cognoscitivas, bem como seus códigos, sejam de natureza individualizante. O historiador, o médico e o policial, assim como os astrólogos, não podem se afastar definitivamente de um conhecimento indireto, conjectural. Além disso, a materialidade dos signos indiciários demanda os cinco sentidos do investigador. Um médico da época de Galileu não se furtaria os sons, sabores e odores para arriscar um diagnóstico, enquanto que para ele, mesmo o texto do conhecimento era uma entidade imperscrutável e profunda, acessada unicamente pela razão.

Abriam-se duas vias: ou sacrificar o elemento do conhecimento individual à generalização (mais ou menos rigorosa, mais ou menos formulável em linguagem matemática), ou procurar elaborar, talvez às apalpadelas, um paradigma diferente,

fundado no conhecimento científico (mas de toda uma cientificidade a se definir) do individual. (GINZBURG, 1989, p. 163)

As formas de saberes indiciários tiveram que lidar com as críticas sobre seu fraco grau de demonstrabilidade científica sob o ponto de vista das ciências exatas, e desenvolver critérios de cientificidade própria, nos quais se aprendia menos pelos livros do que pela experiência do olhar, pela percepção de sutilezas muitas vezes não formalizáveis. Fora o excepcional caso da Medicina, a codificação dos saberes indiciários raramente representou um aporte relevante às suas áreas de conhecimento.

Ginzburg compara sua pesquisa a um tapete, no qual se cruzam vários fios de conhecimentos indiciários que, juntos, formam figuras maiores. O que o tipo de racionalidade própria traz à epistemologia das ciências humanas tem sua origem tanto nos romances policiais da época, quanto nas técnicas de identificação de pinturas:

O tapete é o paradigma que chamamos a cada vez, conforme os contextos, de venatório, divinatório, indiciário ou semiótico. Trata-se, como é claro, de adjetivos não sinônimos, que, no entanto, remetem a um modelo epistemológico comum articulado em disciplinas diferentes, muitas vezes ligadas entre si pelo empréstimo de métodos ou termos chave. Ora, entre os séculos XVIII e XIX, com o aparecimento das “ciências humanas”, a constelação das disciplinas indiciárias modifica-se profundamente: aparecem novos astros destinados ao rápido crepúsculo, como a Frenologia, ou a um grande destino, como a Paleontologia, mas, sobretudo, afirma-se, pelo seu prestígio epistemológico e social, a Medicina. A ela se referem explicita ou implicitamente, todas as “ciências humanas”. [...] as ciências humanas acabaram por assumir sempre mais (com uma relevante exceção) o paradigma indiciário da Semiótica. E aqui reencontramos a tríade Morelli-Freud-Conan Doyle da qual partimos. (GINZBURG, 1989, p. 170)

De toda sorte, o que sempre esteve em jogo com o paradigma indiciário, dos caçadores do neolítico à clínica médica foi lançar mão de um método de conhecimento ágil, baseado na associação de signos individuais a quadros mais complexos, permitindo ao mesmo tempo a decifração do passado e a possibilidade do prognóstico.

O imponderável dos juízos intuitivos, do faro do detetive, do golpe de vista do clínico, da atenção flutuante do psicanalista, necessariamente entra em jogo ao se tratar de saberes indiciários. Pode-se, entretanto, pensar em um tipo de intuição mais raso que dá origem às adivinhações, ao instinto, enquanto elemento animal do

homem, ou ainda à sabedoria do caçador. À “intuição alta”, por outro lado, caberá uma discussão mais ampla.

Entretanto, o campo para discutirmos aquilo que no início desse capítulo chamávamos de “tirocínio” no âmbito da polícia parece já estar estabelecido. As definições de dicionário que o traziam como “período de aprendizagem prática profissional” já não parecem tão distantes das que o definiam como capacidade de discernimento. Entende-se ainda que dizer que alguém tem tirocínio, ligando experiência profissional com um tipo particular de “faro” ou de “olhar clínico” conforme utilizado no jargão policial, passa a ser algo que possui algum tipo de correspondência.

Pode-se inclusive pensar que a chave entre uma baixa e uma alta intuição possa residir, enquanto tipo de conhecimento pautado na experiência de seu operador, em sua capacidade de reconhecer signos relevantes e associa-los a outros construindo uma narrativa com um alto grau de probabilidade com base na tentativa e erro. Há, naturalmente, uma dificuldade (ou impossibilidade) de se codificar estes saberes de forma utilizável. Cada caso possui particularidades tão relevantes que excluem a possibilidade de uma taxonomia e uma sistematização dos conhecimentos recém-adquiridos.

Mas neste ponto estamos ainda na superfície da análise. Há sem dúvidas uma enorme utilidade da intuição, seja como forma preliminar do pensamento científico, seja para a resolução rápida de problemas. A forma de juízo rápida que permite o que aqui ainda nomeamos de forma preliminarmente imprecisa de “raciocínio intuitivo” ou de tirocínio, esconde meandros que ocultam o risco de um julgamento precoce, uma enormidade de falhas. A intuição é um processo complexo, muitas vezes designado *à posteriori*, quando já se sabe o desfecho, ou já se obteve a “verdade” por outros meios.

De toda sorte, é importante registrar que a presença do item “tirocínio”, em um edital de concurso para policial indica que algo como a capacidade de intuição, por mais estranho que pareça, está no cerne do tipo de raciocínio que se espera do agente público, mas também do pesquisador, do psicanalista, etc.

O tirocínio está presente no modo de ver do policial, na maneira como ele “lê as ruas” (Cf. DURÃO, 2008), como diferencia um suspeito de um “cidadão comum”. Trata-se de um tipo de intuição adquirida pela experiência, uma sagacidade para identificar situações atípicas.

A definição de tirocínio abre todo o tipo de desconfianças. A intuição do policial introduz um elemento subjetivo à produção da verdade. É natural que vá intuir com base, não apenas em suas experiências, mas nos hábitos de várias origens (inclusive de sua prática profissional pregressa que tende a se reproduzir).

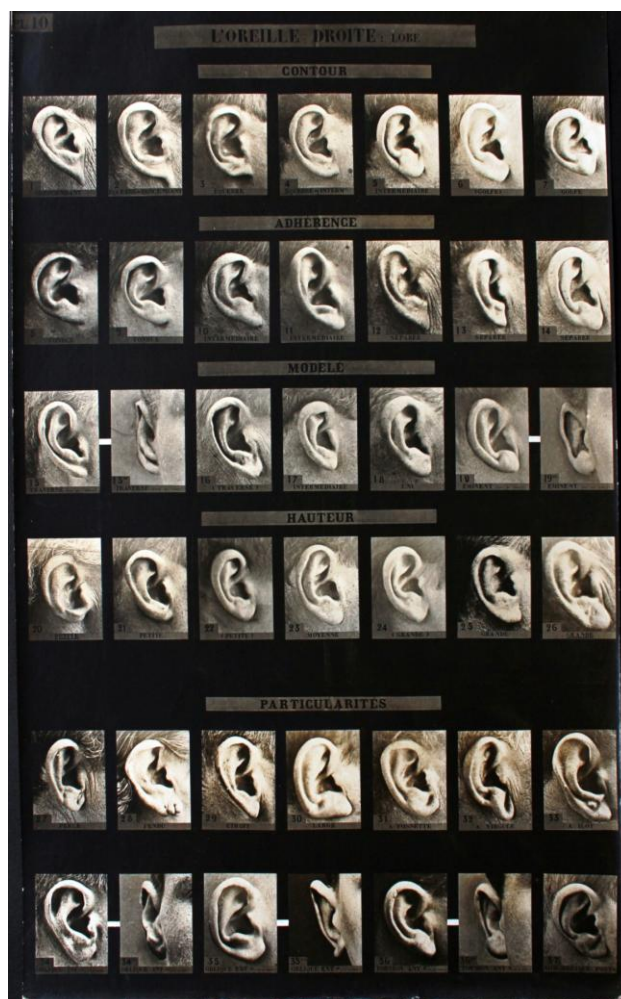
Nas últimas décadas do século XIX, sob a influência do positivismo e do cientificismo, além de descobertas científicas como a fotografia, a utilização da eletricidade, as comunicações telefônicas e a invenção do raio X, os saberes indiciários proliferaram em larga escala. Parecia haver uma crença mais ou menos ingênua nas possibilidades da ciência, de forma que qualquer problema da humanidade parecia poder ser solucionado se fosse corretamente sistematizado e submetido ao método científico.

É nesse contexto que, como se verá, a polícia sofre uma profunda transformação ao buscar um estatuto científico que nunca havia sido de sua alçada. Os métodos de levantamento da verdade pela polícia (ou pelo Estado, de forma mais ampla) historicamente estiveram ligados às técnicas de espionagem, às confissões, delações, torturas, entre outras maneiras demasiado rudes aos olhos da burguesia do final do século XIX, o que se reflete também nos tipos de punição exercidas pelo Estado.

Além disso, com a rápida urbanização causada pelo desenvolvimento industrial, a criminalidade sofre uma escalada significativa. Mesmo as características das práticas delituosas eram de outra natureza e a necessidade de se preservar a propriedade privada levou a uma crescente profissionalização dos órgãos policiais como hoje os conhecemos.

Pode-se dizer que no caso da polícia, a ficção literária tenha antecipado e mesmo influenciado os rumos da instituição graças à adesão da literatura policial ao paradigma semiótico nas figuras, entre várias outras, dos detetives de Poe, Gaboriau e Conan Doyle. O que se criava nessa época era um novo tipo de visibilidade que foi bem ilustrado e mesmo desenvolvido na esfera literária. Entretanto, sua importância fundamental deu-se enquanto redistribuição do visível na vida cotidiana, o que ocasionaria mudanças significativas nas relações sociais, que persistem ainda em nossos dias (mesmo que em formas mutantes). Dizer que houve uma radical redistribuição do visível acarreta na percepção de novas formas do complexo Saber-Poder, o que é percebido e trabalhado também pela produção artística, como se verá em capítulos posteriores.

Figura 1: *Tableaux synoptiques des formes de l'oreille*



Fonte: Site do *Musée d'histoire de la justice, des crimes et des peines*. Disponível em <https://criminocorpus.org/en/>. Acesso em: 21 de janeiro de 2019

2.1 Golpes de Vista

Thomas Sebeok et al., (2008) no ensaio: “Você conhece meu método”, realiza uma comparação entre o método de Sherlock Holmes e o raciocínio abduutivo descrito por Charles S. Peirce, que atribuía à mente humana uma predisposição a fazer suposições corretas sobre o mundo, retirando através da observação, fortes sugestões de verdade que não poderiam ser facilmente explicadas.

Descrevendo um caso em que Peirce literalmente agira como detetive para recuperar pertences que lhe haviam sido furtados durante uma viagem de navio,

Sebeok apresenta um semiótico em ação enquanto detetive. Peirce mandou, em primeiro lugar, que se alinhassem todos os empregados “de cor” (sic), sobre os quais, apesar de nada haver observado em particular que pudesse indicar o furto, recorre à intuição para encontrar um culpado, o que posteriormente se revelaria como uma solução eficiente:

Eu caminhei de uma ponta à outra da fila, conversando um pouco com cada um, da forma mais *dégagé* possível, procurando instiga-los com assuntos sobre os quais eles pudessem falar interessadamente, tratando de parecer tolo, de modo a suscitar qualquer sintoma que me indicasse o ladrão. Quando terminei de percorrer a fileira, voltei-me, afastei-me um pouco deles e disse à mim mesmo: “Nem a menor centelha de luz que me permita prosseguir”. Mas imediatamente, meu outro eu (porque a comunicação é sempre em diálogo) me disse: “Entretanto, você precisa simplesmente por a mão nesse homem, não importa que você não tenha razão, precisa dizer quem você pensa que é o ladrão”. Completei uma pequena volta caminhando, o que não durou um minuto, e, quando voltei-me em direção a eles, qualquer coisa de dúvida havia desaparecido. Não havia mais autocrítica. Nada disso cabia agora.” (PEIRCE apud SEBEOK, 2008, p. 21)

Peirce vangloriou-se após provar correta a sugestão de seu “outro eu”, seu tirocínio conforme o designaria um policial de hoje. Irritado com os “entraves burocráticos” aos quais se submetiam os policiais, entrou pessoalmente no alojamento do suspeito e após uma rápida entrevista, conseguiu extrair a verdade das pessoas presentes e recuperar os pertences furtados.

A sagacidade autoatribuída de Peirce ilustrava sua convicção sobre a faculdade humana de fazer suposições corretas com base em um singular instinto de suposição. Para ele, a abdução, ou retrodução é fundada na natureza compartilhada entre a mente humana e o mundo que a cerca, permitindo-se estabelecer comparações.

Um fato qualquer, pode oferecer uma infinidade de presunções ao observador. Para Peirce, seria impossível que entre um número ilimitado de possibilidades, se pudesse supor a causa de um fenômeno por puro acaso. A luz interior que guiaria o homem a fazer as perguntas corretas eliminaria de imediato a grande maioria das possibilidades. Mas, além do raciocínio lógico, Peirce, conforme infere de sua proeza como detetive casual, entende que tendo se mantido “mais passivo e receptivo” durante a entrevista dos suspeitos, foi capaz de perceber uma pista emitida abaixo da superfície da consciência pelo ladrão e que igualmente se revelou a ele de maneira inconsciente, permitindo-lhe, entretanto, uma discriminação. Para Sebeok “os processos pelos quais configuramos intuições sobre

o mundo, na concepção de Peirce, dependem dos julgamentos perceptivos, os quais contém elementos genéricos que permitem com que percepções universais sejam deduzidas” (SEBEOK, 2008, p.22)

A abdução seria o primeiro degrau do raciocínio científico. Nenhuma nova ideia ou hipótese poderia ser aventada caso fôssemos privados de nossa intuição, que funcionaria como um instinto que confia nas percepções inconscientes, entre aspectos do mundo e nossas mentes, produzindo-se a partir daí certo tipo de emoção. A hipótese, para Peirce, é o elemento sensual do pensamento, enquanto que a indução é sua parte habitual (SEBEOK, 2008, p. 23).

A ideia do componente sensual, ou da emoção associada ao pensamento, é percebida por Sebeok (2008, p. 25) em Sherlock Holmes, que diante de uma “pista quente” de um pensador lógico e sereno transformava-se em um “animal diante da caça”, com a mente concentrada a ponto de quase haver perdido a capacidade da fala. Nesse momento, estava entregue a seus poderes instintivos, não-verbais, de percepção e abdução.

O aspecto instintivo e as metáforas animais com as quais Sherlock Holmes é associado a um “cão de caça”, ou a um “animal diante da caça”, sublinha a conexão da abdução com o paradigma indiciário de origem venatória tal como anteriormente mencionado. O gênio para os pormenores está simultaneamente ligado à animalidade humana em seus primórdios quando buscava “ler” as pistas deixadas por sua caça ou por seus predadores, e simultaneamente àquilo que pudesse superar qualquer racionalidade.

A abdução peirceana não nega, mas reafirma, o componente racional, desde que nele se possa admitir seu caráter inicial intuitivo. Sebeok entende que o que faz de Holmes tão bem-sucedido é a sua excepcional qualidade para selecionar hipóteses. A grande questão, portanto, não é a complexidade das análises, mas a maneira como se recorta o *corpus* de premissas de um *continuum* de objetos possíveis. Retrospectivamente Holmes demonstra a naturalidade e a simplicidade da verdade, oculta apenas pela falta de habilidade do homem comum em observar os detalhes. As habilidades lógicas, mas, sobretudo as perceptivas, o permitem reduzir as conclusões possíveis a um número limitado e passível de análise indutiva.

A questão parece estar centrada em recortes sucessivos que possibilitam a saída de uma situação semiótica na “floresta contínua de signos”, para a construção de hipóteses que conectam premissas imperceptíveis para o leigo, não por estarem

ocultas, mas por pertencerem a um universo de signos que se apresentam de forma caótica. As insignificâncias surgem mediante a observação competente do detetive, cujo método funciona como um filtro, capaz de reter, entre uma infinidade de sintomas insignificantes, os signos que importam para o caso.

Não se pretende, em nenhum sentido, aproximar o método de Sherlock Holmes ao que temos hoje como investigação policial. Mesmo nos livros de Doyle, a visão dos policiais era representada como grosseira e incompetente, capaz apenas de fixar-se em fatos extraordinários e aparentes, um contraponto ao olhar minucioso e perspicaz do detetive consultor. A teorização policial era feita conforme se desvelava um desses grandes signos que, de forma geral, qualquer observador relativamente engajado perceberia igualmente. As teorias, então, se precipitavam em oferecer soluções óbvias e falsas, enquanto a verdade estava oculta nas entrelinhas (presente, porém, em toda a narrativa).

O método utilizado por Sherlock Holmes, nos lembra Sebeok (2008, p. 30), não era nem dedutivo e nem indutivo. Conforme o sistema lógico de Peirce, tratam-se da abduções. A observação de um fato particular conduz a outro fato particular. Não há de se falar, portanto, em ir do particular para o geral ou do geral para o particular, conforme a tradição do pensamento científico, mas de encontrar lugar para um raciocínio também legítimo.

Um dos principais riscos do raciocínio abduutivo está na junção indiscriminada entre a indução e a abdução. Se uma hipótese é formulada por abdução, o raciocínio indutivo submetido a ela não seria mais do que mero mecanismo para a aceitação das premissas criadas. Seria isso, para Peirce, o que mais estaria contribuindo para as ideias caóticas e errôneas das pseudociências de seu tempo.

A abdução leva dos fatos à busca por uma teoria fazendo com que surjam hipóteses, enquanto a indução persegue fatos para estudar a hipótese através da experimentação. Se os fatos experimentados forem os mesmos que os que haviam sido abduzidos, a experimentação não poderá realizar outra operação que confirmar as hipóteses de maneira fraudulenta.

Há também um ponto em que as características de Sherlock encontram lugar na teoria semiótica de Peirce: nos estados mentais. O que Peirce chama de “ruminação”, é puro jogo no qual um estado de passividade se embebe de impressões e é seguido pela observação e meditação, deixando que, reflexivamente, as observações se desenvolvam.

A ruminação permite que outros delineamentos do problema sejam percebidos, de modo que a chave para o enigma possa ser encontrada na própria circunstância que a tornava insolúvel.

As raízes da Semiótica, destaca Sebeok, estão fundadas em antigos tratados médicos. De modo análogo, para Peirce, as ciências teriam se desenvolvido a partir das artes utilitárias. Disciplinas como a alquimia e a astrologia teriam aberto espaço para os saberes da Química e da Astronomia, bem como a medicina teria, em parte, se desenvolvido a partir de variações da magia. (SEBEOK, 2008, p. 36).

Como já observado em Ginsburg, a tradição lógica da Medicina tem muito em comum com as artes divinatórias e os saberes venatórios, formando uma lógica distinta daquela observada pela ciência de Galileu. A racionalidade da Medicina, aparenta-se com o modelo racional dos romances policiais e da Psicanálise, por exemplo. Adere também às máximas da indução, entre as quais é necessário definir por qual motivo analisar determinada amostra, para apenas em seguida analisá-la. Há, entretanto, diversas particularidades na racionalidade das disciplinas de raiz indiciária.

Reafirma-se o valor da experiência de cada um de seus praticantes, sendo possível que um campo amostral bastante reduzido dê lugar a inferências ousadas. A crescente codificação das ciências médicas permitiu o desenvolvimento de um campo mais preciso do que a Medicina da época de Peirce, com menor margem para a experiência pessoal do médico: uma codificação mais complexa tomou espaço do olho clínico. Entretanto, a maneira como o dispositivo médico funciona (não tanto em seus laboratórios mas em seus consultórios e hospitais), abre espaço para uma autoridade que muitas vezes contradiz as exigências do método científico. Peirce dizia que:

Observem, eu suplico, a combinação de falácias envolvidas em tal procedimento. Em primeiro lugar, nenhuma indução pode ser extraída como propriedade a menos que se tenha obtido uma amostra de alguma classe definida. No entanto, essas tolas criaturas – que acreditam que apenas por despender algum tempo na sala do enfermo as torna o próprio Galeno – são totalmente incapazes de definir a moléstia em questão. Suponhamos, por exemplo, que se trate de difteria. Como podem saber que é difteria por uma dor de garganta? Suas amostras são, na realidade, amostras de classe nada definida. (PEIRCE, apud SEBEOK, 2008)

Os meios utilizados, não pela ciência médica em si, mas pela prática da clínica, davam a oportunidade para o surgimento de charlatanismos chancelados

pelo lugar de fala privilegiado que os médicos obtiveram no decorrer do século XIX. Naturalmente, um saber que se desenvolve com base em um conceito tão pessoal quanto a intuição e que, ainda assim, é visto como se fosse uma transparência do real, abre espaço para muitas inferências fracas. O que buscamos não é uma crítica à história da Medicina. Há que se perceber, entretanto, que o mesmo tipo de semiose presente no charlatanismo dos médicos que “apenas por despender algum tempo na sala do enfermo tornavam-se o próprio Galeno”, esteve presente em grande parte das racionalidades que marcaram a produção e a circulação dos saberes a partir do final do século XIX.

O tirocínio policial, tal como o apresentamos, é um dos exemplos de visibilidade pautado pelo conhecimento empírico do agente, agregado a uma intuição, muitas vezes plena de preconceitos ou automatismos, justificados por um século de saberes indiciários incorporados ao discurso científico.

A intuição não representa uma ameaça à ciência ou à verdade. Ao contrário, este modo de cognição pode, em muitos casos, chegar mais longe do que qualquer racionalismo. Ocorre que a diagramação dos poderes através das possibilidades semióticas adotadas desde a fundação das ciências humanas e do estatuto indicial de suas racionalidades, fez com que houvesse uma assimetria do visível, responsável por parte dos efeitos de poder que ainda hoje experienciamos. A institucionalização dos saberes indiciais, de certa forma deslegitimam a intuição do leigo e sobrevalorizam os golpes de vista das autoridades.

Se a Lei coloca os indivíduos em estado de igualdade e se mantém em um regime de enunciação enquanto “discurso oficial”, o panoptismo impõe uma assimetria de visibilidade que coloca hierarquias e agenciamentos de poder. Assim, alguns indivíduos acabam sendo mais capazes de “ver” do que outros. No regime disciplinar as visibilidades impõem assimetrias, pois permitem que certas classes de pessoas possam realizar, de forma mais menos legítima, consignaões a respeito dos demais indivíduos e de situações que marcam suas vidas.

O “especialista”, além de ser capaz de ver aquilo que para os outros é invisível, tem o poder de reunir os signos que percebe a uma cadeia de significantes que dão unidade hermenêutica à interpretação de um indivíduo (enquanto delinquente ou não, doente ou saudável) ou situação. O papel do especialista é de tal forma importante para o regime disciplinar, que se tornam capazes de inserir “no

verdadeiro”⁶ aquilo que interpretam. Sua fala é performativa (instauram o que enunciam) e são capazes de inserir os demais nas narrativas criadas por eles mesmos.

2.2 A autoridade do detetive

Daniel Link compreende que um gênero literário como o policial, muito mais do que um produto de determinada cultura, se trata de uma poderosa fábrica de percepções, “um *perceptrum* que permitiria analisar o modo em que uma sociedade, num determinado momento, imagina a si mesma” (LINK, 2002, p. 69). A imaginação, nesse caso, traduz algo mais importante do que o simples desfrute, algo da ordem do saber, da criação de pontos de vista e de princípios formais.

O gênero policial, particularmente, ao chamar a atenção de filósofos, sociólogos, psicanalistas e semiólogos revela uma potência da ficção. Não que as histórias de Doyle e Poe possam atuar diretamente sobre o mundo real mas, sobretudo, por lhe fazer aparecer (no real) seu próprio caráter ficcional.

Link lista dois motivos principais para o interesse no gênero policial. Um de ordem estrutural que faz autorizar ou bloquear percepções e a outra, a própria história e evolução do gênero com a progressiva abstração de suas características.

Fato é que o gênero policial traduz, estruturalmente e epistemologicamente, aspectos do mundo social que em muito excedem a literatura. Falar do gênero policial é também falar de certo regime de aparição da verdade e das relações desta com o Estado, com a moral e com a Lei (LINK, 2002, p. 72), a partir do crime, ou de maneira mais ampla, do delito.

O que o policial traz, como um relato de “Crime e Verdade”, é um modelo de funcionamento narrativo que articula de maneira espetacular o conflito e o enigma, como uma equação que determine as qualidades do relato em si, a partir da forma como se organizam suas variáveis. O relato policial é baseado em uma pergunta, cuja revelação se espera dentro do universo das ações relatadas. Ainda para Link:

Para além das ações, para além dos enigmas da trama, não há verdade. Trata-se de uma ideologia do discurso que pretende para si uma certa inocência, que pretende que o leitor somente submetta à prova de verdade aquilo que o discurso (literário ou

⁶ Refiro-me aqui à expressão de Canguilhem, retomada por Foucault em “Microfísica do Poder”.

não) quer. A entrega a este pacto de leitura pode ser mais ou menos inocente quando se trata de uma variedade arquetípica do gênero, mas complica-se sensivelmente quando se trata de gêneros não evidentemente literários. (LINK, 2002, p. 74)

O ponto levantado acima traz consigo algo que parece ser do cerne das preocupações das ciências humanas quanto às suas possibilidades epistemológicas, à medida que dependem em maior ou menor grau, da escrita em forma narrativa. Aquilo que não é um texto declaradamente ficcional, passa a estar sob suspeita. O discurso da historiografia, os relatos etnográficos, as crônicas jornalísticas, os documentários cinematográficos passam todos a ser percebidos como potencialmente ficcionais, ainda que não sejam falsos ou mentirosos. A racionalidade narrativa do policial impõe a inevitável figura do detetive, capaz de ver e assinalar na desordem dos fatos, um sentido.

Uma estrutura caótica é classificada e nomeada. Coisas sem nenhum valor são percebidas e relacionadas de modo que quando consignadas, seu conjunto faça sentido. Eis o motivo pelo qual Link vê a obviedade de psicanalistas como Lacan e semiólogos como Umberto Eco e Thomas Sebeok perceberem no detetive uma figura epistemologicamente tão próxima a seus próprios campos de saber.

A literatura policial é, de certa forma, um protótipo das ciências humanas vindouras e da forma como se torna responsável pelo aparecimento da verdade. Como no “livro da natureza” em que as estrelas eram signos do fim do mundo, também na terra dos detetives, qualquer coisa é potencialmente um signo que pode e deve revelar uma realidade mais profunda: “A literatura policial instaura uma paranoia de sentido que caracteriza nossa época: os comportamentos, os gestos e as posturas do corpo, as palavras pronunciadas e as que se calam: tudo será analisado, tudo adquirirá valor dentro de um campo estrutural (ou de uma série).” (LINK, 2002, p. 75)

A forma como a verdade se manifesta no discurso não pode prescindir do respeito à uma “polícia discursiva” que opera não apenas sobre as condições do enunciável, mas também na reserva que se cria do enunciador enquanto ser superior, o gênio, o iluminado, o cientista obstinado, o artista inspirado. A possibilidade mesma do poder está atrelada ao que Foucault chama de “economia dos discursos de verdade”, trazendo em seu método genealógico a historicidade não apenas dos discursos, mas a maneira como discurso e verdade se relacionam em um determinado dispositivo.

O gênero policial enquanto dispositivo reúne as noções de Verdade, Lei e detetive e trata suas relações enquanto conflitos e enigmas, dispondo as possibilidades de relação do sujeito com esses conceitos. Enquanto ficção narrativa, se propõe como verdade interna de um sistema discursivo. Em gêneros não ficcionais, como na historiografia e na própria investigação policial, entretanto, costuma pretender-se uma correspondência com o real.

Parece que o problema da verdade poderia se resolver através da mediação do gênero discursivo. A ciência estaria protegida das formas da ficção caso atentasse para a relação entre as características do gênero com seu sistema global. Ocorre que as relações entre texto e gênero não deveriam ser vistas como um pertencimento e sim como participação. E aqui, o caso policial participa enquanto delito, mas, sobretudo, enquanto acontecimento extraordinário, como rompimento da ordem discursiva que exige reparação.

O rompimento que desenlaça o gênero policial desencadeia um sentimento de irrealidade. Através do assassinato, o intangível surge como uma sombra ameaçadora da desordem sobre uma rede de significados articulados. Todo o sistema racional encontra-se ameaçado, a menos que se encontre o assassino.

A morte é real. A doença é imaginária. O crime, ao que parece, é da ordem do simbólico (Édipo criminoso). O caráter completamente fantasmático das ficções policiais, sua irrealidade exemplar e os decorativos substratos psicológicos ou sociológicos, nos quais se delinea tudo o que importa (o crime e sua revelação), mostram até que ponto o policial é uma máquina de leitura: há um signo privilegiado (a morte de alguém) e um processo de compreensão desse signo. Na realidade sequer há um signo: há um cadáver, um morto, vários mortos, um desaparecimento, enfim: algo que o gênero rapidamente semiotiza. Assim como as antigas religiões semiotizaram a morte em forma de paradigmas antes irracionais ("é o chamado Deus"), o policial semiotiza a morte em forma de um paradigma pseudocientífico, tal como Brecht observou precocemente. (LINK, 2002, p. 80)

Para Link, a teoria da verdade do policial é psicanalítica, e não materialista. O crime é excessivo: mata-se apenas por uma desordem de espírito. A política é transformada em paixão (LINK, 2002, p. 81). O efeito sem causa conhecida põe o caso policial enquanto gênero, em contato com o extraordinário. O detetive, bem como o analista, são capazes de perceber um aberrante que está além da percepção comum e ao encontrar sentido naquilo que há de mais assombroso (muitas vezes demonstrando a simplicidade oculta daquilo que parecia mais bizarro), age como um adulto que acende a luz do quarto quando a criança tremia de medo dos monstros da escuridão.

O policial aparece como a figura do adulto, em uma relação com a da criança. Além do mais evidente sentido de obediência e submissão e agora agregamos uma possibilidade de que o detetive (mas também o analista, o médico, o historiador, o antropólogo e inclusive o policial real) figure como uma esperança de sentido naquilo que há de inominável. Ao caos das fantasias infantis impõe-se a esperança de um julgamento sereno para fazer notar que o sentido sempre havia estado ali. Que os terrores noturnos, tanto quanto os crimes contra a vida (a morte, portanto) não eram mais do que uma incapacidade de ver o “elementar”.

No caso médico busca-se uma tipificação, um rótulo que traga os fenômenos do corpo a categorias preestabelecidas. O caso policial, entretanto, não se deixa reduzir a tipologias prévias. O sentido não se dá ao classificar o assassino, mas ao encontrar a causa aberrante de um efeito também aberrante e, entretanto, simultaneamente claro e estarrecedor. No policial a falta de sentido é preenchido pelo signo da patologia social. No fundo é como se, ao iluminar o quarto da criança medrosa, tudo se possa ver, exceto o monstro que instantaneamente sai pela janela.

2.3 A “insuspeitabilidade” do pai

No filme “Inquérito sobre um cidadão acima de qualquer suspeita”, de Elio Petri (1970) tem-se uma representação da “insuspeitabilidade” das autoridades, através da alegoria do policial que comete um crime e não consegue provar a própria culpa. Enquanto inocentes são presos em seu lugar, as autoridades que deveriam reconhecer a culpa do colega, rebatem qualquer de seus argumentos que comprovem ser ele, o próprio chefe de polícia, o assassino.

O filme de Petri poderia servir como uma ilustração do panóptico de Bentham. Quem ocupa o centro do dispositivo pode ver a todos, interceptar suas ligações, vigiar-lhes pelo simples desejo de fazê-lo e ainda assim ser invisível. Do alto de sua torre central enquanto chefe de polícia, não pode ser visto, não pode ser tornado suspeito e sua confissão está fora do enunciável.

Antes de deixar a cena do crime, o assassino planta todos os indícios que sabe que serão procurados por seus subordinados. Pegadas de sangue de seu sapato, impressões digitais, um fio de sua gravata de seda. Intencionalmente deixa todos os rastros que levariam a ele. Se não é visto é por que está fora do visível,

está acima de qualquer suspeita. A assimetria da visibilidade no filme de Petri é uma paródia, não apenas do sistema de justiça e da polícia, mas das ciências humanas que fazem ver a tudo na medida em que invisibilizam os autores e os motivos das investigações.

O assassinato é a cena inaugural do filme. Antes de entrar no apartamento de sua vítima, que é a sua amante, o policial vê as inscrições “*Giustizia*” e “*Scienza*” na fachada do prédio. Ao encontra-lo, a mulher lhe pergunta: “como vai me matar hoje?” e ele responde “Vou cortar sua garganta”. Ficção e realidade estão em jogo. A encenação dá lugar ao crime sem romper qualquer ordem ontológica.

O debochado policial consegue provar sua insuspeitabilidade justamente no momento de sua confissão. O assassino não pode ser visto nele. O policial é o duplo do criminoso, seu avesso, e talvez por isso mesmo seja inalcançável. Alguns são suspeitos independentemente do que façam, outros não podem ser culpados por mais que confessem seus crimes.

Para o chefe de polícia de Petri todo subversivo é um criminoso e todo criminoso um subversivo. Não há distinção entre crimes comuns e políticos, pois todo crime é, em última instância, um crime político. Uma ameaça à ordem vigente. Assaltantes de banco e manifestantes de esquerda servem ao mesmo propósito contra certa ordem social e devem ser combatidos da mesma forma (MELLO, 2018). No fim de seu discurso afirma:

O uso da liberdade é uma constante ameaça para os tradicionais poderes e às autoridades constituídas. O uso da liberdade torna qualquer cidadão um juiz e impede o livre uso das nossas funções. Defendemos a lei que deve ser imutável e gravada no tempo. O povo é imaturo, a cidade está doente, outros tem a tarefa de educa-la e curá-la, mas nós [a polícia] temos o dever de reprimi-la! A repressão é nossa vacina. Repressão é civilização. (PETRI, 1970)

A imagem da autoridade construída por Elio Petri está conectada à figura do pai, exercendo seu poder sobre um povo infantilizado. Seu poder sem limites está aquém e além da legalidade. A repressão encontra um fim em si mesma, pois é sinônimo de civilização. Em outra ocasião, Petri retoma em *flashback* um diálogo entre o assassino e sua futura vítima:

Procure lembrar as imagens mais vergonhosas da tua vida. Pense que eu posso saber tudo sobre você. O Estado fornece todos os meios para conhecer uma pessoa.

Vou convencê-la que sei tudo sobre você para provocar um complexo de culpa [...] Todos voltam a ser crianças quando confrontados com a autoridade estabelecida. Eu represento a lei. Eu me torno o pai. É um modelo inatacável. Eu assumo a posição de Deus e da consciência. É uma armadilha para descobrir segredos e profundos sentimentos. [...] No final, os agentes policiais assumem suas semelhanças com os criminosos, suas palavras e atitudes e até seus gestos (PETRI, 1970)

A própria vítima não deixa de notar a infantilidade do agente da lei, tomado por seus desejos, agindo de acordo com suas pulsões, buscando limites, deparando-se com seus interditos. O modelo psicanalítico é evidente. Os pais não seriam, afinal, tão diferentes das crianças, mas agora detendo certo poder, certa “insuspeitabilidade”, graças à sua posição social. Perto da autoridade estatal, entretanto, todos são crianças. (MELLO, 2018)

A produção de poder, tanto dos pais em relação aos filhos quanto do policial em relação aos cidadãos, tem muito a ver com um modelo assimétrico de visibilidade. O pai é capaz de notar os indícios inacessíveis à percepção infantil. Não saber o que sabe a autoridade é um elemento de submissão, mesmo quando se é inocente. O delito, por estar além do visível da criança, pode ter sido cometido sem que se saiba. O olhar do pai pode descobrir o pecado que nem o filho que o cometera tinha acesso.

Peter Berger (1973), considerando a construção social da realidade, percebe a vantagem dos que, através dos universos simbólicos parciais interiorizados, conseguem manter versões mais favoráveis sobre si mesmo através da “dramatização do eu” que se torna possível apenas fora do universo simbólico infantil, no qual se está vulnerável à transmissão do real de seus “outros significativos”. É apenas após a socialização primária, cujo fim em muitas culturas é marcado por rituais de passagem, que as “verdades” transmitidas tornam-se questionáveis. O “eu” dos universos simbólicos parciais e questionáveis, passa a ser representável, não dando acesso imediato ao olhar do outro:

O indivíduo estabelece então uma distância entre seu eu total e sua realidade, de um lado, e o eu parcial, funcionalmente específico e a realidade deste, de outro lado. Esta importante façanha só é possível depois de ter havido a socialização primária. Dito em termos claros, mais uma vez, é mais fácil “esconder-se” da professora do que da mãe. Inversamente é possível dizer que o desenvolvimento desta capacidade de “esconder-se” é um importante aspecto do processo de crescimento e passagem ao estado adulto. (BERGMAN, 1973, p. 184)

O que a “virada indicial” apresenta, é um universo simbólico em que apenas alguns passam, de fato, ao estado adulto, tendo com isso as faculdades de transitar por universos simbólicos parciais, enquanto a grande maioria das pessoas não especialistas, são infantilizados por um olhar capaz de ultrapassar suas máscaras e chegar ao seu “eu” da socialização primária, do qual, dificilmente, essas pessoas conseguem escapar.

A capacidade de controlar sua emissão sígnica é uma das coisas que permite ao indivíduo adulto criar “*personas*”, que representam, ao menos em parte, aquilo que querem representar. O olhar policial (do policial em si, do psicanalista, do médico, do antropólogo...) desnuda as pessoas de suas possibilidades de “esconderem” o que não querem que seja visto. O “intencional” é tido como “o que é passível de mentira” (parecer e não ser), enquanto o não intencional (não parecer e ser) entrega as verdades recônditas. A criação de corpos especializados derivados de técnicas disciplinares, colocam o “homem comum” em uma posição imposta de ingenuidade. Por não conhecerem os códigos e não terem acesso ao “olhar clínico” especializado.

3. OS DISPOSITIVOS E AS NOVAS VISIBILIDADES

3.2 A verdade e o dizível

Em “A Ordem do Discurso” (1996), Michel Foucault traz concepções de princípios e procedimentos que regem as formações discursivas bem como delimita a forma como se exerce seu controle, seleção, organização e redistribuição. Não é tudo que pode ser dito por qualquer um em qualquer momento. O dizível é limitado e o mesmo vale para o visível. O Arquivo audiovisual é o conjunto de tudo o que se pode ver ou dizer em determinada formação histórica. Retomando o termo de Canguilhem (1986), para estar “no verdadeiro”, era necessário se submeter a uma “polícia discursiva”, que atua tanto do interior do próprio discurso, quanto a fatores externos de validação ou exclusão (FOUCAULT, 1979, p. 201).

Em primeiro lugar Foucault propõe os procedimentos de exclusão: a interdição, a separação e rejeição e ainda a vontade de verdade. Além da palavra proibida e da segregação do discurso do louco, por exemplo, uma questão inerente ao desejo e ao poder se impunha como uma forma de limitar aquilo que se diz. Para ele, as grandes mutações científicas poderiam ser lidas como a aparição de novas vontades de verdade (FOUCAULT, 1996, p. 15)

Um ponto importante a este respeito é o deslocamento da “verdade”, do ato ritualizado e eficaz da enunciação, para o enunciado em si: “para seu sentido, sua forma, seu objeto, sua relação e sua referência” (FOUCAULT, 1996, p. 15). O suporte institucional e a autoridade do enunciador não perdem importância, mas com o discurso científico a enunciação passa por um processo de “neutralização”, ou de transparência: a autoridade é emanada da própria justeza do que é dito. O suporte institucional da ciência deste tempo passa a praticar sua coerção sobre outras vontades de verdade que não fossem científicas a fim de validar suas próprias formas (FOUCAULT, 1996). Já aí se nota uma conexão inelutável entre poder e verdade:

Na vontade de verdade, na vontade de dizer esse discurso verdadeiro, o que está em jogo, senão o desejo e o poder? O discurso verdadeiro que a necessidade de sua forma liberta do desejo e libera do poder, não pode conhecer a vontade de verdade

que a atravessa; e a vontade de verdade, essa que se impõe à nós há bastante tempo é tal que a a vontade que ela quer não pode deixar de mascará-la. (FOUCAULT, 1996, p. 15, p. 19)

Ora, não se obstaria em dizer que a polícia é o lugar de poder do Estado por excelência. Enquanto instituição estatal, o que se chama de polícia talvez seja a face mais francamente ligada à força, à ordem e à violência. Não que seja a expressão de um conteúdo transcendente de um Estado enquanto universal, mas a concentração de agenciamento e efeitos de poder de forma descoberta.

Há também na polícia uma conexão intrincada entre o poder e a verdade. A associação da polícia com o discurso científico para produzir efeitos de poder não trata de uma conjugação ocasional ou oportunista da força com a verdade, mas da junção em que o mecanismo da força e da verdade se confundem. O cientista-perito não toma o lugar do jurista-notável, mas confunde-se com ele em uma burocracia estatal que produz e torna visível um complexo poder-verdade ao passo que oculta àquilo que lhe motiva: o desejo e a vontade de verdade que percorre.

A justiça não opõe a Lei ao desejo. A própria imposição da lei é ela mesma uma notável expressão do desejo. Conforme a compreensão de Deleuze sobre “O Processo”, de Kafka, ao invés de um embate entre partidos, o do desejo e o da lei, a justiça é, ela mesma, desejo. Os agenciamentos moleculares sempre em movimentos maquínicos “na sala ao lado”, tornam inalcançáveis os bastidores da justiça. O processado permanece sempre do lado de fora de “onde se defrontam os verdadeiros problemas do desejo e do poder – o problema efetivo da justiça” (DELEUZE, 2018, p. 75).

Ao invés de uma lei transcendente, agenciamentos de desejo escondidos pela lógica burocrático-fotográfica que esconde o escrivão e o fotógrafo mediante um sofisticado aparato simbólico. As autoridades que personificam o poder são movidas, mais do que pela Lei, por seu desejo. Em trabalho anterior (MELLO, 2018) já havíamos dito que o poder é personificado pelas autoridades, agentes determinados pelo desejo em muito maior medida do que pela Lei. O livro da Lei que K. encontra sobre a mesa do juiz de instrução é um livro de pornografia:

K. abriu o que se encontrava no cimo da pilha: uma imagem inconveniente surgiu. Um homem e uma mulher nus estavam sentados num canapé, a intenção do desenhador era nitidamente obscena, mas tão grande fora a sua falta de jeito que

apenas se via, afinal, um homem e uma mulher cujos corpos excessivamente maciços saltavam da imagem, sentados muito hirtos com uma rigidez excessiva e voltando-se com grande dificuldade um para o outro devido a um erro de perspectiva. K. não folheou mais o livro, abriu simplesmente a página de título da segunda obra, era um romance intitulado Os Tormentos Que Grete Teve de Suportar da parte do Seu Marido, Hans.

– Aqui estão os livros de leis que se estudam por cá – disse K. – É por tais indivíduos que devo ser julgado. (KAFKA, 1997)

O poder não reside nas “autoridades”, mas nos processos em que a vontade de verdade, o desejo que a determina, e o poder, são postos em relação. Não há titularidade absoluta, mas agenciamentos variados que percorrem o Estado em sua imanência:

A teoria do Estado, a análise tradicional dos aparelhos de Estado sem dúvida não esgota o campo de exercício e de funcionamento do poder. Existe atualmente um grande desconhecido: quem exerce o poder? Onde o exerce? Atualmente se sabe, mais ou menos, quem explora, para onde vai o lucro, por que mãos ele passa e onde ele se reinveste, mas o poder... Sabe-se muito bem que não são os governantes que o detêm. Mas a noção de "classe dirigente" nem é muito clara nem muito elaborada. "Dominar", "dirigir", "governar", "grupo no poder", "aparelho de Estado", etc.. é todo um conjunto de noções que exige análise. Além disso, seria necessário saber até onde se exerce o poder, através de que revezamentos e até que instâncias, frequentemente ínfimas, de controle, de vigilância, de proibições, de coerções. Onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro (FOUCAULT, 1979, p. 69)

Se por verdade entende-se um conjunto de procedimentos regulados para a (e não “pela”) produção, a lei e o funcionamento de um sistema de enunciados, suas divisões e possibilidades de circulação, as implicações de determinado regime de verdade para a geração de efeitos de poder são bastante claras. A verdade está sustentada por sistemas de poder e, circularmente, os sustenta. Os efeitos de poder são induzidos pela verdade, que por sua vez os reproduz em seus sistemas de enunciados.

A instituição “polícia”, tal como a conhecemos, não deixa de ter uma ligação clara com a reprodução de determinado diagrama de poder em sistemas de enunciados próprios. A racionalidade policial se faz possível apenas em um regime de verdade específico, do qual é sua guardiã e reprodutora. Ocorre que a verdade da polícia remete, no sentido proposto, a uma polícia da verdade, ou seja, em qualquer regime discursivo em que se produzam “verdades”, é preciso que certos

mecanismos as reproduzam e que garantam que novos universos simbólicos não se sobreponham.

A religião, as ciências e a Psicanálise, por exemplo, são sistemas de enunciados nos quais as verdades são produzidas através do cumprimento de uma sistemática própria com suas regras de produção e reprodução. Verdade nenhuma pode se constituir sem se vincular a um diagrama de poder que a induza e a um saber estratificado, que a proteja de formações discursivas selvagens, caso contrário o regime ruiria. É verdade que nenhum sistema é estanque e, historicamente há uma variação enorme nos regimes de verdade.

Regimes distintos, como a da ciência e o da religião, podem coexistir mesmo que se contradigam, porque também a contradição é parte da estrutura de poder que sustenta o regime de verdade. A oposição reforça e legitima. Pode ocorrer, entretanto, que determinado universo simbólico ponha em risco o regime, motivo pelo qual será destruído ou assimilado. Os cristãos não tiveram problemas em absorver símbolos pagãos, desde que fossem posicionados no interior da cognoscibilidade cristã. Deuses pagão convertidos em santos católicos solucionaram conflitos simbólicos mantendo intacto o regime de verdade.

A verdade em uma formação histórica é instituída graças aos efeitos de poder que conformam um regime através dos discursos que acolhe e faz funcionar como verdadeiros. A “verdade” possui, conforme Foucault, uma economia política que a faz se constituir e circular de acordo com características específicas.

Em nossas sociedades a “economia política” da verdade tem cinco características historicamente importantes: a “verdade” é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem; está submetida a uma constante incitação econômica e política (necessidade de verdade tanto para a produção econômica quanto para o poder político); é objeto, de várias formas, de uma imensa difusão e de um imenso consumo (circula nos aparelhos de educação ou de informação, cuja extensão no corpo social é relativamente grande, não obstante algumas limitações rigorosas); é produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (universidade, exército, escritura, meios de comunicação); enfim, é objeto de debate político e de controle social (FOUCAULT, 1979, p.11)

Em certo sentido, a própria verdade representa uma função policial de preservação do diagrama de poder, mas não desta ou daquele sujeito ou instituição e sim da formação histórica enquanto regime de poder. A distinção do verdadeiro e do falso é relacionada diretamente com as relações de força presentes em determinada época.

Interessante destacar que não é necessária uma demonstração mais científica ou rigorosa para que determinado enunciado seja aceito em um regime de enunciação. Estaria na raiz mesma do poder, a possibilidade de tornar verdadeiro aquilo que enuncia, por mais falso ou absurdo que pareça. A maior demonstração de poder é enunciar o ubuesco, o ridículo e dotá-lo de efeito de verdade.

Nas primeiras páginas de “Os Anormais”, Michel Foucault chamava a atenção para os discursos que, formulados exclusivamente por pessoas qualificadas, no interior de uma instituição científica, circulavam no âmago da instituição judiciária. Eram, portanto, discursos dotados do poder de condenar (de matar, em última instância), mas que ao mesmo tempo, pelo absurdo de seus enunciados, eram discursos que nos fazem rir (FOUCAULT, 2001). Cesare Lombroso ilustra perfeitamente o horror e a comicidade em sua casuística ou em suas “*planches*” com as características físicas do tipo delinquente: a desenvoltura com a qual os homens de ciência eram capazes de tirar conclusões, que certamente beiram o absurdo, mas que, incorporadas no discurso médico, no meio jurídico, alteraram o curso de vidas que se chocaram com o poder:

Um menino, L.P., aos 19 anos se mostrou estelionatário habilíssimo, ladrão com tentativa de homicídio, perfeita apatia moral, estatura alta, testa pequena e alongada, sem barba, nariz desproporcional e recurvo. Filho de alcoólatra e mãe lasciva, com avô materno suicida. Com a idade de 3 anos, andando com serventes no mercado, começou a roubar cestas de dinheiro, peixes, frutas, e seguiu roubando em casa, depois na escola. (LOMBROSO, 2007, p. 75)

B.R., de 7 anos e meio, morena, indolente, estrábica, macrocéfala, de mãe desorganizada e pouco benévola à filha e nada afeiçoada ao marido doentio, pegava em casa laranjas e confeitos que vendia por dinheiro. Comprava brinquedos com dinheiro roubado da casa da mãe. Deu uma vez duas liras, outra vez 50 centavos, a uma companheira para ter uma medalha. Tirou da irmã uma moeda de ouro de 20 liras e mostrou-a à companheira dizendo tê-la ganho de presente; depois recolocou-a no lugar com medo de ser descoberta. Quando soube que seria interrogada advertiu a companheira para que dissesse a história a seu modo e inventou uma fábula. (LOMBROSO, 2007, p. 77)

Como discursos de tão marcada imprecisão científica podem ter se incorporado às instituições judiciárias, gerando reais efeitos de poder? Como alguém pode ter sido condenado com base em sua aparência física ou por um grotesco resumo de sua vida familiar quando criança? Foucault se debruça sobre questões como essas, buscando entender qual a formação específica do saber possibilitou que o grotesco do discurso cientificista pudesse permear as instituições judiciárias. Longe de serem exceções curiosas no processo penal, os discursos ubuescos de

verdade estão presentes no cerne da instituição judicial. O ridículo, o grotesco, ao contrário de significarem a desqualificação de quem os pronuncia, representam elementos fundamentais da soberania arbitrária e da burocracia aplicada (FOUCAULT, 2001).

[...] o Ocidente, que sem dúvida desde a sociedade, desde a cidade grega, não parou de sonhar em dar poder ao discurso de verdade numa cidade justa, finalmente conferiu um poder incontrolado, em seu aparelho de justiça, a parodia, e a parodia reconhecida como tal do discurso científico. (FOUCAULT, 2001, p. 18)

O cruzamento do discurso médico com o jurídico produzia uma espécie de estatuto de cientificidade baseada, não na racionalidade inerente a suas demonstrações. Diversamente, a posição estatutária de verdade residia naquele que possuía privilégios na enunciação. O policial, por ser um funcionário juramentado e ainda mais o Perito pela autoridade científica que com ele se identifica, produzem um sistema de enunciados privilegiados com pretensões de verdade. O saber pericial do século XIX, especialmente (mas também o do século XX em grande medida), forma um discurso que está alheio não apenas às formações científicas mais elementares, mas alheio também ao Direito. Constitui-se em uma espécie de suprallegalidade (FOUCAULT, 2001).

Ao falar sobre a série noire, Deleuze ressalta o engodo que relaciona a polícia à verdade e às visibilidades que produz em seu cinismo

É porque a verdade não é de modo algum o elemento do inquérito: não se pode nem sequer pensar que a compensação dos erros tenha como objetivo final a descoberta da verdade. Ao contrário, essa compensação tem sua dimensão própria, sua suficiência, uma espécie de equilíbrio ou de restabelecimento do equilíbrio, um processo de restituição que permite a uma sociedade, nos limites do cinismo, esconder o que ela quer esconder, mostrar o que ela quer mostrar, negar a evidência e proclamar o inverossímil. O assassino não encontrado pela polícia pode acabar morto pelos seus em nome dos erros que cometeu, e a polícia pode sacrificar os seus por outros erros, e eis que essas compensações não têm outro objeto a não ser a perpetuação de um equilíbrio que representa a sociedade inteira na sua mais alta potência do falso. (DELEUZE, 2006, p. 99)

A força policial é costumeiramente invocada por seus aspectos mais sangrentos. Chacinas, balas perdidas e abusos de vários tipos. Deixa-se de fora, entretanto, um aspecto central, a violência que envolve a produção de verdades resultando no arquivamento de corpos nas prisões e de vozes marginais nos

arquivos da polícia. Um mundo subterrâneo é eclipsado por narrativas (pseudo)jurídicas, que são a parte que vem à tona, de uma enormidade de informações de inteligência, vigilâncias, denúncias, interceptações, declarações de informantes, infiltrações, dentre outras ferramentas que colocam o investigador em contato com uma dimensão oculta. A escrita policial (inclua-se a fotografia, a filmagem, a coleta de indícios), mas, sobretudo, o que chamaremos de arquivamento, produzirá um documento formal que representa a visão do Estado sobre determinado delito, o inquérito policial.

As declarações da polícia são chamadas, a justo título, comunicados. Elas nos comunicam informações, nos dizem aquilo que julgamos que somos capazes ou devemos ou temos a obrigação de crer. Ou nem mesmo crer, mas fazer como se acreditássemos. Não nos pedem para crer, mas para nos comportar como se crêssemos. Isso é informação, isso é comunicação; à parte essas palavras de ordem e sua transmissão, não existe comunicação. O que equivale a dizer que a informação é exatamente o sistema do controle. Isso é evidente, e nos toca de perto hoje em dia. É verdade que entramos numa sociedade que podemos chamar sociedade de controle. (DELUEZE, 1999, p. 5)

Em “A vida dos homens infames”, Foucault, ao tratar de textos extraídos de arquivos do Hospital Geral e da Bastilha, introduz um trabalho que fazia a propósito de queixas, denúncias e fragmentos sobre pessoas sem qualquer outra representação histórica, completos anônimos dos séculos XVII e XVIII. São relatos rápidos de: “homens que viveram e estão mortos, sofrimentos, malvadezas, ciúmes, vociferações. (FOUCAULT, 2003, p. 202)”. O autor fala sobre estas vidas-poema e os vestígios de sua insignificância quando cruzaram com o poder do soberano. Nestes relatos ou “notícias”, como prefere Foucault, o banal resiste, surpreendentemente ao tempo, através de poucas marcas que foram deixadas. Eram, em geral, denúncias de esposos injuriados, conflitos de interesses, jovens indóceis, vigarices ou bebedeiras, entre outras desordens de conduta que não representavam um incômodo ao monarca, e que, entretanto, eram a ele endereçadas.

Uma inquirição era realizada pela polícia que, por fim, emitia seu parecer. O que se evidencia aí de mais importante, entretanto, não são as estruturas institucionalizadas e o poder imenso dos reis, mas o poder difundido que fazia de cada súdito o possível algoz de seus familiares ou vizinhos: cada um, independentemente de sua posição social, conforme sua habilidade no jogo do

poder é capaz de tornar-se para o outro um monarca terrível e sem lei: *homo homini rex* (FOUCAULT, 2003).

Perceba-se que este mecanismo de aplicação do poder possui, de um lado, pessoas sem nenhuma relevância particular, com suas reclamações e denúncias. Do outro lado está o poder absoluto do rei, sobre a vida e a morte de seus súditos. Entre eles, apenas a polícia, esse órgão sempre em contato com os dois lados, com os infames e com o poder, fornecendo ao rei uma narrativa sobre a pretensa realidade, com o fito de embasar sua ação, que no fim, não seria mais do que mera expressão de sua vontade discricionária. Perceba-se o caráter legitimador de uma dada verdade, por parte da polícia, destinada ao poder soberano.

As relações entre poder e verdade tem, no dispositivo policial, um local privilegiado de análise. A historicidade do que está “no verdadeiro” (FOUCAULT, 1979; 1996) evidencia-se de maneira acentuada seja por se tratar *strictu sensu* do órgão que representa a o aparato punitivo do Estado, seja pela relação que estabelece com o “desvendamento” de seus casos ou, mais provavelmente, pelo fato de conectar simbolicamente a verdade e o poder.

Esses termos foram trabalhados sob vários aspectos no decorrer da obra de Foucault. Algumas de suas considerações são fundamentais para a construção teórica do presente trabalho. Interessa-nos compreender o funcionamento de um regime de verdade fundado, não em constructos racionais, convenções ou ideologias, mas em determinadas “normas” de produção e circulação de enunciados tomados como verdadeiros e ainda pelas formas de sua validação, pelos efeitos de poder que produzem e a maneira como estes mesmos efeitos contribuem para a formação de novas verdades.

Foucault nos ensina a não adotar uma visão sobre o poder que privilegie seus aspectos formais ou meramente estruturais. Nem uma visão jurídica sobre a soberania ou a constituição, nem as formalidades dos aparelhos de Estado e sua estrutura repressiva. De forma simplificada se poderia dizer que nos interessam antes as relações do signo indiciário com o “policial” enquanto qualidade, do que com a polícia enquanto instituição. Importam as características dessa forma de racionalidade específica, enquanto mecanismo de produção de enunciados verdadeiros.

Tal definição do dispositivo policial não se aplica exclusivamente à polícia, mas onde quer que sua racionalidade seja determinante para produzir e fazer

circular efeitos de poder similares, sobre o indivíduo ou sobre o social. Assim, o policial é uma forma de conteúdo que, como a prisão, institui visibilidades e que se conjuga com um regime de enunciação próprio do Direito Penal, mas também da Sociologia, da Psiquiatria, etc. Assim, o objeto de que tratamos é, sobretudo, uma forma de ver, escultura de luz que institui campos de visibilidade bem como áreas de sombra.

Para Foucault em *Vigiar e Punir*, foi durante os séculos XVII e XVIII que o poder disciplinar se estabeleceu através de dispositivos com funções policiais. Entretanto, no século XIX ocorre uma alteração no regime de verdade com repercussões para o aparato repressivo do Estado. Isto porque o cientificismo do século XIX produz uma modificação nas regras pelas quais um enunciado é aceito como verdadeiro e circula como tal.

3.3 Máquinas de fazer ver ou falar

Gilles Deleuze nos ensina que dispositivo é um conjunto multilinear composto por sistemas heterogêneos, cujos processos estão sempre em desequilíbrio. Sem atender a contornos definitivos, as três principais instâncias estudadas por Foucault, o Saber, o Poder e a Subjetividade, são cadeias de variáveis relacionadas entre si. Conhecer um dispositivo exige o traçado de um mapa que indique as visibilidades possíveis, as enunciações formuláveis, as relações de forças em exercício e os sujeitos, funcionando como vetores ou tensores. Máquinas de fazer ver ou falar. (cf. DELEUZE, 2005; 1992)

O Saber refere-se às formas do visível e do enunciável, dos campos de visibilidade e dos regimes de enunciação. Cada dispositivo tem um regime de luz que o caracteriza e que distribui o visível e o invisível e que determina os objetos que podem nascer ou desaparecer. Ver não é aqui um comportamento, entre tantos outros, mas a condição de todos os comportamentos em uma dada época. (DELEUZE, 2005)

Uma determinada arquitetura ou escultura de luz, tal como o “dispositivo prisão” que funciona como uma estrutura ótica que faz ver sem ser visto. A prisão é o lugar de visibilidade do crime tal como o asilo é o lugar de visibilidade da loucura.

Mais do que uma pilha de pedras, a arquitetura determina um regime de luz e sombras que permite ver ou tornar invisível, alguma coisa, para alguma época. São formas de conteúdo, sedimentações históricas, assim como os regimes de enunciação.

O direito penal enuncia a delinquência, mas a prisão não deriva do discurso jurídico, e sim das “técnicas disciplinares” (FOUCAULT, 1996b). A prisão é uma evidência, uma forma de visibilidade, enquanto que o direito penal é uma forma de expressão, um campo de dizibilidade com limiares cambiantes que delimitam aquilo que pode ou não pertencer ao seu discurso em determinada formação histórica.

O que é enunciável em determinada época remete a um regime próprio, de outra natureza em relação àquele que trata das visibilidades. O que se vê não se reduz ao que se diz e o que se diz não é, necessariamente, o que se fala. Uma ciência, um regime de direito ou movimento social, por exemplo, definem-se por limiares dentro dos quais se pode admitir um enunciado como científico ou jurídico. Nesse sentido, um regime de enunciados não é uma mentalidade que se teve em um período histórico, mas a condição para a existência de todas as mentalidades daquele período. (DELEUZE, 2017)

O conjunto do visível e do enunciável forma o Arquivo audiovisual. Tem-se então determinada formação histórica, as formas de conteúdo e de expressão de uma época. A arqueologia de Foucault, é a disciplina dos arquivos, que são sempre arquivos de determinada formação histórica. Formação esta que se define por tudo aquilo que ela vê e faz ver, bem como por tudo aquilo que ela permite falar.

Há ainda linhas de força atuando como vetores que operam idas e vindas entre o visível e o enunciável. Ao invés de detentores de poder, há, antes, disposições, manobras, táticas, funcionamentos, invisíveis e indizíveis, sem, entretanto, deixarem de se mesclar com cada ínfimo aspecto das formas do Saber. Um regime de dizer é a condição de tudo o que se diz em uma época, enquanto que um regime de ver é a condição de tudo o que se faz em uma época (DELEUZE, 2018). Outro desdobramento necessário é o destaque do eterno para a apreensão do novo, o que não significa mera contradição das enunciações anteriores, já que a oposição, dialeticamente, permanece e faz permanecer no mesmo regime de dizibilidade. A História é o Arquivo, o que já não somos mais, o que nos separa de nós próprios (DELEUZE, 1992). A novidade é nosso devir, o esboço daquilo que

vamos nos tornando. Há que separar em todo dispositivo a parte do arquivo e do atual, servir-se da história em proveito do devir.

O diagnóstico assim entendido não estabelece a autenticação de nossa identidade pelo jogo das distinções. Ele estabelece que somos diferença, que nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história a diferença dos tempos, nosso eu a diferença das máscaras. (FOUCAULT, 1969, p.149)

A análise do arquivo trata daquilo que, fora de nós, nos delimita. A partir de seus discursos podemos observar o afastamento de nossas próprias práticas discursivas. O arquivo nos desprende de nossas continuidades rompendo com o ser do homem transcendental.

3.4 Dispositivos fotográficos e policiais

Agamben, retomando o conceito de “dispositivo”, que considera central à obra de Michel Foucault, nos fornece uma definição ampla do conceito:

[...] chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2005, p. 13)

Nesse sentido, a fotografia, assim como polícia e a prisão, parecem corresponder em múltiplos sentidos àquilo que se está denominando como dispositivo. Ao nos referirmos à fotografia policial, tratamos não apenas do cruzamento entre dispositivos, o da fotografia e o da polícia, mas da constituição de uma forma de ver e fazer ver conectada tanto às codificações culturais de sua época, quanto com a natureza do meio fotográfico e policial enquanto complexo maquínico.

É preciso pensar que a fotografia policial engendra uma certa “policialidade” inerente ao dispositivo fotográfico. A captura da imagem e a organização da

governamentalidade em um arquivo policial se mesclam a uma lógica indiciária que permite o efeito de apagamento do autor próprio às burocracias e às instituições científicas.

Para John Tagg (2005, p. 81) a fotografia no âmbito da polícia se articula com um conjunto de crenças e afirmações que determinam a maneira como se extrai e avalia a verdade no discurso. A fotografia é uma das técnicas que possibilita o estabelecimento de regime de verdade através de novas possibilidades de sentido. Uma forma de Estado surgiu sobre a base que a racionalidade fotográfica tornava possível. Não apenas a identificação, mas o arquivamento das condutas pretéritas e a projeção de comportamentos passam a fazer parte de um regime semiótico que não seria possível sem o dispositivo fotográfico-policial.

O que temos em uma imagem normalizada é algo mais que uma imagem de um suposto delinquente. É o resultado do produto do método disciplinar. É o corpo feito objeto; dividido e estudado; preso em uma estrutura celular de espaço cuja arquitetura é o índice do arquivo; domesticado e obrigado a entregar sua verdade; separado e individualizado; subjugado e convertido em súdito. Quando se acumulam essas imagens vem a ser uma nova representação da sociedade.⁷ (TAGG, 2005, p. 101)

A organização do aparato estatal sob a hegemonia cultural da nova classe média urbana foi possibilitada por técnicas normativas e disciplinares que buscavam a docilização e a obediência do Outro. Era, portanto, necessária, a instituição de regimes discursivos que definissem a “outridade”, criando assim as categorias de delinquência e de periculosidade, bem como do estabelecimento de campos de visibilidade que conectassem as formações discursivas à prática social. A vontade de verdade da classe média urbana, através de instituições tipicamente repressivas, se expressava em tecnologias nascentes que retiravam, tanto quanto possível, o sujeito de enunciação da maquinaria burocrática. A retórica da reforma social se mantinha unida às instrumentalidades da repressão e da vigilância através das pretensões científicas da engenharia social. (TAGG, 2005, p. 83)

[...] No transcurso de uma profunda transformação econômica e social, o exercício do poder nas sociedades capitalistas avançadas tinha se reestruturado radicalmente. O poder explícito, espetacular e total do monarca absoluto tinha dado lugar ao que Michel Foucault denominou uma difusa e onipresente “microfísica do poder”, que intervêm inadvertidamente nos mais diminutos deveres e gestos da vida cotidiana. A sede deste poder capilar era uma nova “tecnologia”: essa constelação de instituições

⁷ Tradução nossa

- que inclui o hospital, o manicômio, a escola, a prisão, a polícia – cujos métodos disciplinares e cujas técnicas de inspeção regulamentada produzia, formava e instaurava uma hierarquia de dóceis súditos sociais na forma requerida pela divisão capitalista do trabalho para a direção ordenada da vida econômica e social. Ao mesmo tempo o poder transmitido na incessante vigilância destas novas instituições disciplinares permitiam um conhecimento dos próprios súditos que a sua vez engendrava novos efeitos de poder e que se preservava em um sistema globalizado de documentação – no qual os arquivos fotográficos eram apenas uma parte⁸. (TAGG, 2005, p. 84)

Para Tagg, a fotografia é um instrumento a serviço do poder disciplinar. A história da fotografia policial seria inseparável de uma história das práticas e instituições da criminologia e do sistema judicial⁹. (BATCHEN, 2004, p.13). Seria, então, um aparelho de controle ideológico, mas que segue a racionalidade das instituições às quais serve.

Aqui, é apenas em um sentido mais amplo que a fotografia se insere no conceito de dispositivo. Não enquanto uma racionalidade própria, mas como extensão das vontades institucionais. O que, talvez, não se enfatize devidamente em TAGG, é como estas próprias vontades se moldaram em torno da racionalidade indiciária da qual tanto a polícia quanto a fotografia são representantes ilustres.

A máquina fotográfica e o aparato policial devem permanecer fora de qualquer pretensão de neutralidade. Essa afirmação parece mais evidente no caso da polícia em que nem o mais sonhador dos juristas (desde que bem-intencionado) pode imaginá-la fora de um campo social profundamente codificado. As representações fotográficas, entretanto, correm o risco de serem tomadas como neutras seja devido ao automatismo do funcionamento seja pela mitificação que, desde sua criação, a imbuiu de uma pretensa qualidade de “espelho do real”.

O mito do fotográfico como uma fiel representação da realidade, por um lado, e os “efeitos de verdade” gerados pela lógica indiciária, ainda dão espaço para mais um campo de análise. Entre uma coisa e outra, toda a codificação cultural determina as condições pelas quais algo é visível e enunciável. O que, como, onde e quem se fotografa, mas também como se entende uma mensagem fotográfica em dada formação histórica faz parte do Arquivo no sentido foucaultiano do termo.

As condições de existência da fotografia no final do século XIX apontavam para a forma como o fotográfico poderia produzir sentidos e legibilidades e ainda transformava estes processos à medida que sua difusão criava novas codificações.

⁸ Tradução nossa

⁹ Tradução nossa

Figura 2: Inspetor Byrnes e seus homens fotografando um criminoso



Fonte: Site do *The National Night Stick*. Disponível em <<http://nightstick1.azurewebsites.net/post/Inspector-Thomas-Byrnes.aspx>>. Acesso em 07 de julho de 2018

A fotografia do Inspetor Byrnes acompanhando a feitura do retrato de um criminoso pode nos transmitir com mais fluência aquilo que buscamos organizar. Quatro homens vestidos de preto buscam imobilizar o “delinquente” para que seja tomado uma foto de registro criminal. A despeito do evidente incômodo do modelo, os agentes da lei permanecem impassíveis, científicos e brutais. Um deles toma o preso por seus cabelos. Outros dois estão abaixados segurando suas pernas enquanto o quarto toma-lhe pelo paletó. Os policiais estão vestidos impecavelmente, bem penteados e ostentam bigodes bem cuidados. O preso tem uma barba longa e seu traje destoa dos demais. Toda a cena é observada pelo próprio inspetor Byrnes, em pé, à esquerda.

A fotografia seria de um simbolismo fútil, não fosse o fato de que se trata, não da fotografia do criminoso em si, mas da fotografia da cena em que se vai tomar a imagem de um criminoso. A distância do inspetor Byrnes, mas também os olhares atentos e neutros dos agentes não deixam de nos remeter às intervenções psiquiátricas em que um grupo de homens detêm a um paciente em “surto”. O olhar

do Estado aproxima-se na polícia do olhar médico. À “desrazão” impõe-se o tratamento ou a punição.

Ainda por ser a foto de uma foto, a cena se dá teatralmente. O inspetor em pé no quadro é um referente fundamental nesta imagem. Seu olhar observa e controla as ações dos demais. Mas há ainda o fotógrafo que tomou a imagem e que observa a todos enquanto os fotografa. O fotógrafo define o recorte, aciona o mecanismo e põe em marcha a impressão luminosa sobre a superfície fotossensível da chapa coberta com sais de prata. Há ainda os espectadores a observar a imagem feita, enxertando-lhe significados. Qual a distância entre o homem a ser fotografado e a imagem de arquivo! Quantas instâncias do olhar e quantos códigos permanecem ocultos nas fotografias policiais...

Os agentes fazem força para manter imóvel o criminoso. É que a força da fotografia demanda o esforço dos outros. O fotógrafo, que se aplica para registrar a cena permanece invisível como um fantasma que, irremediavelmente, estava lá. O fotógrafo e o cientista (todos os policiais-cientistas da foto) permanecem impassíveis em sua própria obra, porque o que “há lá para ver” é o criminoso, ou talvez mais do que isso, o crime sendo capturado simbolicamente na imagem do delinquente.

Há uma redundância nessa fotografia. A cena da polícia que interrompe para mostrar a vida cotidiana e a da fotografia que procede da mesma maneira com toda a sua autoridade, seu poder de ver e registrar. Seu poder de vigilância e representação. Seu caráter de acontecimento, sua infâmia. Polícia e fotografia possuem proximidades ontológicas e não se deveria dizer que uma faz parte da outra, mas que ambas fazem parte de um dispositivo indissociável. O poder não está na polícia ou na fotografia, mas a lógica que ambas engendram, permitem agenciamentos de poder inéditos.

Tagg, a pretexto de mostrar a condição da fotografia como instrumento, identifica o poder com o Estado. Fala de microfísica do poder, mas não a permite realizar-se fora das formas de conteúdo. Aparentemente para ele há sempre uma mentalidade superior (mesmo que na “instituição”) a determinar o uso das coisas. Ao contrário, vemos apenas saberes, racionalidades se agregando ou se contrapondo em um campo discursivo, dispositivos complexos e seus campos de visibilidade, possibilitados pela escultura de luz fotográfica bem como pelo regime de enunciabilidade dos manuais de polícia. A fotografia em sua origem, e assim permanece, serve como meio de submissão do “outro”.

Produzir a imagem que se quer de si, de certa forma, é poder produzir a imagem do Outro. Se pôde haver a criação da figura de um Outro da burguesia na figura do delinquente, do louco, do vagabundo, do colonizado, não foi um processo marginal dado a tratar com indivíduos que se afastavam do centro de poder, mas a invenção, a instituição contínua deste centro.

Não pode haver a criação da figura do aristocrata, dos “traços nobres”, se não se delimitar seu extremo oposto. E para esta finalidade a lógica fotográfica bem como a policial, sempre foram úteis aliados seja capturando as fisionomias “anormais” nas fichas catalográficas dos presídios, seja reificando a superioridade racial do grupo no poder através das colunas sociais. Não se pode conceber um polo sem o outro. Entretanto, o “anormal” não surge como um contraponto do “homem superior”, mas do “homem médio”. Os extremos se opõem, antes de tudo, à própria medialidade, conformando um o avesso do outro. A figura do “homem médio” é importante, tanto para a formação de uma aristocracia, quando de uma delinquência.

O poder sem palavras de que nos fala Tagg (2005, p. 86) ordena o espaço de uma nova estratégia de poder-conhecimento: “Definitivamente é isto que está em jogo nas explorações missionárias [...] no constante e regularizado trabalho policial; e na fotografia que lhes aplicou desde o início uma técnica tão essencial.”

4. O SIGNO FOTOGRÁFICO

A fotografia, antes de ser uma representação por semelhança, é um traço, uma marca, uma impressão e, portanto, um signo indiciário, que representa seu objeto pela contiguidade física que o ato de sua produção teve com o próprio referente. No caso da fotografia esse traço gera uma imagem, geralmente retangular, disposta bidimensionalmente sobre uma folha de papel. A verossimilhança se faz possível através de uma operação mental que identifica o traço fotográfico com uma imagem tridimensional com a qual teria tido contado a máquina entre momento de abertura e fechamento do diafragma.

O signo fotográfico pertence, predominantemente, à categoria peirceana de índice, por diferenciação ao ícone e ao símbolo. Teria, portanto, uma natureza semiótica mais próxima da cicatriz, da pegada e do rastro do que propriamente do desenho e da pintura.

Os signos indiciários caracterizam-se genericamente pela contiguidade física com seu referente. Philippe Dubois (2012) realiza uma divisão entre as características que são comuns a todos os signos indiciários e as que se aplicam exclusivamente à fotografia. Entre os traços comuns, o autor observa que, como consequência da conexão física, estão implicadas relações que são da ordem da singularidade, da atestação e da designação.

Antes de passar a cada uma das características do signo indiciário, há que ressaltar que também para Peirce, um índice pode conter um ícone, que remete ao seu objeto por semelhança. Uma pegada, por exemplo, mesmo significando através do contato que teve com a sola de um calçado, significa também pela mimese que realiza das formas da sola, o que faz remeter a pelo menos uma face de seu objeto, por semelhança. Ocorre que o ícone possui uma autonomia que o permite se destacar do referente. Assim, uma pegada é, enquanto ícone, representação de uma bota indefinida, genérica. Enquanto índice, representa a única bota possível, aquela que a marcou na terra.

Assim, de acordo com DUBOIS, tipos diferentes de ícones como a imagem, se o que representa é uma qualidade do objeto, um diagrama, se for uma analogia de relações, de estrutura, ou uma metáfora, se a característica for mediada por um terceiro termo, possuem uma autonomia em relação ao referente que não é dada ao índice. Um ícone pode prescindir completamente do real, denotando objetos

imaginários. Igualmente pode-se relacionar e associar o índice ao símbolo, e mesmo combinar todas elas como categorias semióticas distintas de uma mesma mensagem (DUBOIS, 2012, p. 65).

Assim, não existe signo “puro”, mas uma combinação entre as categorias que podem ser analisadas dando-se ênfase a seu aspecto indiciário ou icônico, por exemplo. Quando dizemos que a fotografia é predominantemente indiciária, tomamos aquilo que denominamos “fotográfico”, como o aspecto que remete à contiguidade física de um signo em relação ao seu referente ao invés de nos apoiarmos em seus aspectos icônicos e simbólicos que, não obstante, continuam a coexistir em cada mensagem fotográfica.

Se optamos por dar prevalência ao índice é porque, no âmbito deste trabalho, o índice é o fio condutor que possibilita uma racionalidade que, embora seja de ampla importância para as semioses que denominamos “policiais”, recebem pouca importância se comparadas às abordagens que tratam de seus aspectos simbólicos e icônicos. Assim, trabalhamos com a possibilidade de que a convenção e a verossimilhança, tenham sido formas de abordagem privilegiadas para entender a produção dos sentidos no âmbito das relações de poder.

É fácil conectar o trabalho da polícia à Lei. Ora, a lei é convencional e simbólica. Opera pela abstração que conecta determinado tipo penal, um símbolo, portanto, a determinado caso concreto. O trabalho simbólico da polícia seria o de identificar no *contínuum* do real, comportamentos correspondentes àquilo que foi descrito na Lei como um crime. Note-se que, neste sentido, busca-se uma correspondência semântica entre o símbolo e determinada conduta. Pode-se igualmente agir em sentido contrário, partindo de uma conduta “denunciada”, para ulterior enquadramento em um tipo penal.

Cabe à polícia representar o passado conforme tenha ocorrido, para que as autoridades judiciais decidam sobre a correspondência ou não de determinado tipo penal à determinada conduta registrada. A reconstituição de uma “história” mais ou menos recente a fim de se levantar a “verdade dos fatos” trata de reconstituir de forma mimética o ocorrido.

Há ainda outro aspecto da polícia que tem a ver com seu caráter pragmático, em oposição ao sintático e semântico. Aqui termos como intuição, arquivamento, narrativa, argumento e intencionalidade se coadunam em uma visão que já não busca uma correspondência verossímil do ocorrido com o efetivamente “policiado”,

mas uma relação direta entre os usuários com os códigos. Passa a ser necessário entender o contexto das interações de forma que se possa abranger as identidades dos participantes, os parâmetros temporais e espaciais do acontecimento (discursivo ou não), bem como as crenças, e intenções dos participantes (LEVINSON, 2007, p. 6). É, por fim, um estudo que leva em conta o uso dos códigos (legais, profissionais e comportamentais) enfatizando os signos que indicam (representam, mas também apontam para) seus usuários.

A fotografia tem assim um aspecto de metáfora da polícia que também indica e consigna, que seleciona e enquadra, que designa e atesta. Não deixa de ser também uma metonímia, já que as próprias fotografias são parte do dispositivo policial e figuram em seus arquivos como elementos de prova, fotografias de identificação, alertas de criminosos procurados, amplificação do poder visual, registro e análise.

Além disso, a fotografia não pode ser suficientemente compreendida sem que seja relacionada com seu ato de produção bem como de sua eficácia enunciativa. Estes pontos dizem respeito, em larga medida também ao “policial” enquanto adjetivo. O “isso foi”, de Roland Barthes em “A Câmara Clara”, está presente a todo momento na forma como a racionalidade policial produz suas significações. Assim como a fotografia, a polícia aponta para uma singularidade a que atesta e designa.

Metáforas policiais como o “faro” ou o “isso cheira mal”, remetem à contiguidade física entre o usuário do código, o signo e o referente. Não se trata de traçar uma mera analogia entre a fotografia e a polícia, pois ambas funcionam conjuntamente como dispositivos complementares, mas buscar entender como o dispositivo fotografia-polícia, opera com seus signos de forma a produzir efeitos de real, determinando simultaneamente um visível e um enunciável em determinada formação histórica.

Enquanto índice, entretanto, um signo não pode prescindir da conexão com aquilo que denota em sua singularidade. Ele não é um signo “mental” como o ícone e o símbolo, conforme a atribuição de Peirce, mas físico. Não devido à sua materialidade, mas ao seu processo de produção pelo contato. É precisamente pelo ato de sua produção que o índice conserva o aspecto de singularidade. Aquilo que representa é o mesmo objeto que o produziu e não a classe geral à qual pertence.

O aspecto testemunhal do policial, que é exposto ao contato com o *contínuum* de comportamentos e condutas, recortando, nomeando e consignando em seus

arquivos, bem como da fotografia é o que lhes permite seu “isso foi”¹⁰. É preciso, a fim de firmar o modelo do signo fotográfico-indiciário, insistir na gênese, no processo de produção dos objetos semióticos mais do que em seus produtos prontos. Isto porque a forma física como são gerados tende a produzir uma proximidade entre o espectador e o referente que não é possível no ícone ou no símbolo.

Retomando os traços comuns a todo signo indiciário, conforme a análise de Phillippe Dubois, que por sua vez retoma o ponto de vista de Peirce, Benjamin, Barthes, R. Krauss, todos eles enfatizando o aspecto de “traço físico de um real” da fotografia, poderíamos começar pelas características de singularidade, a atestação e a designação que fazem parte tanto do fotográfico como de qualquer outro indício. Todos eles possuem consequências de deslocamento epistemológico para um ponto de vista pragmático.

4.2 Singularidade, designação, atestação

O mimetismo fotográfico não é, à priori, o caráter fundador da fotografia se considerarmos, por exemplo, que a impressão luminosa pode se dar mesmo sem a intermediação de uma máquina fotográfica. A impressão do traço fotográfico bem como do traço mecânico, não faz decorrer necessariamente um analogismo figurativo. Uma impressão digital não satisfaz a uma figuração de um dedo e menos ainda de uma pessoa.

Uma carteira de identidade possui dois signos visuais complementares que indicam o indivíduo: a fotografia de identificação e a impressão digital. Ambos compartilham de natureza indiciária, embora a fotografia, em tese, permita um reconhecimento imediato do referente enquanto que a impressão digital necessita de uma análise papiloscópica especializada.

Apenas um número muito reduzido de policiais está capacitado para realizar uma identificação papiloscópica através da comparação de uma impressão extraída de uma superfície ou de uma impressão para fins de comparação. A identificação não utiliza, como regra, a impressão realizada na carteira de identidade, mas na

¹⁰ O “isso foi”, enquanto *noema* da fotografia proposto por Roland Barthes em “A Câmara Clara”, será explorado em itens posteriores.

ficha datiloscópica que fica no arquivo físico ou digital da polícia e que contém a impressão de todos os dedos, e não apenas do polegar.

A identificação policial é, sobretudo, a identificação de um duplo do indivíduo. Ao se confeccionar uma carteira de identidade o que se faz é replicar os signos referentes a uma pessoa (nome, data de nascimento, uma fotografia de rosto, uma impressão digital, etc), criando um documento que deve ser portado pela própria pessoa; e seu duplo, que deve permanecer arquivado para eventual comparação, não com o documento de identidade, mas com as impressões coletadas de um eventual suspeito.

A presença da impressão digital na via da carteira de identidade do portador não possui, em verdade, nenhuma utilidade prática. Não se pode imaginar que alguém que peça a carteira de identidade de uma pessoa vá realizar uma análise das papilas datiloscópicas com seus sulcos e deltas. Funciona, entretanto, para indicar a presença física do portador nos raios de controle do Estado. A impressão digital cumpre um duplo papel de, por um lado, manter uma relação de contiguidade física entre uma pessoa e o arquivo policial gerando um efeito de presença, e por outro, de diferenciar determinado indivíduo, de todos os outros, já que o índice é essencialmente único. Aqui cumpre entender a consequência de singularidade que a fotografia de identidade e a impressão digital têm em comum.

As Rayografias de Man Ray, bem como diversas outras técnicas de fotogramas, não tratam de imediato do efeito mimético da fotografia. Para Rosalind Krauss (1993, p. 69), “o fotograma estende até o limite ou torna explícito o que é verdadeiro para qualquer fotografia: toda fotografia é o resultado de uma impressão física que foi transferida para uma superfície sensível pelas reflexões pela luz”.

O fotograma desloca a questão da mimese da fotografia e já a princípio põe a questão da unicidade da marca indiciária. Antes de representar um referente, a impressão remete a um encontro pensado enquanto acontecimento. A marca deixada no filme é tão singular quanto o próprio referente. Essa característica remete à categoria geral dos índices e já havia sido notada por Peirce, sendo um dos traços que o particularizam, já que tanto o ícone como o símbolo são gerais e mentais.

A lógica da extensão metonímica da marca do objeto garante, além de um efeito de presença (os casais apaixonados sabem bem do valor da fotografia da pessoa ou de uma borrifada do perfume que se usa no papel de uma carta), quanto

de singularidade. Como registro de um encontro de um objeto com uma superfície fotossensível, a imagem fotográfica representa o acontecimento do encontro e é apenas pela metonímia que se faz representar o que chamamos “referente”.

A cicatriz possui possibilidades semióticas similares. Ao mostrar uma cicatriz alguém diz: “Isto foi uma queda”. Nesse caso, remete-se ao puro acontecimento, ao momento da marca que a causou. Entretanto, as possibilidades significativas podem ainda ser da ordem da metáfora e da metonímia. Quando se diz: “Estas cicatrizes são um mapa de meus repetidos encarceramentos” tem-se uma metáfora. Entretanto nos casos: “Isto foi uma baioneta”, ou “isto foi a guerra”, remete-se a entidades que não cessaram de existir após o acontecimento, mas cujo encontro com um corpo em determinado contexto, produziu o único resultado possível, considerando-se todas as variáveis envolvidas. Assim, a faca que produziu a cicatriz não remete a uma faca genérica, mas a determinada faca que esteve, de fato, envolvida. Igualmente, no caso da ferida de guerra, o referente pode ser apenas uma guerra específica.

Assim, o indício na fotografia ou não, denota um acontecimento e conota os envolvidos no mesmo acontecimento, não de forma genérica, mas de forma bastante específica. Têm-se então o acontecimento do contato físico como conteúdo da expressão que, por sua vez, se torna o significante de determinado referente por extensão metonímica. O índice representa seu ato constitutivo e único.

Todo signo possui alguma indicialidade. Uma letra escrita não deixa de representar também a seu ato constitutivo, o traço, a materialidade e a contiguidade física com algum referente. Ocorre que alguns desses signos extraem sua força expressiva muito menos da convenção do que do contato físico. A letra, embora possa ser (e seja frequentemente) interpretada como um signo indiciário, costuma ser entendida de maneira muito mais proveitosa como um símbolo. O mesmo não ocorre com uma pegada ou uma marca de sangue em uma cena do crime, que remete, antes de tudo, a um acontecimento, e subsidiariamente remete a seu autor.

A unicidade atribuída ao signo fotográfico pode então, ser pensada em dois graus. O primeiro deles é a referência a um encontro. O segundo a quem se encontra. Não é possível, entretanto, atribuir o mesmo índice a dois encontros ou a diferentes “encontrados”, sem que se incorra em erro.

A singularidade é um aspecto fundante, também da racionalidade policial. A busca pela autoria não demanda signos que denotem algo como: “alguém esteve

aqui e deixou uma impressão digital”, mas “essa impressão digital corresponde à presença de uma única pessoa e é dela separada apenas por uma porção maior ou menor de tempo”.

A fotografia não deixa de guardar profundas similaridades com a cena de um crime. Walter Benjamin detectara esta característica nas fotografias de Eugene Atget, como se verá adiante. Tudo está dado e se oferece ao olhar. “Isso foi” ou Era uma vez... A distância de uma pegada para um assassino ou de uma fotografia para um fotografado é o tempo. Eis o motivo pelo qual este tipo de índice remete ao impulso por uma narrativa que preencha o seu antes e o seu depois. Ocorre que a fotografia, por mais que ateste e certifique, nem por isto, significa. Se para Barthes a fotografia é um “isso foi”, não se indica, porém, “o que foi”, e aí reside a grande confusão que algumas leituras fazem da teoria fotográfica barthesiana.

A fotografia não mimetiza o real, mas aponta para ele no ato de sua constituição. A fotografia humanista de Sebastião Salgado pode ser criticada, por exemplo, por criar um “real” voltado aos interesses estéticos do fotógrafo e de seu público, retratando a pobreza de forma bastante carregada de um simbolismo cristão etc. Entretanto, por mais “*kitschy*,” que as consideremos, nem por isto poderíamos negar que aquelas pessoas estiveram em frente à sua câmera, pois cada foto aponta para sua existência.

A designação talvez seja o aspecto comum mais marcante entre a fotografia e os demais signos indiciários porque trabalha como um vetor do pensamento que permite conexões fortes dentro de uma racionalidade que somente se fez possível com a mudança no Saber (no arquivo do visível e do enunciável) que ocorreu no século XIX.

A designação fotográfica é uma forma de ver e fazer ver que rapidamente se associa à polícia. Não nos parece que tenha sido coincidência a precoce associação entre fotografia e polícia e a mudança paradigmática que fez de um bruto órgão de manutenção da ordem, uma instituição que se pretendia crescentemente “científica” e voltada para a obtenção da verdade. Não é à toa que o símbolo de diversas polícias no final do século XIX era o “olho”.

Tanto o policial quanto a fotografia têm o poder de apontar para o que merece ser visto. Ambos enunciam: “isso”, deixando de fora tudo o que não lhes interessou ou não pôde ser captado.

Figura 3: Impressões digitais isoladas - 1960



Fonte: *A Pictorial History of Crime*, p. 187

A contiguidade física gera ainda outras funções, para o signo indiciário que são comuns à fotografia e à polícia enquanto dispositivos. Como consequência lógica da função de singularidade, o índice atesta ontologicamente e ratifica a existência de seu referente (DUBOIS, 2012, p. 73). Pode-se produzir um retrato falado bastante parecido, mas que não terá o mesmo peso de prova de uma fotografia. Mesmo que fosse menos verossímil que o retrato falado, a fotografia não passou pela elucubração de nenhuma mente mais ou menos bem-intencionada. A fotografia serve como prova nem tanto pela verossimilhança (um traço de DNA não se parece com ninguém), mas pela função de atestação que representa independentemente de uma vontade. Essa visão traz vários problemas. A vontade na coleta e na leitura de provas está presente em toda parte, mas devemos lembrar neste ponto, que estudamos sobretudo os efeitos de sentido que julgamos úteis à compreensão do poder de verdade que a fotografia e a polícia extraem do índice.

Nesse sentido é importante pensar que o “real” do fotográfico é, antes de tudo, um efeito gerado pelo índice e que a partir de uma determinada época (últimas décadas do século XIX) foram codificados e permitiram codificações que tornam importante que retomemos suas características básicas a fim de compreender os efeitos de poder com os quais se relacionam.

O efeito de atestação, ou o índice como prova, é uma possibilidade de percepção, ou uma visibilidade que, talvez, apenas tenha se feito possível, quando associada ao cientificismo do século XIX, mas que perdura até hoje. O valor de

verdade que se dá às fotografias segue os mesmos caminhos que o poder relacionado aos indícios em uma investigação policial, mas também aos signos inconscientes na Psicanálise, do “golpe de vista” do médico, entre muitos outros aspectos das ciências humanas que adotam de forma mais ou menos declarada o paradigma indiciário como meio para atestar suas verdades.

4.3 O golpe de corte

Uma fotografia é um recorte de espaço e de tempo. Não representa precisamente um instante, mas um intervalo entre a abertura e o fechamento do diafragma pelo qual a luz pôde penetrar até que se fechasse novamente. Indica um “isso”, antes de indicar um “isso foi”¹¹.

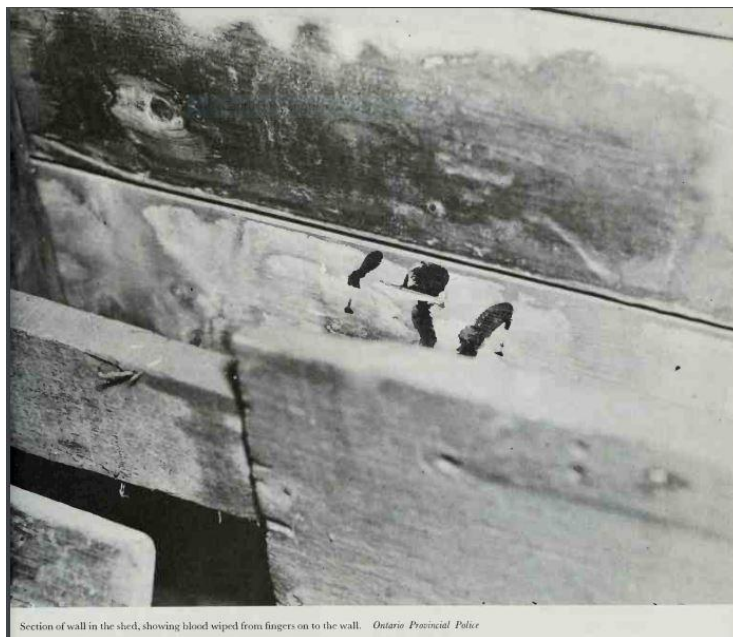
Também porque seleciona e mostra, é um índice. Uma fotografia aponta para tudo aquilo que contém, mesmo que de forma mais marcada para alguns elementos que saltam aos olhos (o que está em foco, uma figura humana, o que faz contrastar, etc). O índice fotográfico é sempre uma redundância, como se dissesse: “Isso”, e dentro dele o que chama a atenção repetisse: “Isso”. Cada recorte é um novo apontamento. Subtrai-se de um *continuum*, um pequeno bloco e espaço-tempo:

Pequeno bloco de estando lá, pequena comoção de aqui-agora, furtada de um duplo infinito. Pode-se dizer que o fotógrafo, no extremo oposto do pintor, trabalha sempre com o cinzel, passando, em cada enforcamento, em cada tomada, em cada disparo, passando o mundo que o cerca pelo fio da sua navalha. (DUBOIS, 2012, p. 161)

A fotografia de uma pegada é um duplo índice uma contiguidade física que pisou e marcou a pegada e a fotografia que selecionou. Como escreve Barthes, durante muito tempo “a fotografia, para surpreender, fotografa o notável, mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que fotografa”. (BARTHES, 2012, p. 38)

¹¹ Para Barthes o “noema” da fotografia poderia ser definido como um “isso foi”.

Figura 4: Marcas de sangue



Fonte: A Pictorial History of Crime, p. 161

Automatismo

O automatismo da gênese técnica da fotografia, ou ainda a consciência que temos dele, atribui à imagem fotográfica um “peso de real” (DUBOIS, 2012, p. 25). Em uma investigação policial, a fotografia pode ser a prova suprema, a melhor das testemunhas, pois registrou um fato que nos relata, sem a mediação de palavras ou representações pictóricas. Ela atesta aquilo que representa.

O caráter de realidade presente na fotografia não é trivial. O adjetivo “fotográfico” está constantemente associado ao ápice da verossimilhança. A capacidade mimética leva a que muitos vejam aí a essência da fotografia que, seria assim, um “espelho do real”. Philippe Dubois parte desse ponto para pensar um trajeto que culminaria com a compreensão do caráter indiciário do fotográfico, o que lhe conferiria um status sógnico de outra natureza.

Entre o ilusionismo do “espelho do real” e a fotografia como índice, poder-se-ia pensa-la em seu aspecto simbólico, que, tanto quanto a língua, haveria que ser desconstruído. A imagem fotográfica seria não apenas capaz de representar, fielmente, o real, mas simultaneamente um dispositivo capaz de definir o próprio conceito de fidelidade representativa, geradora de mero “efeito de real”.

A visão da fotografia enquanto código não é incompatível com a inscrição semiótica do índice se a analisarmos a partir de um ponto de vista mais amplo, que leve em conta o processo cultural no qual se insere e se codifica a tomada e a “leitura” de uma foto, bem como o acontecimento único e irrepetível, o gesto ou ato fotográfico.

O que se produz é um traço que, em si, não é uma mensagem codificada, mas cujo sentido está ligado, de maneira pragmática, não apenas aos códigos percebidos no referente (como vestuário, expressões faciais, cores, etc..), mas também a percepção do espectador e suas possibilidades de leitura da imagem.

Entender as relações que se estabelecem entre verossimilhança e indicialidade permite, além de uma teorização consistente sobre a natureza do signo fotográfico, sugerir uma abordagem distinta para outros fenômenos marcados simultaneamente pelo índice, mas ainda com características miméticas.

O arquivo policial, por exemplo, por mais que contenha insistentes alegações de verossimilhança, retira seu poder de verdade, em grande medida, de aspectos ligados à sua indicialidade. Os dispositivos policiais e fotográficos, muito mais do que proximidades instrumentais, possuem uma raiz ontológica comum.

A fotografia, assim como a polícia, são frutos da racionalidade proveniente do século XIX e que em grande medida permanece ainda vigente. Se por um lado, se buscou compreender o mundo através da razão e de um cientificismo positivista, o índice coloca uma questão nova, pertinente tanto à Sherlock Holmes quanto à Nadar, mas também à Freud e à Peirce: a da intuição.

A imagem fotográfica traduz um modelo epistemológico e uma racionalidade comum a áreas aparentemente tão afastadas quanto as investigações policiais e os arquivamentos feitos no âmbito da Psiquiatria, da Antropologia e da História, por exemplo.

A ausência do sujeito

A pretensa ausência do sujeito e o automatismo da imagem fotográfica foram alegados no princípio de sua história tanto pelos seus defensores quanto pelos seus mais ferozes críticos. Ao passo que Baudelaire denunciava o fanatismo dos “adoradores de sol” que viam Arte naquilo que para ele era mera técnica de arquivo, também seus entusiastas enxergavam uma bipartição clara. À fotografia era

distribuída a função documental, o concreto, o conteúdo enquanto que a Arte caberia à interpretação, à imaginação, em suma, a atividade humana mais elevada.

Se o pintor ou o escritor nada fazem sem impor sua presença humana, a fotografia era, nos primórdios das teorizações a seu respeito, fundamentalmente neutra. Reproduzindo com precisão de máquina, sob as leis da ótica e da química, estariam satisfeitas as condições de objetividade como convinha a uma época dada a toda sorte de cientificismos e positivismos.

A ausência do sujeito seria desejável sempre que se buscasse uma visão livre de interpretações, seleções e hierarquizações. Para o senso comum e a doxa do século XIX, era esta a possibilidade trazida pela fotografia. Além disso, conforme nos diz Walter Benjamin, a fotografia rivalizava com (e eventualmente absorvia) os pintores de retratos em miniatura, que em muitos casos se tornaram fotógrafos profissionais (BENJAMIN, 1985). Os pictorialistas do final do século XIX, entretanto, buscando afirmar o caráter artístico da fotografia, com suas técnicas de intervenção sobre o fotográfico, não fizeram mais do que reafirmar suas virtudes de verossimilhança (DUBOIS, 2012, p. 33). Abria-se ainda espaço para que a pintura se desenvolvesse, de forma desvencilhada do concreto, do real, potencializando as possibilidades criativas e imaginárias presentes tão cara aos movimentos artísticos do século XX.

O acolhimento da fotografia pelos meios científicos possivelmente se deva tanto às capacidades miméticas do meio técnico, quanto a seu caráter de neutralidade (juízo também ideologicamente carregado), isento de formulações pessoais atribuído ao seu automatismo. A câmera fotográfica, nesse contexto, apagava-se do processo assim como o próprio fotógrafo e os meios de revelação.

O automatismo em si, não serviu apenas às teorias ligadas às virtudes da mimese e da verossimilhança proporcionadas pela fotografia, mesmo que não lhe fossem cerceadas. Ocorre que se o automatismo da máquina permite que alguns foquem no resultado de seu processo e em suas qualidades, abre espaço para um novo ponto de vista e, possivelmente, para uma outra ontologia do fotográfico. A máquina, para que reproduza automaticamente uma imagem, necessita ter estado presente e se deixado atingir pelo traço de luz refletido apenas por um instante do objeto representado. Nesse sentido, mais do que uma representação fiel, a fotografia apresenta uma contiguidade física com seu referente.

A noção de índice, longe de negar o realismo atribuído à fotografia, o desloca de sua posição icônica inicial (DUBOIS, 2012, p. 35). Para Andre Bazin em sua “Ontologia da Imagem Fotográfica” de 1945, a gênese automática da imagem provoca um poder de credibilidade inédito. Como se vê, aqui não é a correspondência do ícone com o real, mas o processo pelo qual é apreendido que o valida e o torna “científico”. O peso de real de uma fotografia, nesse contexto, reside antes no contato que teve com a realidade, do que na fidelidade de sua representação. Além disso, a fotografia como traço, não implica necessariamente em verossimilhança. (DUBOIS, 2012)

4.4 A fotografia como dispositivo

O efeito de real gerado pela fotografia, não cessou de ser denunciado durante o século XX. A intensa codificação em cada etapa do processo fotográfico, inclusive em sua leitura, foi percebida em análises semióticas, cognitivas, por desconstruções ideológicas e ainda por leituras antropológicas que demonstraram que as fotografias não comunicam universalmente a mesma mensagem (ou sequer necessariamente uma mensagem). Seriam, portanto, codificadas culturalmente.

Poderíamos buscar entender em que medida a fotografia é um dispositivo que não gera apenas objetos visíveis, representações de realidades ou de ficções, mas de visibilidades, ou demonstrações da parcialidade do real apreendido através dos limites de nossas esculturas de luz (casas, janelas, prisões, máquinas fotográficas, etc) e de nossos próprios sentidos. Nesse sentido, a evidência do fotográfico não deixa de ser também uma conformação, ou consignação que teria o poder de modelar aquilo que se pode ver.

A própria modelagem do que se considera uma representação “fiel” e objetiva do espaço depende de uma codificação bastante antiga, com raízes na pictografia. A objetividade não é mais do que uma ilusão, ou um efeito de coincidência do convencional com a forma de representação atualizada. Isto porque o dispositivo fotográfico não surgiu e se desenvolveu de forma acidental, mas derivou da antiga técnica da câmera escura que, por sua vez, foi elaborada com base em outra série de noções convencionais.

A noção de “realismo” atribuída à fotografia é claramente desnaturalizada no decorrer do século XX. O dispositivo é revelado tanto quanto as imagens que produz em diversas vertentes teóricas como o estruturalismo, que problematiza a transparência da imagem fotográfica tanto quanto a da linguagem verbal.

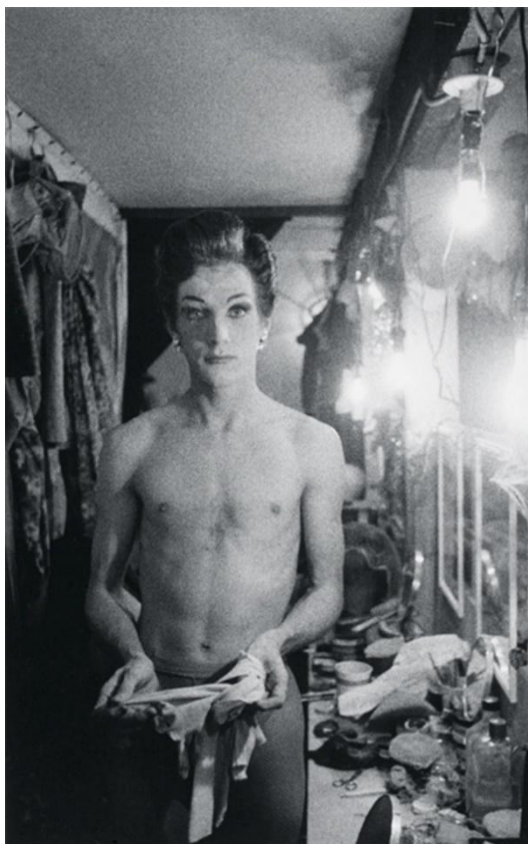
Ainda sobre a questão do realismo e da codificação da fotografia (que neste momento poderíamos entender como uma linguagem fotográfica), um ponto de análise parece pertinente por ilustrar outros códigos que fazem parte do processo: a pose.

Ser fotografado certamente não possui a mesma carga simbólica universalmente. As maneiras de interação com o “ser fotografado” variam imensamente. Isto porque a forma como se dá a fotografar está notavelmente codificada por convenções distintas daquelas que regem as dinâmicas conversacionais e práticas interacionais cotidianas. A representação do Eu nas fotografias é geralmente estereotipada, imbuída de uma convencionalidade cambiante conforme o gênero das interações.

Consideremos duas abordagens artísticas que buscam um realismo pela transcendência do código. Uma delas diz respeito à utilizada por Diane Arbus, e sua busca na pose deliberada de seus modelos, de um certo embaraço inerente à pose, um estranhamento. A seguinte, ao invés de um fotógrafo real, uma frase de uma personagem de um filme de Agnes Varda (1976): Jérôme, o fotógrafo explica que fotografa as mulheres que aceitam posar para ele, mas que ele é paciente e espera que elas se cansem de posar. Ao invés do estranhamento, o cansaço. O autêntico em ambos os casos não está no código cuja existência é levada a seus limites quando por fim algo se dá a ver no instante em que sua falha produz um curto-circuito, uma redundância da máscara com o rosto.

O corpo cansado das mulheres fotografadas por Jérôme ou o corpo monstruoso e desconcertante na fotografia de Diane Arbus revelam algo que foge ao controle do código, não através da intenção do referente, do gesto dos fotografados, mas na sua falha ou impossibilidade de manterem intactas as representações.

Figura 5: Diane Arbus, *Female impersonator holding long gloves*



Fonte: *Metropolitan Museum of Art New York*. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/651807> Acesso em 21 de janeiro de 2019

A explicitação e a superação do código são estratégias exploradas também na obra do fotógrafo brasileiro Rogério Reis. Em sua série “Na Lona” (1986-2001), pessoas vestidas com fantasias carnavalescas posam para o fotógrafo sobre uma lona que funciona como fundo infinito. Entretanto as dobras e a textura grosseira da lona, presa sobre uma corda, explicitam o caráter cenográfico tanto das personagens encenadas por seus modelos, quanto do ato fotográfico em si, que recai sobre as curiosas expressões da plateia que por vezes acompanha o ensaio e aparece nas fotografias. O fato de que a lona não cubra todo o quadro faz com que a própria pose entre em colapso e a falsidade recaia sobre uma nova potência de real.

As dobras, os remendos ou as bordas da lona remetem ao caráter convencional dos retratos. A fotografia não tem aí mais realidade do que as fantasias de carnaval das pessoas fotografadas e as potências do falso¹² abrem espaço para a expressão das máscaras em si.

Figura 6: Imagem da série “Na Lona” de Rogério Reis



Fonte: Site do artista. Disponível em: <<https://www.rogerioreis.com.br/na-lona?lightbox=i12jzt>> Acesso em: 11/08/2018

De uma maneira ou de outra, trata-se de um “fazer ver”. O dispositivo deixa rastros de si mesmo e com isso o “real” fotográfico apresenta-se como uma impostura. Mas o impostor que se declara como tal corre o risco de figurar em uma camada de representação mais profunda, tão enganosa quanto a primeira. O sentido em Diane Arbus não se encontra no referente, mas naquilo que Dubois (2012) denomina de “um além do verdadeiro na própria artificialidade da representação”.

12 Cf.. DELEUZE, Gilles. As potências do falso. A imagem-tempo, 2007.

5. FENOMENOLOGIA DO ÍNDICE

Enquanto constructo semiótico, a arte é capaz de fornecer riquíssimos materiais sobre as formas de percepção em determinada formação histórica. Aquilo que se considera “artístico”, bem como as variações nas preferências estéticas nos demonstram que as racionalidades possíveis podem variar enormemente. Uma mutação no conceito de arte, não viria desacompanhada de uma diferenciação no “*perceptrum*” dos demais campos do social.

Rosalind Krauss apresenta a problemática do signo indiciário a partir da obra de Marcel Duchamp que, segundo a autora, serve de matriz para um conjunto de ideias relacionadas ao índice. O que a nova forma de arte fazia era pôr em jogo a realidade do próprio conteúdo. O índice aparece, na obra de Duchamp, de maneira bastante marcada, misturando-se algumas vezes com a indicialidade da própria fotografia, inclusive nas frutíferas parcerias realizadas com Man Ray:

O seio deste campo do autorretrato cindido, nos faz sentir a presença do índice. Os “tamices”, por exemplo, estão colocados mediante a fixação do pó que havia caído sobre a superfície horizontal do vidro durante vários meses. A acumulação de pó é uma espécie de índice físico da passagem do tempo. Duchamp denomina a esse acúmulo de “Criação de pó” (*Elevage de poussière*); enquanto a pintura do Simbólico encontra seu caminho através da consciência humana ativa, através das formas de representação, o mesmo não ocorre na fotografia. Seu poder responde a sua identidade como índice e seu significado reside nas modalidades de identificação que se associam ao Imaginário. (KRAUSS, 1985, p. 217)

Elevage de poussière seria uma obra duplamente fotográfica (pois trata do indício de um indício), joga com a concretude no seio da imagem, ao passo que se opõe à conexão simbólica entre objeto e significado. No índice há sempre uma falta, uma insuficiência de sentido, um lugar deixado vazio pelo objeto dinâmico e que precisa ser preenchido.

Figura 7: Elevage de Poussière, New York – Man Ray e Marcel Duchamp



Fonte: *The Museum of Fine Arts, Houston*. Disponível em: <<https://www.mfah.org/art/detail/70759?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3Fnationality%3DFrench%257CAmerican%26show%3D50>> Acesso em 25 de agosto de 2018

As legendas nos pés das fotografias já haviam sido percebidas por Walter Benjamin como sinais indicadores, que de forma acertada ou errônea, vinham associar-se a ela, construindo sentidos, fornecendo instruções ao espectador, prescrevendo a interpretação dado o déficit de significado provocado pela indicialidade (Cf. BENJAMIN, 1985; 1992). O índice tem a natureza de um espaço deixado vazio e pode ocorrer na linguagem, no momento de sua insuficiência. É essa falta que demanda o texto, como a fala de alguém que foi pego na própria mentira e tenta se explicar. A mentira é um indício que marca o discurso como um fio de cabelo deixado na cena do crime. Aponta para um sentido possível e demanda uma narrativa possível.

O efeito instantâneo da fotografia, ou de um índice qualquer, não designa aquilo que foi feito, nem quem o praticou, mas um ponto específico na duração, ponto em que alguém praticou algo que já não se pode apreender e que ainda assim demanda a solução.

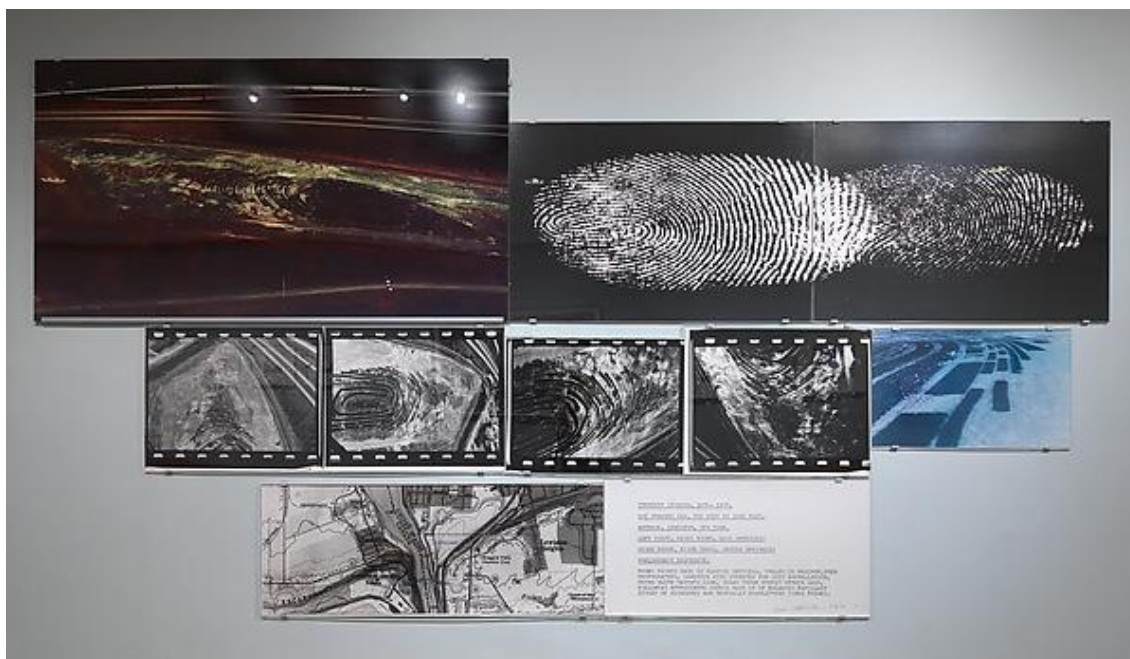
Os *ready-mades* possuem mais a ver com a fotografia do que com a escultura, na medida em que seu caráter de índice designa algo que foi transposto de um *continuum* do real para uma condição estável de um momento selecionado e isolado. Neste processo o índice funciona como um modificador:

Se trata de um signo inerentemente vazio, cuja significação é apenas uma função deste exemplo concreto, garantido pela presença existencial deste preciso objeto. Os termos do índice instauram um significado carente de sentido (KRAUSS, 1985, p. 219)

O índice instaura uma crise nas formas de representação cuja presença já fora anunciada pela linguagem pictórica abstrata no início do século XX, mas cujas raízes talvez já se tivessem firmado algumas décadas antes, quando os saberes indiciários ocuparam um lugar de honra nas ciências humanas.

Se há razão para a alegação de Krauss de que houve uma onipresença da fotografia como meio de representação nas décadas de 70 e 80, isso não se deveu tanto à valorização da fotografia enquanto arte, mas da adoção de sua lógica indiciária pela arte como um todo. Em *Identity Stretch*, David Oppenheim joga com a natureza semiótica do índice, utilizando uma montagem com várias fotografias que remetem às marcas de impressões digitais, “símbolos de índices”, e de sua ampliação para o espaço. A lógica das marcas digitais, com suas cristas e sulcos, é transpostas para paisagens.

Figura 8: Dennis Oppenheim 1970-1975 – *Identity Stretch*



Fonte : *The Metropolitan Museum of Art, New York*. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486107>> Acesso em 24 de agosto de 2018

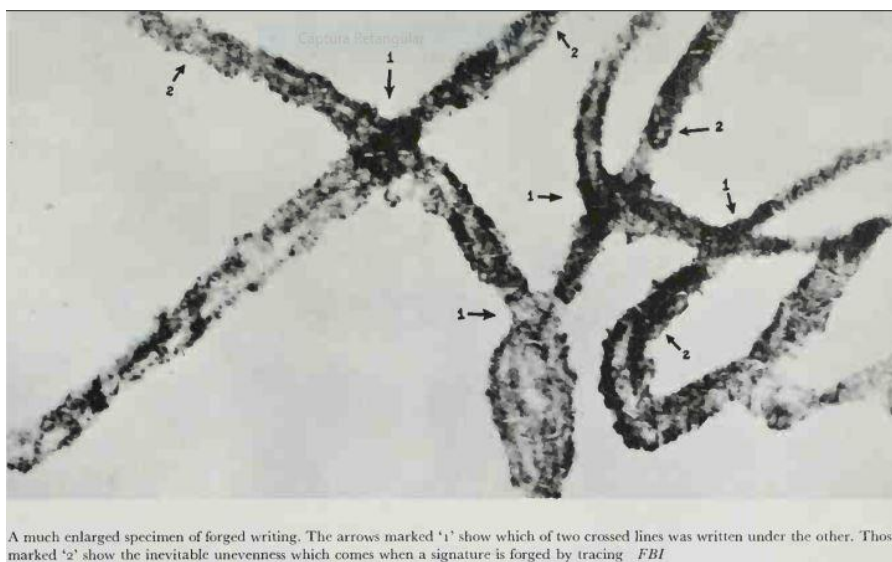
Fazer arte através da lógica indiciária é, de certa forma, ocupar o espaço deixado vazio em todo índice. O referente não está escondido e não há qualquer sentido oculto, mas na materialidade da pista deixada há uma impossibilidade na imposição da lei, da convencionalidade do símbolo. Na concretude das marcas e das pegadas e na nitidez fotográfica, o modelo operacional da abstração se impõe paradoxal e irrevogavelmente.

O símbolo passa a ser tomado também como traço e, portanto, a deixar um espaço vazio a ser preenchido por um discurso suplementar. Para Krauss:

Quando não se interpreta o movimento [no caso da dança] como algo que o corpo produz, mas como uma circunstância que está registrada sobre ele (ou em seu seio de maneira visível), se propõe uma alteração fundamental na natureza do signo. O movimento deixa de funcionar simbolicamente e assume o caráter de um índice. Ao falar do índice me refiro a esse tipo de signo que se apresenta como manifestação física de uma causa, exemplos do qual são as os traços, as impressões e os indícios. (KRAUSS, 1985, p. XX)

No final do século XIX pôs-se em marcha a intensificação de um deslocamento nos sistemas de representação. O panoptismo que ia além das estruturas físicas institucionais e se implantavam enquanto nova racionalidade e governamentalidade, de certa forma instituiu um novo tipo de olhar que esvaziou parcialmente os signos convencionais do sentido de verdade, dotando-o de um caráter indiciário, que por sua natureza "vazia", dava lugar ao preenchimento pelo olhar especializado. O ato falho revela mais do que o discurso do paciente, o fio de cabelo camisa do suspeito vale mais do que sua palavra... O índice é, de certa forma, uma expressão do inconsciente do mundo.

Figura 9: Ampliação de assinatura para a identificação de autenticidade



Fonte: *Pictorial History of Crime*, p. 181

Na ampliação acima se observa a escrita, normalmente vista por suas características simbólicas, aumentada até o ponto em que já não se pode reconhecer mais do que os traços indiciais de sua materialidade. As flechas que marcam o número 2, indicam irregularidades inevitáveis de quando se realiza a tentativa de “forjar” a letra de outra pessoa. Assim, a operação semiótica da imagem descarrega a carga simbólica e recai em sua potência indicial, mantendo também a composição que um espectador desavisado poderia tomar por características picturais, o que, aliás, contribui para a complexidade e a beleza da imagem.

Cumpra notar que esta imagem aponta para os elementos de não intencionalidade presentes na escrita. A grafologia do século XIX produziu inúmeros exemplos desta racionalidade que transforma o que se quis dizer, naquilo que foi dito involuntariamente e que, portanto, possui um valor de verdade superior.

Isso não quer dizer de forma alguma que as codificações tenham perdido lugar nos diagramas de poder, na verdade trata-se do contrário. O índice dá lugar a uma sobrecodificação necessária. É aí que o cientista-perito, enquanto intelectual específico, adquire precedência em relação ao jurista ilustre, para usar os termos de Foucault (1979). Cabe ao especialista, ver aquilo que está ainda fora da linguagem e, portanto, da lei. O signo indicial proporciona, de certa forma, uma mensagem sem código, como nos propunha Barthes a respeito da fotografia. Entretanto, seu efeito só se dá integralmente com o enxerto de significado que, ao invés de derivar da convenção, atualiza-se com a palavra do intérprete que o percebe de maneira intuitiva.

A fotografia é uma metáfora do panóptico. Apresenta um recorte único do *continuum* do real, pontua e designa àquilo que vale a pena ser visto, instaurando visibilidades ao mesmo tempo em que esconde a figura do fotógrafo. O momento de sua percepção inaugura um sentido dotado de efeito de veracidade:

A fotografia, como qualquer signo indiciário, atua como um signo vazio e apenas tem significado quando se justapõe fisicamente a um referente ou a um objeto externo (como a palavra “esta”) (KRAUSS, 1985). Ao fazê-lo, uma unidade hermenêutica é conferida pelo interprete de forma que o sentido seja apontado recortando-se do *continuum* do mundo uma porção discreta. Em cada designação há uma consignação.

5.2 O óbvio e o terceiro sentido

Roland Barthes talvez tenha sido o autor de maior repercussão na teoria fotográfica da segunda metade do século XX. Não importa ainda discorrer sobre o caráter indiciário da fotografia, mas realizar alguns apontamentos sobre conceitos que lhe foram centrais em “A Câmara Clara” (2012) bem como em “O Óbvio e o

Obtuso” (1990), sondando a possibilidade de encontrar-lhes novas aplicações, sobretudo no que se refere ao estudo do signo indiciário.

Se, conforme observamos anteriormente, as ciências humanas teriam derivado no século XIX de um paradigma indiciário que abarcava a Medicina, a psiquiatria, a etnografia e a Psicanálise, por exemplo, não nos parece estranha a ideia de estabelecer conexões entre conceitos que são úteis para a análise da fotografia, com sua possível aplicação em outros domínios. Isto porque o índice suscita um tipo de racionalidade primitiva¹³ que se torna amplamente aceita nos modos em que a verdade é constituída e circula através dos discursos científicos do século XIX.

As semioses que partem de uma lógica indiciária possuem características distintas daquelas derivadas de convenções simbólicas. O convencional não deixa de estar presente nas semioses indiciais (os signos nunca são “puros”), mas, quando há contiguidade física, mesmo que erradamente presumida, entre o signo e seu objeto, o mecanismo inferencial adquire características próprias que podem servir como impulsoras de um efeito de verdade.

A racionalidade contida na abdução demanda uma capacidade de realizar inferências a partir de certo fenômeno que poderíamos chamar, ainda com margens para imprecisões terminológicas, de intuição. A intuição está presente na ciência do século XIX de uma forma bastante distinta da que esteve da ciência galileana. Não se trata de um tipo comum de instinto, mas de um processo complexo ao qual Ginzburg se refere como “alta intuição”. Sua base fenomenológica seria um amplo (e prévio) conhecimento empírico sobre o objeto, dando lugar à capacidade de perceber inconscientemente aquilo que mais interessa.

A técnica psicanalítica, que não convém aqui dedicar considerações mais aprofundadas, depende em larga medida daquilo que Freud definiu como “atenção flutuante”. Ora, este mecanismo permitiria ao analista deixar-se “contaminar” pela fala do paciente buscando evitar divagações sobre detalhes representados na fala do analisando, para que o inconsciente do próprio analista seja capaz de receber os pontos de maior importância que, por si só, destacam-se dos demais. A “comunicação” entre o inconsciente do analisando com o do analista, estabelece a intuição na técnica psicanalítica freudiana.

¹³ Cf. a ideia de saberes venatórios em Ginzburg no primeiro capítulo do presente trabalho

Todas elas [as regras enumeradas] pretendem criar o correspondente para o médico da "regra analítica fundamental" instituída para o analisado. Assim como este deve comunicar tudo quanto detecte em sua observação de si afastando as objeções lógicas e afetivas que queriam fazê-lo selecionar o material, igualmente o médico deve colocar-se em estado de valorizar para os fins de interpretação, do discernimento do inconsciente escondido, tudo o que se comunique, sem substituir por uma censura própria a seleção à qual o enfermo se absteve; dito em uma fórmula: deve voltar na direção do inconsciente emissor do enfermo seu próprio inconsciente como órgão receptor" FREUD, 1912b, p. 115 apud WINOGRAD, 2011)

Constata-se, então, que além da capacidade do paciente de associar livremente, a postura do analista também é de importância fundamental para que se alcance o objetivo de uma análise. Esta atitude, ou estado, chamada de "atenção igualmente flutuante, teria a capacidade de afrouxar, ou diminuir, o foco da escuta do psicanalista sobre um ponto pré-determinado, de modo que não lhe ocorresse qualquer tipo de expectativa ou seleção sobre o material que surgisse. Este modo peculiar de estar com e compreender o analisando permitiria a identificação de elementos no discurso do paciente que simplesmente não seriam notados caso a atenção do terapeuta estivesse dirigida para algum aspecto do que o paciente comunica. Esta direção seria, para o analista, o equivalente à regra de associação livre para o analisando. Em resumo, é a junção da associação livre, de uma parte, com a atenção flutuante, de outra, o que garante um nível da comunicação que permite a emergência e a identificação de conteúdos recalcados[...] (WINOGRAD, 2011)

Já comentamos sobre um tipo de intuição utilizado pela polícia: o tirocínio. Este termo retoma ao mesmo tempo a noção de experiência, perspicácia e tenacidade, uma capacidade fora do comum pela qual o policial seria capaz de identificar uma situação de perigo iminente ou de detectar uma mentira, por exemplo.

O "golpe de vista", destacado por Foucault em "O Nascimento da Clínica" nos remete ao mesmo tipo de raciocínio abduutivo descrito por Peirce. O médico deve ser capaz, não de uma demorada listagem de sintomas e de seu processamento algorítmico, mas, a partir de um olhar treinado, aplicar com sua tenacidade a interpretação do conjunto de índices que somente a ele se dão a ver.

É preciso observar que em todos os casos, os índices são invisíveis ao olhar do leigo. Não basta uma inteligência privilegiada, uma mente de Einstein. Mais útil seria a perspicácia de Sherlock Holmes, sempre inclinado a ver o invisível, o imperceptível.

[...] o olhar que observa se abstém de intervir: é mudo e sem gesto. A observação nada modifica; não existe para ela nada oculto no que se dá. O correlato da observação nunca é o invisível, mas sempre o imediatamente visível, uma vez afastados os obstáculos que as teorias suscitam a razão e a imaginação aos sentidos. Na temática do clínico, a pureza do olhar está ligada a certo silêncio que permite escutar. Os discursos loquazes dos sistemas devem se interromper: «Toda teoria se cala ou se esvanece sempre no leito do doente»; e devem ser reduzidos

igualmente os propósitos da imaginação, que antecipam acerca do que se percebe, descobrem relações ilusórias e fazem falar o que é inacessível para os sentidos. «Como é raro este observador perfeito que sabe esperar no silêncio da imaginação, na calma do espírito e antes de formar seu juízo, o relato de um sentido atualmente em exercício». O olhar se realizará em sua verdade própria e terá acesso à verdade das coisas, se se coloca em silêncio sobre elas, se tudo se cala em torno do que vê. O olhar clínico tem esta paradoxal propriedade de ouvir uma linguagem no momento em que percebe um espetáculo. (FOUCAULT, 2008, p. 121)

Época que marca a soberania do olhar, visto que no mesmo campo perceptivo, seguindo as mesmas continuidades ou as mesmas falhas, a experiência lê, de uma só vez, as lesões visíveis do organismo e a coerência das formas patológicas; [...] o «golpe de vista» precisa apenas exercer sobre a verdade, que ele descobre no lugar onde ela se encontra, um poder que, de pleno direito, ele detêm. (FOUCAULT, 2008, p. 2)

A experiência clínica - esta abertura, que é a primeira na história ocidental, do indivíduo concreto à linguagem da racionalidade, este acontecimento capital da relação do homem consigo mesmo e da linguagem com as coisas - foi logo tomada como um confronto simples, sem conceito, entre um olhar e um rosto, entre um golpe de vista e um corpo mudo, espécie de contato anterior a todo discurso e livre dos embaraços da linguagem, pelo qual dois indivíduos vivos estão «enjaulados» em uma situação comum mas não recíproca. (FOUCAULT, 2008, p. XIII)

Os saberes indiciários não provêm da intencionalidade do emissor, seja ele um analisando, uma cena de crime, um paciente tuberculoso, ou um documento histórico. O signo indiciário possui a enorme vantagem de não depender da comunicação entre duas ou mais pessoas, é antes um processo solitário que conecta, diretamente, o interpretante a novas cadeias de signo *ad infinitum*. Nem por parte do “emissor” do signo e nem por parte de seu “receptor” há um processo decisório consciente, mas uma abertura à contaminação cujo desencadeamento semiótico se dará no inconsciente.

A questão do conhecimento em Sherlock Holmes previa formas de armazenamento de tudo o que pudesse ser útil, não para uma relação imediata entre um fato e outro, mas para o desencadeamento de uma cadeia de significados que afetasse o sujeito de conhecimento.

A terceira questão é a associação entre razão e emoção no raciocínio intuitivo. O envolvimento não pode ser meramente analítico, mas possui uma forma marcadamente sensual. Desejo e conhecimento, instinto e intuição de alguma forma conectam aquilo que temos de animal ao que temos de mais humano. Retomando Peirce, pode-se entender que a inferência hipotética que resulta da abdução implica a formação do que ele chama de emoção:

A hipótese substitui uma concepção simples por um complexo emaranhado de predicados vinculados ao sujeito. Mas há uma sensação peculiar pertencente ao ato

de pensar que em cada um desses predicados impregna no sujeito. Na inferência hipotética, esse sentimento complexo, assim produzido, é substituído por um sentimento simples de maior intensidade, aquele que permanece ao ato de pensar a conclusão hipotética. Agora, quando nosso sistema nervoso é excitado de maneira complexa, havendo uma relação entre os elementos da excitação, o resultado é um distúrbio harmônico singular, o qual eu chamo de emoção. Deste modo, os vários sons produzidos pelos instrumentos de uma orquestra incidem sobre o ouvido e o resultado é uma emoção musical peculiar, inteiramente distinta dos próprios sons. Essa emoção é, essencialmente, o mesmo que uma inferência hipotética, e qualquer inferência hipotética implica a formação de uma tal emoção. Podemos dizer, portanto, que a hipótese produz o elemento sensual do pensamento e a indução o elemento habitual. (PEIRCE (2.643) apud SEBEOK, 2008)

Além de sua importância para o pensamento científico do século XIX, poderíamos refletir sobre como a intuição e seu aspecto “emocional” operam nos mecanismos de produção e circulação da “verdade” em nossos tempos. Isto porque, além de gerar efeitos positivos como a criatividade e a inovação, o processo cognitivo da intuição torna-se também determinante para o processo de construção de gostos, opiniões ou preconceitos.

Os processos decisórios baseados em signos indiciários, muitas vezes se deixam contaminar pelo “atestado de presença” que o índice proporciona. Sua singularidade e, sobretudo, o automatismo de seu processo de designação ou apontamento que parece dar-se de forma absolutamente natural, sem a interferência de códigos linguísticos ou de vontades pessoais, criam efeitos, muitas vezes ilusórios, de verdade.

Há ainda um quarto aspecto. O sentido, em qualquer campo em que reine o paradigma indiciário, não deve se dar de forma clara e imediata para todos. O sentido puro é imediatamente posto em suspeita pela sociedade, de modo que é importante que esteja cercado por ruído (BARTHES, 2012, p. 39). Há intrincadas relações envolvendo as semioses indiciárias, que variam conforme as características da formação histórica. A Medicina e a Psicanálise, mas ainda mais a polícia, estariam arruinadas como discurso de poder, caso todas as pessoas fossem igualmente capazes de realizar as leituras monopolizadas por suas disciplinas e reservadas a seus especialistas.

O ruído, de que nos fala Barthes, se pode entender como uma codificação mínima para que o sentido esteja ligeiramente fora do alcance do leigo. Este mecanismo é de marcada importância para a produção artística. Há que estar em uma camada de sentido acima daquela passível de compreensão pelo espectador.

Se há camadas demais (e, portanto, muito ruído) a arte não passa de um objeto inútil e incompreensível. Se ela produz sentido imediatamente ou se o espectador percebe as camadas de sentido sobre o objeto, a arte será ingênua. Entre o ingênuo e o incompreensível, é possível posicionar-se em um estado que gere um “quase-sentido”, de modo que a perspicácia do artista não seja posta em jogo. O índice aponta para algo, mas também punge quem o percebe enquanto tal. É sobre essa fenomenologia do índice que se justifica, no presente trabalho o interesse em revisitar “A Câmara Clara.

No ensaio “O terceiro sentido”, Roland Barthes parece tocar em outro assunto de primeira importância. De alguma forma é o sentido obtuso, ou algo bastante próximo a ele, o que temos buscado em uma esfera para além do nível informativo e o da significação. O que Barthes define como “significância” é, potencialmente, o conceito que nos possibilita pensar um significante sem significado, na percepção de um inominável. Quando falamos em intuição, há um sentido para além da linguagem, que se desvela na imagem pelo que é puramente imagem, “prescindimos da palavra, sem deixar de nos entendermos” (BARTHES, 1990, p.54).

Para Barthes, há três níveis de sentido. Primeiramente, no nível informativo, há uma semiótica da mensagem. É o nível da comunicação e fornece os personagens, suas características e a situação. Em segundo lugar, há um nível simbólico, que se estratifica em diferentes camadas (históricas, referenciais, diegéticas, etc...). No nível simbólico as “ciências do símbolo” (Psicanálise, Economia, Dramaturgia...), importam mais do que uma ciência da mensagem.

É no terceiro sentido, “errático, evidente e teimoso”, que os traços e acidentes significantes dão a ver as incompletudes e a composição do signo. É o nível da significância, que não se confunde com o da significação simbólica. Nele, para Barthes, há um dialogismo tão tênue que não se pode garantir a intencionalidade. Diríamos que há uma espécie de “dialogismo acidental” que marca o sentido obtuso de “inintencionalidade”.

Algumas considerações de Barthes sobre o cinema de Eisenstein são reveladoras: O “folheado de sentido” não é marcado por um fundo verdadeiro. A barba falsa do czar não renuncia à boa fé: “dizer o contrário sem renunciar à coisa contradita [...] O postigo eisenteiniano é ao mesmo tempo postigo de si próprio, isto é, “pastiche” e “fetiche irrisório visto que ele deixa ver o corte e a sutura” (BARTHES, 1990, p. 49):

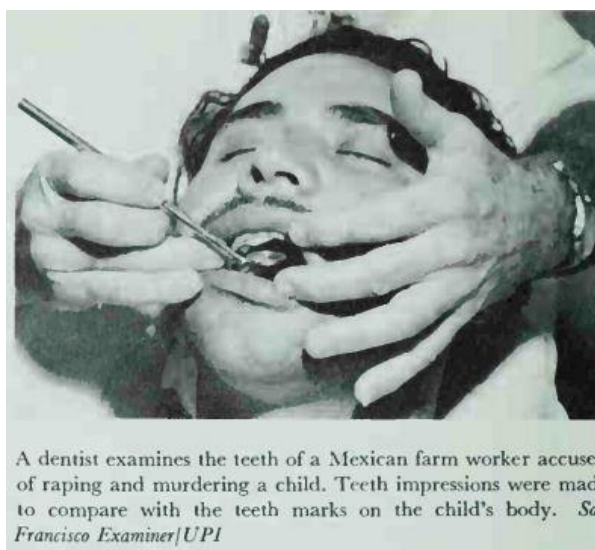
Não há, pois, paródia: nenhum traço de burlesco; a dor não é macaqueada (o sentido óbvio deve permanecer revolucionário) [...] Todo o sentido obtuso (a sua força de desordem) se representa na massa excessiva dos cabelos; [...] contradiz o pequeno punho erguido, atrofia-o, sem que esta redução tenha o menor valor simbólico (intelectual); prolongado em caracol, dando ao rosto um modelo ovino, ele confere à mulher algo de *comovente* (como o pode ser uma certa idiotice generosa) ou ainda de *sensível*; estas palavras desusadas, pouco políticas, pouco revolucionárias, mesmo que mistificadas, devem ser, contudo, assumidas, julgo que o sentido obtuso tem uma certa *emoção* que apenas designa aquilo que se ama, aquilo que se quer defender; é uma emoção-valor, uma avaliação (BARTHES, 1990, p. 50)

Ora, o sentido obtuso enquanto “emoção-valor” que designa, aproxima-se de alguma forma do sentido intuitivo, extralinguístico que estamos desenvolvendo. Não que tratemos de sinônimos: a abdução, a intuição, a potência do falso, o terceiro sentido, *o punctum*; Mas há em todos eles algo da ordem da designação pura que, portanto, remete ao índice através de algum tipo de emoção.

O terceiro sentido não completa o signo, mas desmascara sua incompletude. Enquanto aquilo que “o autor quis dizer” é da ordem do sentido óbvio, mesmo com todas as suas camadas simbólicas, o sentido obtuso escapa à razão analítica (é, antes, da ordem das brincadeiras, dos gastos fúteis), está do lado do carnaval.

O sentido obtuso, conforme Barthes, está numa maneira de ler o real (no que o opõe ao fictício deliberado). O suplemento obtuso não se opõe ao sentido óbvio, deixa-o intacto e, paradoxalmente, lhe impõe uma nova coloração.

Figura 10: Perícia dentária



Fonte: *Pictorial History of Crime*, p. 172

Na fotografia acima, o camponês mexicano acusado de violentar e matar uma criança, é submetido a um exame pericial para comparar sua arcada dentária às marcas encontradas no corpo da vítima. A habilidade nas mãos do perito é do nível do óbvio. A submissão imposta à cabeça virada para cima do suspeito, a forma cirúrgica com que o espelho lhe investiga o interior da boca, os lábios moles afastados pelo toque preciso, tudo isso, pertence ao simbólico. A expressão tola do suspeito que parece dormir relaxado, conjuntamente com seu bigode muito fino em relação às grossas sobrancelhas, parece contrapor-se à frieza técnica do perito e ao horror do crime cometido. Não são os olhos fechados, simbolicamente opostos ao olhar médico que lhe penetra as arcadas dentárias, mas a boca que se abre como uma boca que, inconsequente, dorme, quebra a harmonia simbólica da foto.

A “tolice” submissa não se opõe nem prejudica o sentido óbvio da foto, sua mensagem, suas camadas de significação. Entretanto, o sentido obtuso, ainda que o nomeemos à revelia, está fora da linguagem e, na imagem, permanece como o que é puramente imagem.

Ao olhar a foto novamente, o rosto tolo do suspeito já está codificado. Acrescenta-se que a mão que segura o espelho está de luva, e a que abre a boca está nua. O obtuso se torna óbvio, mas surge algo a mais. Uma narina muito aberta na esquerda (a outra deitada e mais digna) parece criar uma simetria bizarra com o lábio aberto à força à direita da imagem. A materialidade do rosto e a imaterialidade da força imposta, da hediondez do crime cometido contra uma criança, mas ainda, irresistivelmente, a tolice que retorna no centro da foto, na narina demasiado aberta que não significa nada, que não altera o sentido, mas que o desloca. Há uma poética da involuntariedade, uma estética da insuficiência interpretativa. A imagem pensa através de meu olhar.

Não se trata propriamente de um juízo, mas de sua suspensão. O traço punge por sua evidência. O que está em jogo não é o que se percebe, mas o ser mesmo da percepção, o estado de sensibilidade, o desacompanhamento da significação, o curto-circuito na linguagem. (BARTHES, 2003) Há um colapso autocrítico da máquina semiótica em um espasmo simultaneamente enfático e elíptico da imagem: “o sentido obtuso não pode movimentar-se senão aparecendo e desaparecendo, este jogo da presença/ausência mina o personagem tornando-o um simples lugar de facetas.

Em “A câmara clara” Barthes desenvolve dois conceitos que, não por acaso, representam, ainda que de forma específica no campo da fotografia, as características de significação e significância, o sentido óbvio e o obtuso.

O *Studium*, por um lado, é o que nos faz interessar por uma fotografia e mesmo gostar dela. Pelo *Studium* participamos da situação, das expressões, dos gestos, dos cenários. Não se trata de um estudo, mas da “aplicação” a alguma coisa. (BARTHES, 2012, p. 31).

Através do *Studium*, o *Spectator* encontra o *Operator*, vivendo “de certo modo ao contrário, os intentos que fundam e animam suas práticas”. (BARTHES, 2012, p. 33). O gesto de fotografar é o de surpreender alguma coisa ou alguém, revelando o que estava oculto “que o próprio ator dele estava ignorante ou inconsciente. Assim, toda uma gama de “surpresas” (BARTHES, 2012, p. 37):

Se excetuarmos o setor da publicidade, onde o sentido só deve ser claro e distinto em virtude de sua natureza mercantil, a semiologia da fotografia está, portanto, limitada aos desempenhos admiráveis de alguns retratistas. Para o resto, para o tudo-o-que-vier das “boas” fotos, tudo o que podemos dizer de melhor é que o objeto fala, induz vagamente a pensar. [...] No fundo, a fotografia é subversiva não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa. (BARTHES, 2012, p. 41)

Há, entretanto, além do investimento consciente soberano do *Studium*, um transpassamento, uma ferida, uma picada, ou ainda, uma pontuação a que Barthes chamará de *Punctum*:

O *punctum* de uma foto é esse acaso que nela, me punge (mas também me mortifica, me fere). Tendo assim distinguido na fotografia dois temas (pois em suma as fotos que eu gostava eram construídas à maneira de uma sonata clássica) eu podia ocupar-me sucessivamente de um e de outro (BARTHES, 2012, p. 33)

Nesse espaço habitualmente unário, às vezes (mas infelizmente com raridade) um “detalhe” me atrai. Sinto que basta sua presença para mudar minha leitura, que se trata de uma nova foto que eu olho, marcada a meus olhos por um valor superior. Esse “detalhe” é o *punctum*, o que me punge (BARTHES, 2012, p. 45)

O *Punctum* possui uma força de expansão metonímica que faria, de acordo com Barthes, com que um detalhe preenchesse toda a fotografia. Esse ponto, como um sentido obtuso, não é parte da intenção do fotógrafo, mas uma espécie de “diabrura” do sentido que escapa à linguagem:

Assim o detalhe que me interessa não é, ou pelo menos não é rigorosamente, intencional e provavelmente não é preciso que seja; ele se encontra no campo da coisa fotografada como um suplemento ao mesmo tempo inevitável e gracioso; ele não atesta obrigatoriamente a arte do fotógrafo, ele diz apenas ou que o fotógrafo se encontrava lá, ou de maneira mais simplista ainda, que ele não podia não fotografar o objeto parcial ao mesmo tempo que o objeto total. [...] a vidência do fotógrafo não consiste em “ver”, mas em estar lá. E sobretudo, imitando Orfeu, que ele não se volte para o que ele conduz e me dá! (BARTHES, 2012, p. 51)

O *Punctum* é um estalo, um abalo proveniente de uma marca. Diferentemente do *Studium*, o *Punctum* não pode ser nomeado: “o que posso nomear não pode me ferir” (BARTHES, 2012, p. 51). Essa pungência da imagem não é fruto da astúcia do autor, da expressividade proposital, ou do “choque” do fotografado. Não é um elemento narrativo, mas antes, contranarrativo da imagem.

5.3 O erro e o involuntário

Um signo de qualquer natureza poderá assumir características de índice quando houver erro ou involuntariedade. A hipercorreção (um erro, portanto) pode, por exemplo, gerar um sentido de ingenuidade de um interlocutor em relação a outro. O efeito de crença na própria superioridade no domínio do código ou das regras do gênero faz com que o índice predomine sobre os aspectos convencionais ou qualitativos (“eu sei o que você está pensando e sei por que o que está dizendo é uma representação ingênua do seu próprio objeto”).

O erro ou a ingenuidade remetem por um lado à intencionalidade presumida do enunciador e à involuntariedade do erro que, por fim, não nos informa o conteúdo abstrato da expressão, mas semiotiza o próprio enunciador em sua fragilidade. A assimetria é gerada pela percepção de um signo indiciário presente tanto nas formas de enunciação quanto no corpo do enunciador (roupas, trejeitos, gestos etc). A codificação é a estrutura da lei que faz do saber um instrumento de visibilidade assimétrica. Quem sabe mais é capaz de ver no outro, e mesmo em suas abstrações, os índices da debilidade, da ignorância, da pobreza etc.

O índice é um elemento chave para a distribuição de poder no panóptico. Cada saber codificado dá lugar à uma assimetria que a falha de seu conhecimento denuncia através de índices. A forma como tratamos as crianças evidencia esse ponto com clareza. O adulto, detentor do código, percebe na criança a “ingenuidade”

de sua fala. Mais do que uma mensagem, a criança enuncia sua própria ignorância do código e é corrigida pelo adulto.

De forma análoga, todo o saber jurídico e científico é propositalmente codificado de forma distinta da linguagem comum para que se gere uma assimetria na visibilidade. Aqueles que desconhecem o código não são capazes de ver as deficiências na enunciação daqueles que conhecem. De maneira oposta, entretanto, os que possuem o “saber”, não apenas são capazes de detectar eventuais falhas nas formas enunciativas e na racionalidade dos “ignorantes”, mas de fazer seu “erro” atuar contra si mesmo conferindo à pessoa uma consignação (e, portanto um arquivamento) na qual figura de maneira estigmatizada. Codificam-se, por fim, os próprios índices de incorreção na utilização do código ou das regras do gênero, automatizando a significação. O conteúdo da enunciação passa a um plano menos importante do que a forma do enunciador.

A hipercorreção é, via de regra, um ato de submissão ao código. Aquele que o reconhece como a maneira “apropriada” de comunicação no gênero, mas não é capaz de utilizá-lo com fluência. Ao cometer um “erro”, o caráter abstrato da comunicação se materializa de forma contígua ao enunciador, como um criminoso que deixa para trás um fio de cabelo ou uma pegada. Ele indica a presença do indivíduo, e desfaz a transparência do código.

A involuntariedade é outro tipo de “modificador” que transforma um signo qualquer em índice. O caso do ato falho pode ilustrar este ponto. Uma pessoa que discorra sobre algo, seja em um consultório de um psicanalista, seja em um interrogatório policial, emite informações que são percebidas como involuntárias, novamente incorrendo no índice que aponta a falha e adquire um valor semiótico bastante distinto da mensagem codificada que buscava transmitir.

Normalmente o erro e a involuntariedade estão presentes no mesmo ato que desnuda o enunciador e o coloca em uma disparidade que gera efeitos de poder inquestionáveis. O caráter indiciário do erro e da involuntariedade aponta para a veracidade de forma muito mais contundente do que a própria narrativa proferida intencionalmente pelo sujeito.

O que se sugere é que esse efeito de poder determinado pelo índice, é também codificado e, portanto, cultural e histórico. Foi durante o século XIX que se concretizaram os saberes indiciários como a Medicina, a Psicologia, a Sociologia, a Antropologia e a Psicanálise, por exemplo. Foi também durante este século que a

polícia surgiu como pretensões de saber científico, mesclando saberes médicos com formais jurídicas.

O índice não obtém seu poder de efeito de verdade, entretanto, de uma simples assimetria no domínio dos códigos. Ocorre um tipo de alteração no campo do visível que possibilita a instrumentalização da intuição enquanto gênero cognitivo valorado pelas instituições. Impossível reduzi-lo a codificações. A intuição perceptiva do século XIX, permitiu o estabelecimento de uma nova intelectualidade que obteve legitimidade, não para o olhar, enquanto poder descritivo e analítico, mas para “golpe de vista”, o “tirocínio policial”, o “*punctum*”, uma combinação de saber empírico com a faculdade quase mística de um sexto sentido.

O erro e a involuntariedade apenas abrem espaço para uma assimetria do visível que é instituída de fato e de direito através do saber intuitivo. A fotografia é o momento privilegiado dessa assimetria do visível. Seu caráter indiciário aponta para a “verdade” que é imediatamente codificada pelo espectador, não enquanto descrição, mas como traço do real que se deu involuntariamente. A vontade, ou a intencionalidade foram abandonadas pela fotografia policial, deixando espaço para a ilusão de transparência que oculta o fotógrafo e expõe ao máximo o referente.

5.4 A transpiração indicial

Para Charles Taylor, filósofo norte-americano, teria havido, durante o século XVIII, um “giro expressivo”. Tendo a natureza do *self* sido transferida para a esfera interior de cada indivíduo, ainda a ser descoberta por ele mesmo em suas tendências, conhecer a alguém, profundamente, demandaria saber ler os signos que expressariam seu ser.

A grande questão passa a ser, de certa forma, a autenticidade do que é observado. Nesse sentido o “século 18, conferiu aos gestos e olhares mais valor que às palavras, por serem eles a via privilegiada para ter acesso à alma humana.” (TAYLOR, 1989, p. 368).

Nesse sentido, Erving Goffman desenvolve em “A representação do eu na vida cotidiana”, uma preciosa análise sobre os rituais de interação face a face, evidenciando a assimetria gerada pela vantagem que o observador leva sobre o indivíduo que, como um ator, tenta controlar os signos que emite: “a arte de penetrar

no esforço do indivíduo em mostrar uma inintencionalidade calculada parece mais bem desenvolvida do que nossa capacidade de manipular nosso comportamento”. (GOFFMAN, 1975, p. 21)

É nesse sentido que a polícia busca captar a “transpiração sígnica” involuntária dos suspeitos e transformá-la em uma narrativa capaz de organizar os fatos investigados sem a mediação voluntária do interlocutor. A verdade não está no que é dito, nem no que se dá a ver, mas naquilo que se ocultava, e que assim mesmo, graças a uma intuição (tirocínio) é percebido pelo olhar experimentado do agente.

É importante compreender quem são as pessoas que exercem o papel legítimo do controle social e seu universo semiótico. As decisões tomadas pela polícia, quando consideradas por um viés legalista, não levam em conta os agentes punitivos enquanto sujeitos dotados de desejos, preferências estéticas e um imaginário perpassado por semioses de distintas naturezas, que dão origem à punição de forma bastante mais incisiva do que a norma. Há, além disso, que se compreender os mecanismos que permitem a criação de verdades através de racionalidades próprias ao *habitus* policial, como a questão da “intuição”, ou tirocínio policial: sentido atribuído à tenacidade, ou à perspicácia do agente que permite semiotizar situações de modo que se perceba o que há além do que é dito. O índice designa aquilo que vale a pena observar e sua inserção narrativa, o que é digno de registro.

A polícia atua como um mediador simbólico entre o público e o privado. Esta mediação se dá, em grande medida, pela forma como se inclui na burocracia estatal uma versão dos indivíduos e de suas ações. A forma como os fatos são percebidos, reunidos e relatados, no âmbito da polícia, determinam os sentidos que o controle social assume.

É significativo que a mesma polícia designada para manter a ordem nas cidades seja também aquela que guarda as fronteiras do território nacional e ainda seja a entidade que administra a identificação civil. Manter a ordem é também manter estáveis as identidades, definindo suas fronteiras. Ao mesmo tempo em que o trabalho policial reflete um sistema de símbolos determinado historicamente, a atualização na forma escrita de seus vieses normalizadores reterritorializa e codifica novos sistemas simbólicos. Pode-se dizer que o próprio gênero policial burocrático no contexto de um dispositivo que impõe a norma, não obtém sua potência simbólica

da Lei, mas a constitui ou ainda a inventa a partir de suas próprias regras enquanto sistema complexo de significados.

James Clifford percebe que a ideologia que reduzia a escrita às boas representações da realidade em uma “redação minuciosa” no âmbito da etnografia, havia já se desintegrado: “a cultura é vista como composta por representações e códigos seriamente contestados; neles, assume-se que o poético e o político são inseparáveis, que a ciência está nos processos históricos e linguísticos e não acima deles”. (CLIFFORD, 2016, p. 32)

A autoridade do historiador, do antropólogo e mesmo do policial encontra-se mais em sua possibilidade de invenção do que na representação escrita de “fatos”, mesmo porque, a seleção e a organização de “acontecimentos” distintos em uma unidade narrativa, fornece sentidos próprios que não podem ser considerados separadamente dos processos literários dentro dos quais são construídos até a forma como irão ser recebidos em atos de leitura específicos.

O que se pretende é sugerir que a escrita policial não pode ser tomada à parte das preocupações que tiveram a História e a Antropologia quanto aos seus aspectos literários e ficcionais. Os textos burocráticos dentro de um aparato jurídico-policial, são tratados costumeiramente como representações fieis de determinada realidade. Esta ilusão faz com que narrativas ficcionais, falsas ou não, sejam repetidas desde a sua produção, no âmbito policial, até a sentença judicial sem muitos questionamentos.

O ambiente interacional de uma delegacia de polícia, por mais peculiaridades que possua, não deixa de ser o palco através do qual policiais, suspeitos e testemunhas, atuam com a finalidade de consignar uma narrativa supostamente crível. O jogo que objetiva causar impressões (cf. GOFFMAN, 2014) é importante para a formação das convicções de culpa ou inocência, pois além de revestir simbolicamente o que dizem as partes envolvidas, dão a ver aspectos que, em tese, estariam fora do controle de emissão sógnica das partes. Para GOFFMAN:

Sabendo que o indivíduo irá, certamente apresentar-se sob uma luz favorável, os outros podem dividir o que assistem em duas partes: uma, que o indivíduo facilmente manipulará quando quiser, constituída principalmente por suas afirmações verbais, e outra, em relação à qual parece ter pouco interesse ou domínio, oriunda principalmente das expressões que emite. Os outros podem então usar os aspectos considerados não governáveis do comportamento expressivo do indivíduo como uma

prova da validade do que é transmitido pelos aspectos governáveis. (GOFFMAN, 2014, p. 19)

Para Goffman a expressividade do indivíduo divide-se em duas modalidades significativas: as expressões transmitidas e as expressões emitidas. Estas últimas, normalmente de caráter involuntário, parecem validar as primeiras. Ocorre que também as expressões emitidas, podem ser manipuladas, ocasionando uma impressão falsa. O jogo interacional das emissões sógnicas é especialmente rico no contexto policial, pois o resultado das impressões causadas pode determinar a liberdade ou não de quem se está observando. Entretanto, este jogo não ocorre de forma unidirecional, e também os policiais se utilizam de artimanhas para simular emissões sógnicas involuntárias, objetivando a confiança, o medo, ou o constrangimento do suspeito, a fim de extrair dele informações que de outra forma lhe seriam negadas.

O termo “impressão”, utilizado por Goffman, parece especialmente útil por remeter ao traço involuntário, à pista deixada, ao signo indicial. Revela o potencial expressivo do indício, capaz de produzir quebras na narrativa que dão a ver uma “realidade” subjacente, aparentemente involuntária e, por isso, dotada de efeitos de verdade superiores àqueles que passam pela mediação intencional do interlocutor.

Citando William I. Thomas, Goffman nos apresenta a ideia de que, em nossa vida cotidiana, não vivemos conforme o método científico, mas nos baseamos em inferências, em julgamento conjecturais que nos colocam à mercê de farsas ou dissimulações preparadas nos bastidores e apresentadas nas fachadas. O engodo tampouco é combatido pelo raciocínio lógico, ou pelo teste estatístico, mas principalmente por uma espécie cognitiva que poderíamos chamar de “intuição”. No caso da polícia, a intuição é especialmente valorizada, tendo adquirido uma denominação própria, já citada anteriormente: o tirocínio. Trata-se de uma capacidade de perceber que algo está errado, que alguém está mentindo, que uma situação não é o que aparenta. O que desencadeia o tirocínio é uma impressão, um indício, um apontamento para algo.

A partir das impressões, estabilizam-se projeções sobre os outros atores. O caráter moral dessas projeções implica na confirmação dos outros atores das aparências que assumiram, recebendo por ela a valorização e o tratamento adequado. O indivíduo deve ser o que aparenta e implicitamente renunciar a tudo o

que se refere ao que não aparenta ser. (GOFFMAN, 2014, p. 25) Dessa forma, o jogo interacional permite a construção do aparato semiótico que permitirá a construção das narrativas sobre as ações pretéritas dos investigados.

Alain RABATEL (2016) divide as instâncias “atorais” das “autorais”, no que concerne ao crédito que é concedido a alguém por convenção. Um leitor de um romance, por exemplo, tende a acreditar que o que o narrador diz que o personagem sente seja um fato, enquanto a fala do próprio personagem sobre o que ele próprio sente está sujeita à dúvida. Fora da ficção há também uma diferenciação nessas instâncias, nas quais alguns possuem uma credibilidade narrativa mais autoral do que atoral. É, possivelmente, o caso da polícia e dos especialistas nas Ciências Humanas, enquanto capazes de selecionar e organizar as ações dignas de registro de seus personagens. Essa consignação forma um “todo solidário” (RABATEL, 2016, p. 37), que garante às narrativas policiais uma argumentatividade indireta por intermédio do dialogismo dos pontos de vista.

Para Rabatel, “o narrado não é, logicamente, anterior ao narrando”. Não há a encenação de um texto preestabelecido, nem a manifestação da intencionalidade do autor. (RABATEL, 2016, p. 38) O sentido é formado pela interação, por mais indicações que um texto ou uma cena possam conter.

Apenas a título de ilustração do que buscamos dizer com “transpiração indicial”, cabe retomar os estudos de Fernando Andachat sobre o formato semiótico dos *Reality Shows* televisivos. Não se trata de utilizar o sentido metafórico do panóptico do “*Big Brother*”, mas apresenta-se como um modelo comunicacional relevante a nosso trabalho por sustentar que a atração pelo formato do *Reality Show* se dá precisamente pela “transpiração sígnica”, que coloca o índice como protagonista. A partir de diferentes pesquisas, Andachat defende que, embora os elementos icônicos-qualitativos e a orientação simbólica feita pelo apresentador sejam de grande importância, o que conforma a natureza e a atratividade do gênero é seu caráter indicial.

A partir daí, Andachat analisa a importância do índice não só como atrativo de audiência televisiva, mas de seu potencial para, através do inesperado, do acidente, da “quebra” em relação ao socialmente aceitável, produzir um efeito de autenticidade. Este efeito é, defendemos, um valor estético em si mesmo.

O conceito de autenticidade, no sentido proposto pelos autores citados ganha importância no ferramental teórico que pode nos permitir entender, desde o gosto

artístico, até escolhas de candidatos para a presidência da república ou um estilo de vida. Andachat, nesse sentido, realiza uma análise do componente indicial gerado pela “quebra”, explorada pelos marqueteiros de Lula em sua primeira campanha vitoriosa. O choro do candidato o retirava do contexto simbólico esperado, no gênero “campanha política” e promovia uma emissão indicial através de uma cena em que chora, utilizada deliberadamente na montagem do vídeo por seu marqueteiro, exercendo considerável impacto em seus possíveis eleitores:

o verdadeiro protagonista do formato [dos reality-shows] é a “transpiração sgnica ou a exalação indicial” que, como todo índice, é muito difícil de produzir à vontade, ao menos de um modo convincente. Não é casual que, no manual eleitoral do político moderno, a sempre contingente mas vital produção de índice seja um capítulo decisivo para obter o sucesso de uma campanha midiática. O candidato que não consegue reagir expressivamente de modo adequado, isto é, com aparente e plausível autenticidade ante as contingências dessa extensa caminhada até o dia da eleição, dificilmente vai encontrar palavras que compensem esse déficit sgnico-expressivo (ANDACHAT, 2003, p. 11).

Assim como nos reality shows o candidato exitoso tem na autenticidade um bem em si: “fulano não está jogando”, o valor estético do autêntico se estende a campanhas políticas nas quais declarações, a princípio inadequadas, dos candidatos podem ser positivamente interpretadas se conotarem a autenticidade de seu emissor.

A potência deste fenômeno poderia também ser observada nas eleições de 2018 em que o candidato da extrema-direita Jair Bolsonaro ganha a preferência de milhões de pessoas que declaram gostar dele por ser “verdadeiro”. Mesmo as declarações mais polêmicas e agressivas do candidato parecem ser suavizadas pela percepção de que, diferentemente dos políticos tradicionais, “ele estava sendo ele mesmo”. O conteúdo de sua fala é atravessado pela potência indicial do choque, que faz ver algo “inintencional” (perceba-se como o não intencional pode ser completamente forjado)

Nesse sentido, o sucesso da aparente estética “tosca” da campanha de Bolsonaro, transmitida por mídias sociais, com filmagens amadoras, de telefones celulares, com uma bandeira do Brasil colada à parede com uma fita “*silver tape*” improvisada dava ao espectador algo novo no gênero “campanhas presidenciais”, com um alto teor de transpiração indicial, na qual o elemento “não intencional” ressignificava cada palavra dita, dotando-a de uma estética da autenticidade. Este exemplo que será aqui deixado para um desenvolvimento adequado em trabalhos

posteriores, serve-nos, como um apontamento para a potência do índice, enquanto elemento semiótico que ultrapassa ou modifica o componente simbólico da comunicação.

Na polícia, desde o século XIX, há uma valoração inerente à indicialidade, frequentemente mais apreciada enquanto verdade, do que a fala dos suspeitos ou das testemunhas. A percepção policial não pode se ater ao nível da mensagem denotada pelo emissor, nem interpretar signos sujeitos à manipulação.

O índice marca uma descontinuidade que contamina e transforma o real. O efeito de “quebra” proporcionado pelo signo indicial é, possivelmente o que explica a grande atração, nas redes sociais, por vídeos em que o “marginal” é surpreendido pela polícia. O índice marca de real, por mais fictícia que seja essa “realidade”.

O momento marcado pela hiperexposição aos olhos do Estado e do mercado, no momento máximo da manipulação do espetáculo, o indicial atua como uma âncora que não nos permitiria descolar totalmente para um mundo de simulacros, conforme o conceito de Baudrillard (1991). Ocorre que o índice pode também ser um elemento plantado propositalmente, e aí reside sua potência máxima de controle. Se mesmo aquilo que se percebe como não intencional é, na verdade, um elemento “plantado”, para que assim signifique (o choro do presidente, o “erro” no telejornal, o “ato-falho” útil e proposital), não se tem a quem recorrer para instituir o autêntico.

A polícia, tradicionalmente, atuou tanto na recepção do índice, quanto em sua produção. Talvez seja esse o seu maior poder e o maior risco que representa. O “inintencional” plantado possui uma potência superior à mentira contada. Não se defenderá que a polícia é corrupta ou que manipule propositalmente os fatos que investiga, mas que em seu trato como o indiciário, produz efeitos de verdade e autenticidade que são, muitas vezes, ilusórios.

Na representação do próprio Eu, o ator encontra-se na impossibilidade de ser igual a si mesmo. O ator é sempre um outro. A máscara torna-se o próprio rosto. A simulação está para além do verdadeiro e do falso. A polícia, entretanto, não atua sobre o real. É ela mesma simulacro e atua sobre a falta de real, conferindo-lhe efeitos de realidade.

Quando Goffman coloca a metáfora da “atuação”, o que se pensa é que deve haver por trás um indivíduo real, diferente dos personagens que representa. Uma essência individualizante que se expressa de diferentes maneiras entre os papéis representados. A falsidade do ator indica a existência de um eu real. Este centro

orgânico, entretanto, não existe. A questão da polícia é determinar e manter constante o centro do Eu indicado pelas falsidades percebidas. O índice, ao apontar o erro, o involuntário, aponta o real instituído pelo intérprete. O especialista, o policial, o psiquiatra, é capaz de determinar um real institucional, obstruído pela simulação. Este real apenas emerge na forma de um índice.

Por questionável que seja a constatação precedente, dota-se de reais efeitos de poder, produzindo agenciamentos mediados pelas semioses indiciais no seio das instituições disciplinares e, mais recentemente, na mídia de massa, grande policial semiótico do Ocidente. É próprio do capitalismo avançado, capturar os sentidos e processá-los de forma que tudo, mesmo aquilo que em tese irrompe contra sua racionalidade, utilizando-os como produto de consumo.

6. A POLÍCIA E A FOTOGRAFIA: DISPOSITIVOS INDICIAIS

No final dos anos 70, Michel Foucault em duas palestras na Universidade de Stanford intituladas *Omnes et Singulatim*, retoma a crítica da “razão política” de um poder que ao mesmo tempo totaliza e individualiza. Os estudos sobre estes mesmo aspectos da governamentalidade já haviam sido formulado em suas aulas de março e abril de 1978 no Collège de France.

Em sua conclusão, Foucault nos diz que aqueles que se rebelam contra alguma forma de poder, não devem voltar-se contra as instituições que os exercem, mas contra as racionalidades muito próprias que as tornam possíveis. Isto porque o poder não é uma substância ou propriedade misteriosa, mas simplesmente um tipo de relação entre os indivíduos. Mesmo estando relacionado às formas do saber de uma época, não se resume a elas.

Assim, entender como o poder se configura em seus diagramas, demanda a compreensão de certo tipo de racionalidade. O poder é modulado pelas formações históricas sem reduzir-se a elas, o que significa que, se os saberes de uma época possibilitam tal ou qual configuração nas relações de força, não basta a crítica de uma instituição ou das possibilidades perversas da razão em geral, é preciso entender a forma de racionalidade específica que está ali envolvida:

[...] a crítica do poder exercido contra os doentes mentais ou os “loucos” não pode restringir-se às instituições psiquiátricas; tampouco aqueles que questionam o poder de punir podem contentar-se com a denúncia das prisões enquanto instituições totais. A questão é: como são racionalizadas as relações de poder? Perguntá-lo é a única maneira de evitar que outras instituições, com os mesmos objetivos e os mesmos efeitos, assumam os mesmos papéis. (FOUCAULT, 1990, p. 98)

Nesse sentido, Foucault entende que é preciso entender o fator individualizante e o princípio totalitário do Estado a fim de desvendar uma razão política que cresceu e se impôs ao longo da história ocidental. Sua ambiciosa empreitada é tributária do conjunto de seus estudos anteriores tanto em sua fase da arqueologia como na da genealogia. Se na História da Loucura e em Vigiar e Punir, por exemplo, seus objetos eram aparentemente pontuais, fica claro aqui que o que verdadeiramente sempre lhe importou não foi o surgimento do manicômio ou da prisão, mas a configuração das racionalidades que dessem lugar a sua existência. O ter lugar do manicômio e da prisão.

O que importa não é um racionalismo geral, mas modos de racionalidade aplicados a campos singulares como a loucura, a criminalidade, a morte, etc. Pode-se entender, através de suas obras anteriores, que o visível e o enunciável em determinada formação histórica possui genealogias distintas, e ao se estratificar no arquivo audiovisual cria o conjunto do sensível em um saber. O hospital geral que é uma forma do visível, por exemplo, não se origina dos enunciados da Medicina, mas ali encontra-se com eles.

Aqui interessa uma racionalidade específica, a as técnicas de poder individualizantes e centralizadoras concomitantemente. Trata-se, respectivamente, do que Foucault chama de pastorado e de razão de Estado, que embora distintos em seus vetores, passarão a funcionar em conjunto no Estado moderno. A figura do pastor e do tema pastoral, é intensificada e desenvolvida pelos hebreus. Embora esteja presente nas representações greco-romanas, a metáfora do rebanho não encontra lá sua mais forte expressão.

O pastor exerce seu poder sobre um rebanho ao mesmo tempo que o reúne, guia e conduz para a salvação. É um poder benigno e individualizado, que se dirige a cada membro particular. Uma a uma das ovelhas deve ser velada e alimentada: Moisés abandonara seu rebanho para ir em busca de uma única ovelha perdida (FOUCAULT, 1990, p. 80). O pastor deve conhecer seu rebanho detalhadamente, saber quais são as necessidades específicas de cada um.

A tecnologia de poder baseada na metáfora pastoral representa um rompimento com as estruturas da sociedade antiga, mais preocupadas com o governo do território do que do rebanho. Nesse sentido, a política dos gregos, por exemplo, constituía-se de forma bastante distinta do modelo do pastor e suas ovelhas:

Os homens que detêm o poder político não desempenham o papel de pastores. Sua missão não consiste em proteger a vida de um grupo de indivíduos, Consiste em formar e garantir a unidade da cidade. Em suma, o problema político é o da relação entre a unidade e a multiplicidade no quadro da cidade e de seus cidadãos. O problema pastoral diz respeito à vida de indivíduos. (FOUCAULT, 1990, p. 84).

A dualidade entre um poder político enquanto estrutura legal que mantém unido um Estado e o poder pastoral que se dirige diretamente às vidas individuais não se constitui de forma contraditória, mas complementar. É de fundamental

importância para a compreensão das sociedades contemporâneas. O cidadão e o ser vivo são duas modalidades a quem se dirige a governamentalidade.

Enquanto cabe ao pastor a responsabilidade por cada indivíduo de seu rebanho, o pecado da ovelha é imputável a seu pastor. Não apenas as vidas, mas os detalhes das ações criam laços morais entre ambos. Um ponto específico que difere a racionalidade pastora da grega é o da obediência. No cristianismo a relação pastor-ovelha é de dependência individual e completa. A obediência em si é uma virtude, pois a vontade do pastor, e não a lei, representa a salvação.

O cristianismo grego chamava esse estado de obediência de *apathéia*. E a evolução do sentido da palavra é significativa. Na filosofia grega, *apathéia* designa o controle do indivíduo sobre suas paixões graças ao exercício da razão. No pensamento cristão, o *pathos* é a força de vontade exercida sobre si próprio para si próprio. A *apathéia* liberta-nos de toda esta obstinação. (FOUCAULT, 1990, p. 87).

O modelo do pastorado, ao supor um conhecimento do pastor sobre cada uma de suas ovelhas, adota no cristianismo dois instrumentos do mundo grego, não sem aplicar-lhes profundas alterações: o exame e a direção de consciência. No pastorado cristão essas duas práticas são associadas, não para que cada um cultivasse a consciência de si, mas para expor, revelar as profundezas da alma ao olhar perscrutador do pastor.

Para Foucault, a combinação entre a força agregadora da cidade com o poder individualizante do “estranho jogo”, cujos elementos são a verdade, a vida, a obediência e a consciência de si, funda o que conhecemos por Estado Moderno. Assim, através da tecnologia instaurada pelo cristianismo primitivo, passa a ter lugar um governo dos indivíduos por sua própria verdade em um tipo de racionalidade política que ainda nos é vigente.

Foucault nos mostra que a racionalidade do poder de Estado é gerada a partir de dois corpos de doutrina: a razão de Estado e a teoria da polícia. (FOUCAULT, 1990, p. 90). A primeira tinha a ver com uma racionalidade própria da manutenção e prosperidade do Estado, não se confundindo com nenhuma outra instância como o poder do príncipe, ou das instituições como a família, a igreja etc. Tratava-se aí como fim, o Estado em si, mesmo que às custas da individualidade. Ocorre que por possuir uma natureza própria, a razão de estado não poderia submeter-se a ditames das tradições cristãs e judiciárias, devendo buscar seus próprios princípios a fim de

estabelecer um governo concreto. O que aqui está sempre em jogo é a existência do Estado.

[...] a razão de Estado não é uma arte de governar de acordo com as leis divinas, naturais ou humanas. Esse governo não precisa respeitar a ordem geral do mundo. Trata-se de um governo em conformidade com o poderio do Estado. É um governo cujo objetivo é aumentar esse poderio no âmbito de um quadro extensivo e competitivo. (FOUCAULT, 1990, p. 92)

Por outro lado, a teoria de polícia dos autores do século XVII e XVIII não se refere à instituição que hoje conhecemos pelo nome “polícia”. Tem mais a ver como uma tecnologia governamental específica que envolve domínios, técnicas, objetivos em que o Estado intervém. As funções seriam algo como “inculcar na população a modéstia, a caridade, a lealdade, a diligência, a cooperação amistosa e a honestidade” (FOUCAULT, 1990, p. 93).

A concepção pré-moderna de polícia não tarda a englobar praticamente a totalidade das relações entre os homens, sua propriedade, seu modo de vida e as enfermidades que o ameaçam. O objeto da polícia é, enfim, o homem enquanto tal. O zelo pela condição do universal “homem”, é desde seu princípio a atividade fundante da função policial.

Naturalmente a preservação do homem demanda esforços que vão muito além do que hoje atribuímos a qualquer aparelho estatal. De fato, uma multiplicidade de ciências humanas irão adquirir cada vez maior importância, com intuítos muito semelhantes àqueles que eram no início, a função da polícia, dividida por Foucault divide em duas categorias: a primeira ligada à forma e ao esplendor da cidade (que inclui aí o poderio e o vigor do Estado) e a segunda voltada para a “comunicação” entre os homens em um sentido amplo (trabalho, produção, troca etc). (FOUCAULT, 1990, p. 94).

A polícia não diz respeito fundamentalmente à Lei. Sua associação com a questão da justiça e desvinculação com outras áreas que lhe eram originárias, como a saúde pública, por exemplo, não se deu sem uma série de resquícios deixados. O hospital geral, por exemplo segundo Foucault, é uma instituição que não deriva da Medicina, mas da polícia, dentro da concepção aqui desenvolvida.

O tratado de Nicolas Delamare¹⁴ atribui à polícia onze responsabilidades: a religião, a moralidade, a saúde, o abastecimento, as estradas, a segurança pública, as artes liberais (as artes e as ciências de um modo geral), o comércio, as fábricas, os empregados e trabalhadores, os pobres. (FOUCAULT, 1990, p. 95). O termo “polícia”, portanto, passa a referir-se ao conjunto de intervenções possíveis que o poder centralizado poderia realizar sobre a vida dos indivíduos. Para Foucault, a lógica subjacente a todo esse amplo conjunto é a vida, ou melhor, o vivo, aquilo que lhe é indispensável, útil ou supérfluo.

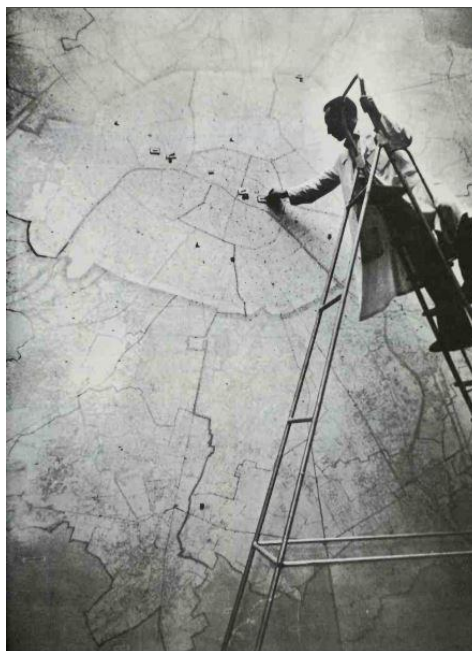
Além de Delamare, Foucault traz as visões de Johann Von Justi¹⁵ que, de acordo com seu ponto de vista, foi quem definiu com mais clareza o paradoxo central da polícia:

A polícia, diz ele, é o que dá condições ao Estado de aumentar seu poder e exercer seu poderio em toda sua amplitude. Por outro lado, a polícia deve manter os cidadãos felizes – felicidade entendida no sentido de sobrevivência, vida e melhoria das condições de vida. Ele define perfeitamente o que considero o objetivo da moderna arte de governar, ou da racionalidade do Estado: desenvolver os elementos constitutivos das vidas dos indivíduos de modo que seu desenvolvimento reforce ao mesmo tempo o desenvolvimento e poderio do Estado. Depois, Von Justi estabelece uma distinção entre essa tarefa que denomina *Polizei*, tal como seus contemporâneos, e *Politik, Die Politik*. *Die Politik* é basicamente uma tarefa negativa. Consiste na luta do Estado contra seus inimigos internos e externos. *Polizei*, porém, é uma tarefa positiva: cabe-lhe favorecer, ao mesmo tempo, a vida dos cidadãos e a saúde do Estado. (FOUCAULT, 1990, p. 97).

¹⁴ DELAMARE, Nicolas (1707) - *Traité de la police*. Paris : Jean & Pier e Cot.

¹⁵ JUSTI, Johann von. ***Grundsätze der Policey-Wissenschaft in einem vernünftigen***, auf den Endzweck der Policey gegründeten Zusammenhange und zum Gebrauch Academischer Vorlesungen abgefasst. Göttingen: Vandenhoeck, 1756.

Figura 11: Sala de mapas



Fonte: *Pictorial History of Crime*, p. 189

A positividade da Polícia sobre a vida de uma população, a vincula diretamente com o conceito de Biopolítica que Foucault vinha desenvolvendo. Antes de chegar a ela, entretanto, caberiam algumas colocações dos aspectos inerentemente disciplinares dos dispositivos tratados.

6.2 O poder disciplinar: a fotografia e a polícia

A fotografia e a polícia são contemporâneas. Os primeiros anos de desenvolvimento do processo fotográfico coincidem com o período de introdução da polícia profissional no Reino Unido (TAGG, 2005, p. 99). De fato, a fotografia proporcionou uma possibilidade técnica para que as práticas de governamentalidade se estendessem de um modo inédito. O registro e a identificação individual tornaram possível a criação e manutenção de um arquivo contendo informações detalhadas sobre os indivíduos e suas condutas. As lógicas pastorais se associavam aos princípios da racionalidade indicial.

O corpo, seu esquadramento e seu arquivamento permitiam que o Estado tivesse um acesso direto ao sujeito, independentemente de sua vontade. A aparência física, as medidas corporais, as cicatrizes, as tatuagens e todas as

marcas corporais imagináveis, passaram a ter um poder de afirmação da autenticidade do “eu” muito superior ao da autodeclaração.

Em um regime indiciário de verdade, aquilo que se diz não vale tanto quanto o que não se diz, mas que assim mesmo é percebido. O sintoma, a impressão digital, a pegada na lama e a imagem fotográfica passaram, no século XIX, a contar com muito mais credibilidade do que a palavra dita, o juramento feito, o testemunho prestado. A mesma lógica predominava na Medicina, na Psicanálise, na Etnografia e na História: o traço percebido pelo especialista, independentemente da vontade de suas fontes, tinha um valor de verdade qualitativamente distinto do mero relato testemunhal. O verdadeiro era apreendido pelos ínfimos detalhes, visíveis apenas ao olhar do especialista.

A polícia constituiu-se sob essa lógica. Se o criminoso era, por essência, um adversário para a obtenção da verdade, era preciso revelá-la a partir de meios alternativos. Historicamente, a má vontade dos suspeitos para com a verdade demandou métodos como a tortura, a ameaça, a espionagem e a delação. Durante o século XIX a lógica indiciária se impôs de maneira avassaladora. Por mais que a verdade surgisse através dos mesmos meios e que a polícia tenha continuado, secretamente, a exercer suas técnicas mais invasivas, o cientificismo da época passou a produzir um discurso completamente alheio aos órgãos de repressão tradicionais. É sob o signo da Verdade e do olhar que a tudo penetra que surge o moderno conceito de polícia.

Assumindo uma forma ou outra, sempre houve espões, verdugos e carrascos. Isto que se tornou lugar comum em qualquer debate sobre segurança pública e que generosamente se denomina “inteligência policial”, pouco se diferencia em sua essência da antiga espionagem. Quando se requisitam os laudos periciais, em muitos casos já se formou convicção à respeito da autoria e materialidade do delito através de técnicas de inteligência mais obscuras. O que se busca é uma prova irrefutável, um argumento científico que possa lastrear a opinião, formada previamente, em um golpe de vista. Os espões são invisíveis, as paredes têm ouvidos (e posteriormente escutas telefônicas).

A sociedade disciplinar dos espaços fechados parece estar dando lugar a um tipo de controle mais difuso e menos institucionalizado. O controle passa a se situar em uma rivalidade permanente que dispõe os indivíduos uns contra os outros com o propósito de motivá-los. O controle permanente substitui o exame próprio dos

mecanismos disciplinares. Retomando Kafka, Deleuze afirma que conforme a fórmula enunciada pelo Pintor Tintorelli em “O Processo”, teríamos saído da forma jurídica da “quitação aparente” das sociedades disciplinares em que o indivíduo sairia de um confinamento para entrar em outro, para a da “moratória ilimitada” que, segundo Deleuze, teria mais a ver com uma sociedade de controle, caracterizada pela dívida impagável. Estaríamos entre uma forma e outra. (DELEUZE, 1999).

Originado do poder pastoral do sacerdote, o indivíduo da sociedade disciplinar dos séculos passados era ao mesmo tempo único e identificável, alguém com uma posição fixa em uma massa. A massificação, entretanto, é a outra face da individualização. Na sociedade de controle, a senha substitui o número de série, marcando o acesso ou a rejeição à informação. A moeda de metal é substituída pelos fluxos imateriais de capital. As máquinas mecânicas e elétricas características das sociedades disciplinares são substituídas por complexas máquinas informáticas. Ao invés do risco da sabotagem tem-se o da pirataria e o da introdução de vírus. O próprio capitalismo sofre mudanças consideráveis:

Informam-nos que as empresas têm uma alma, o que é efetivamente a notícia mais terrificante do mundo. O marketing é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente dos nossos senhores. O controle é de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, ao passo que a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua. O homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado (DELEUZE, 1990, p. 224).

O panóptico não deixa de existir, ao contrário, expande-se em uma rede de informações alimentadas por câmeras de segurança e redes sociais. As estatísticas de saúde e as incidências de doenças psiquiátricas são controladas globalmente por organizações internacionais que determinam os riscos de tal ou qual epidemia. A própria normalização das aparências e das condutas parece ser modulada, cada vez menos pelo discurso médico-científico, e cada vez mais pelo discurso midiático. Posições ideológicas variam conforme a adesão a comunidades estéticas que não exigem filiação rígida, partidária, única e que não sujeitam seus membros mais do que os seduzem. As comunidades estéticas possuem sistemas mais frágeis e abertos se comparadas às agremiações políticas tradicionais, mas são também possibilidades, caminhos que se conectam, em novas formas do tecido social. (CÁCERES, 2013) .

Nesse contexto, determinar quais mecanismos de sedimentação pode-se considerar “policial” ou “político” parece ser uma tarefa árdua. Se o policial é a função que distribui os modos de ser, modos de ver e modos de dizer possíveis, na sociedade de controle, os mecanismos policiais não podem ser os mesmos que os da sociedade disciplinar.

Novas visibilidades são suscitadas por esquemas fluidos e velozes. Importa notar que sejam quais forem os meios de sedimentação de um estrato, sempre haverá uma função-polícia que a acompanhe, pois o que propomos é que a característica principal do policial, em um sentido amplo, é a de fazer simultaneamente com que algo apareça e signifique, por mais rápidas que sejam as transformações dos dispositivos.

6.3 Mapear o corpo

Figura 12: Alphonse Bertillon tomando medidas



Fonte: Metropolitan Museum of Art – New York. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/705511>> Acesso em 25 de agosto de 2018

A experiência fotográfica na polícia a partir do século XIX é exemplar da tese foucaultiana que percebe um controle cada vez mais sutil através da observação milimétrica e do olhar benevolente que submete aquele que não pode ver àquele que tem a capacidade de ver o invisível. O fundo neutro, o corpo isolado e numerado, a obsessão pela nitidez e ainda os registros detalhados de cada característica da superfície corporal como os de cicatrizes e tatuagens conformam uma fotografia que atua como a guardiã do conhecimento e da verdade, inseparáveis do poder e do controle que engendravam (TAGG, 2005, p. 106)

A fotografia legitima o olhar perito, pois submete os signos a uma observação do estático, isolado e codificado de uma forma que seria impossível reproduzir sem essa tecnologia. De qualquer forma, seu poder não derivava apenas da verossimilhança. A fotografia não era uma imagem do real, mas uma realidade em si, legitimada pelo selo de indicialidade no momento de sua produção.

O exaustivo escrutínio do corpo encontrava na fotografia um método de captura que se sobrepunha a qualquer descrição. Tratava-se de uma aparição, de uma revelação que muitas vezes ultrapassava a capacidade perceptiva do olho humano, indicando signos inapreensíveis a olho nu. O corpo que se revelava à fotografia policial do século XIX, não podia não entregar tudo o que um olhar científico era capaz de perceber, através de uma observação minuciosa ou de um golpe de vista.

Mais do que repressão ou censura, o poder produz mundos que permitiriam responder: “em que condições isso poderia ser verdade?”, “Como isto poderia ser um ponto de vista aceito como verdadeiro”. As condições de força do século XIX não poderiam ter se organizado da forma que fizeram, sem que tivessem mobilizado dispositivos que davam aos signos indiciários um caráter de verdade (e portanto de poder), como a fotografia, a polícia, a psiquiatria, a Psicanálise e mais uma lista que poderia se estender englobando grande parte das ciências humanas. As relações de poder, portanto, não são resultados de uma configuração do saber, mas suas produtoras na medida em que cada formação histórica engendra suas vontades de verdade.

Poder e conhecimento implicam-se reciprocamente. Não há como produzir um sem implicar em efeitos para o outro. A este complexo se poderia chamar de tecnologias de poder:

O objetivo de Foucault, por tanto, não é o de escrever a história social das proibições, mas investigar a história política da produção de “humanidade” como objeto de conhecimento em um discurso que se concebe como “ciência” que se erige enquanto “verdade”. Como requisito prévio para tal estudo, nos oferece uma série de conceitos – um novo vocabulário [...] Mais ainda, deve dirigir nossa atenção a um âmbito novo e diferenciado: o dos mecanismos que não devem reduzir-se a teorias, ainda que sobrepostos a elas; que não podem se identificar com os aparatos e instituições, ainda que estejam baseados nelas; e não podem derivar de opções morais, ainda que encontrem sua justificativa na moralidade. Estas são as modalidades de acordo com as quais se exerce o poder: as tecnologias de poder. (TAGG, 2005, p. 116)¹⁶

Os dispositivos, portanto, não devem ser reduzidos às instituições, às teorias ou à moralidade a que recorrem para justificar a si mesmos, de modo que nem a fotografia nem a polícia conformam em si um lugar de poder, mesmo que sejam perpassados por ele a todo momento. Um aparato que reuniu fotografia e polícia no século XIX, alterando as condições de visibilidade até nossos dias, foi a ficha de identificação criminal (dando origem também à identificação civil universal).

Não é coincidência que, ainda hoje no Brasil, as carteiras de identidade sejam confeccionadas por órgãos policiais. A polícia é a instituição com legitimidade para atestar a individualidade além de garantir a segurança do todo e controlar as condutas de cada um.

Para que possa haver vigilância, em primeiro lugar é preciso individualizar as condutas. Vigiar é, antes de qualquer coisa, “conhecer”. É preciso que se pense que a vigilância pode estar ocorrendo a qualquer momento e, portanto, deve haver uma assimetria essencial na escultura de luz. O panóptico de Bentham talvez seja a estrutura que melhor represente a prisão e outras instituições tipicamente disciplinares, mas não deixa de ser também o modelo básico de dispositivos como a Medicina e a Psicanálise, mas também a polícia e a fotografia. É preciso ver sem ser visto. O paciente ou o cidadão comum não apenas sabem infinitamente menos do que o médico e o policial, mas ainda dependem de seus olhos capazes, para enxergar o invisível. O olho da máquina fotográfica empresta o efeito de sua “neutralidade” para conferir legitimidade às pretensões de verdade que as instituições engendram em cada caso concreto.

Em “Vigiar e Punir”, Foucault nos fala sobre a prática disciplinar do exame e da forma como o que antes era um privilégio visando à posteridade passou a ser,

¹⁶ Tradução nossa

com a documentação exaustiva de cada existência individual, uma prática utilitária destinada a controlar a todos individualmente:

O exame com faz também a individualidade entrar num campo documentário: seu resultado é um arquivo inteiro com detalhes e minúcias que se constitui no nível dos corpos e dos dias. O exame que coloca os indivíduos num campo de vigilância os situa igualmente numa rede de anotações escritas; compromete-os em toda uma quantidade de documentos que os captam e os fixam. Os procedimentos de exame estão acompanhados imediatamente de um sistema de registro intenso e de acumulação documentária. Um “poder de escrita” é constituído como uma peça essencial nas engrenagens da disciplina. Em muitos pontos modela-se pelos métodos tradicionais de documentação administrativa. Mas com técnicas particulares e inovações importantes. Um se referem aos métodos de identificação, de assimilação ou de descrição [...] Daí a formação de uma série de códigos da individualidade disciplinar que permitem transcrever, homogeneizando-os, os traços individuais estabelecidos pelo exame: código físico da qualificação, código médico dos sintomas, código escolar ou militar dos comportamentos e dos desempenhos [...] (FOUCAULT, 2014, p.185).

Através dessa codificação o que se faz é uma inversão das visibilidades em relação ao exercício de poder. Se anteriormente o poder deveria ostentar-se em toda a sua glória, com o regime disciplinar passa a pretender-se neutro, impassível e benevolente, como os agentes policiais que calmamente seguravam o delinquente para que fosse fotografado na fotografia do inspetor Byrnes (Figura 2), ou os psiquiatras como Charcot e suas aulas de terça analisando os pacientes em frente a seus alunos. Ao invés de temer um poder esmagador vindo do soberano, um poder invisível que pode estar em qualquer parte.

No regime disciplinar quem recebe os focos de luz são aqueles a quem o poder submete. Há que tornar-se invisível. Esta máxima tão ligada às milenares práticas da espionagem volta-se contra os corpos submetidos. Na polícia, entretanto, há uma complicação. Não se quer que o Estado se apague, que se torne completamente invisível, mas que se disfarce, que se apresente em seus uniformes e distintivos por mais que se saiba que uma ampla rede de informações secretas funcione no subsolo do social. A resistência que se tinha à institucionalização da polícia no início do século XIX, quando de fato tornou-se um serviço profissional, não advinha do risco da brutalidade de seus cassetetes, mas do medo da espionagem.

A espionagem é uma forma assimétrica de visibilidade, um mecanismo panóptico que permite ao Estado ver sem ser visto. “Na disciplina são os súditos que

têm que ser vistos. Sua iluminação assegura a garra do poder que se exerce sobre eles.” (FOUCAULT, 2014, p. 183)

Annateresa Fabris (2002) observa que Alphonse Bertillon havia notado que o retrato policial praticado entre 1850 e 1870 tinha ainda muito das práticas artesanais que marcavam o retrato burguês. Suas normas deveriam garantir a eliminação dos fatores de variabilidade, isolando o corpo estudado. Bertillon determinava cada fator como a iluminação do estúdio, a cadeira deliberadamente desconfortável para que o sujeito posicionasse a coluna vertebral no centro do espaldar.

Hans Gross, a quem mais poderia se creditar a sistematização da polícia científica do final do século XIX, reconhece a obra de Alphonse Bertillon como uma organização rigorosa e sistemática que permite à polícia das grandes cidades utilizar a fotografia como um meio de reconhecimento de pessoas. Declaradamente inspirado no livro “*La photographie judiciaire*” de Bertillon, o próprio Gross traça suas recomendações para as autoridades que farão uso da fotografia de identificação.

Se se trata de comparar entre si dois retratos ou um destes com um indivíduo, o mais conveniente é colocar ao retratado de perfil, porque assim se caracterizam de um modo mais perfeito as linhas fisionômicas, toda vez que não existe projeção das partes salientes do rosto, o que facilita muito a medição que é indispensável para comparar. Coisa muito diferente acontece quando a fotografia há de servir para o reconhecimento de uma pessoa. Em tal caso, de nada serve o retrato de perfil, porque este só nos mostra a fisionomia do retratado em uma só posição e, diferentemente, o retrato de frente nos permite apreciar o parecido pelo conjunto das linhas fisionômicas. Tão certo é o que afirmamos que não haveria nada de estranho que, visto de perfil, não reconhecêssemos nosso melhor amigo. (GROSS, 1893, p. 215)¹⁷

O rosto passa a ser estudado em detalhes, medido, comparado, descrito. Não tarda para que surjam estudos buscando conectar características fisionômicas a qualidades morais e mesmo à propensão para o crime. A partir da sistematização proposta por Bertillon e sua implementação pela *Prefecture de Paris*, a imagem fotográfica passa a compor um extenso mecanismo de controle que conecta cada delinquente a uma ficha na polícia.

A necessidade do sistema originou-se pela formação de grandes centros urbanos, subitamente assomados por uma criminalidade bastante distinta da que

¹⁷ Tradução nossa

havia em zonas rurais. A burguesia necessitava de meios que a livrassem das ameaças à sua propriedade e integridade física.

A princípio, a preocupação principal era a questão da reincidência. Não havia como depender, enquanto instrumento de identificação, apenas dos nomes próprios em uma metrópole urbana. A reincidência faz parte da instituição da imagem do “indivíduo perigoso”, fundamental no imaginário da sociedade burguesa.

Paralela à definição do corpo burguês, do corpo que respeitava a lei, é a definição do corpo criminoso, do corpo que colocava em risco a sociedade. Passível de um biótipo, esse corpo será passível de arquivamento e classificação, propiciando uma identificação alicerçada nos desvios da média. Nesse contexto a fotografia confere um novo significado à noção de identidade. (FABRIS, 2002, p.33)

Figura 13: Tableau Synoptique des traits physiologiques



Fonte: Metropolitan Museum of Art – New York.
Disponível em:
<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/289245>> Acesso em: 25 de agosto de 2018

É portanto, nessa época que os traços corporais passam a ser codificados, com pretensões científicas, como índices de periculosidade. A diferença, a variação fisionômica que diferencia a aparência do outro daquela do “homem médio” de Quetelet¹⁸ passa a atuar como signo que pode depor contra a própria pessoa.

Não foi apenas a instituição policial que fez uso da “fotografia científica”. Também no campo da etnografia os métodos de Bertillon foram utilizados, além de ter tido uma prolífica presença em instituições disciplinares a fim de melhor controlar os “loucos”, os pobres, os doentes etc.

O Estado utilizou a fotografia e lastreou a autoridade das imagens garantindo um novo regime de verdade, possibilitando a consolidação dos governos capitalistas (SCORSATO, 2012). A administração e a governamentalidade foi possível apenas na medida em que o Estado era capaz de documentar e vigiar seus cidadãos em um mecanismo panóptico generalizado.

No Brasil, o arquivo fotográfico da Casa de Correção da Corte guarda imagens feitas dos prisioneiros em poses menos sistematizadas, em fichas pouco estruturadas em relação àquelas feitas sob influência do que ficaria conhecido como “bertillonagem”.

A grande questão de Bertillon, e o que provavelmente o fez famoso, foi a forma como buscou solucionar o problema do enorme arquivo fotográfico que se formava. Quanto mais se proliferava, menos utilidade tinha. Era impossível comparar as cem mil fotografias que tinham sido acumuladas em seu arquivo, com cada uma das cem pessoas que eram presas em Paris diariamente (BERTILLON, 1890).

Obviamente o nome autodeclarado pelo delinquente era, automaticamente, posto em suspeita. Era preciso extrair do próprio corpo do preso as características que indicassem seu lugar no arquivo. Reunindo a fotografia de frente e de perfil às variadas anotações sobre características gerais e particulares observáveis no corpo do indivíduo, era possível criar um sistema de classificação bastante confiável e que se podia consignar em fichas.

As medições feitas em um indivíduo, do comprimento de seus ossos às demais, eram anotadas em uma ficha pessoal que continha também a referida fotografia do suspeito as descrições dos detalhes físicos (incluindo cicatrizes e tatuagens. Mais tarde as fichas foram completadas pela impressão digital. (SCORSATO, 2012, p. 7)

18 QUETELET, Adolphe. A treatise on man and the development of his faculties. Edinburgh: William and Robert Chambers. 1842.

O esquadramento do corpo conheceu, com Bertillon, uma sistematização sem precedentes. Seus diagramas nos quais as marcas permanentes como cicatrizes e tatuagens eram reproduzidas, revelavam os efeitos de poder que faziam o corpo atuar como seu próprio delator. Trata-se aqui de uma questão de correspondência. Todo indivíduo real deveria ter uma presença nos arquivos públicos, mas os “anormais” deveriam ser apreendidos em todos os seus detalhes.

O arquivamento das marcas dos corpos não se limitou a usos criminais. A própria questão da identidade civil e universal, após as técnicas de organização de arquivo propostas por Bertillon, se tornou possível, fazendo com que o Estado mantivesse um registro de cada indivíduo. Esta prática pôde garantir aspectos da governamentalidade que seriam impensáveis antes da “bertillonagem”.

Mais do que retratar cada indivíduo e suas particularidades, a fotografia judicial era um efetivo instrumento de controle social, que “inscreve no próprio código de figuração todos os preconceitos e efeitos de poder inerentes ao seu uso” (FABRIS, 2002, p. 35) Quanto mais se afastava do “homem médio”, mais “digna de registro” se tornava uma pessoa.

Ocorre aí um efeito interessante. O indivíduo cujas características pessoais e marcas físicas eram capturadas pelo sistema de identificação era por sua vez marcado pela própria inscrição no arquivo policial. Era como se o arquivo se tornasse uma extensão do próprio corpo e que depusesse contra ele, contra seu caráter e respeitabilidade. O simples fato de estar “fichado” criminalmente passou a ser a principal testemunha contra qualquer suspeito ao mesmo tempo em que tornava já suspeita qualquer pessoa registrada. Qualquer policial sabe bem a importância de perguntar: “você tem passagem?”. Um registro nos arquivos da polícia já é um argumento pela culpa.

O aparato jurídico-policial ocupa-se de controlar o indivíduo perigoso. Não se trata de punir quem cometeu um crime, mas quem é irremediavelmente um criminoso. Os que possuem no corpo as marcas da criminalidade (raça, tatuagens, vestuário, modos de linguagem) são suspeito *a priori*.

Figura 14: Ficha de identificação criminal

Height	1 m. 74.7	Rem	Head. l'gth	19.4	Rem	L. Foot	28.17	1	Rem	Circle	36	Age	32 years.
Sloop			" width	15.4		" Mid F	12.3			Periph. Z	36.4		
Culs. A	1 m. 84		Li l'gth	6.1		" Lt. F	9.7			7		Born in	Boston
Trunk	95.4		æ l'gth	3.6		" Fore A	48.2			Pecul.			
Remarks incident to Measurements.													
DESCRIPTIVE.													
Incl.	M	Ridge, Root (and)	Base, Elv	Root, M	Length	Projection	Breadth	Right Ear.	Chin, M. long	Beard, M. ch	Hair, Br. cl	Complexion, M	Weight, 185
Forehead	M	Forehead	Forehead	Forehead	Forehead	Forehead	Forehead	Forehead	Forehead	Forehead	Forehead	Forehead	Forehead
Width	M. narrow	Forehead	Forehead	Forehead	Forehead	Forehead	Forehead	Forehead	Forehead	Forehead	Forehead	Forehead	Forehead
Pecul.		Pecul.	Pecul.	Pecul.	Pecul.	Pecul.	Pecul.	Pecul.	Pecul.	Pecul.	Pecul.	Pecul.	Pecul.

Fonte: *Pictorial History of Crime*, p. 35

6.4 Biopolítica e racismo de Estado

Em um texto de 1978, sobre a evolução do conceito de “indivíduo perigoso” no século XIX, Foucault, retomando as aulas finais de “Os Anormais”, realiza uma reflexão sobre uma questão que parece ter se tornado a base das engrenagens do sistema penal a partir de então. Não se tratava de estabelecer a culpa por condutas ilícitas, de fazer responder um indivíduo por sua ação antissocial. O que passa a importar nessa época é, sobretudo, “quem é a pessoa”. Alguém pode cometer um crime e, entretanto, não se enquadrar como um delinquente.

Nesse sentido, o que estava em jogo não era a verdade dos atos, mas a verdade sobre o indivíduo. A máquina penal não podia mais funcionar apenas com base na responsabilidade do indivíduo pelos seus atos, mas pela responsabilização do sujeito por sua própria subjetividade, aquilo que o constituía enquanto ser e que, mais cedo ou mais tarde se manifestaria em seus atos.

Por esse motivo o século XIX foi insistente em fazer falar o criminoso, não através de confissões, mas de exames de consciência, confissões, lembranças etc. (FOUCAULT, 1978, p. 2). O discurso de Pierre Rivière se incluiria nesse contexto e

se punha de forma conjunta com os discursos médicos e jurídicos que encontravam nessa época um cruzamento potente (FOUCAULT, 1977). Foi no começo do século XIX que a psiquiatria encontrou a amplitude de suas possibilidades de intervenção no âmbito penal.

Foucault observa que nessa época a própria noção de loucura criminal passa a ser vista de maneira bastante diferente da que era usualmente apreciada. Os casos em que se aplicava o termo “loucura” eram tão claros a ponto de se questionar a necessidade de um perito médico (FOUCAULT, 1978, p. 5). O novo problema era posto na forma de como, através da psiquiatria, compreender os crimes hediondos que aparentemente não teriam derivado de nenhum sinal claro de loucura.

Em segundo lugar, Foucault entende que a psiquiatrização do crime se faz “pelo alto”. Apenas aqueles mais bárbaros e chocantes mereciam a atenção dos peritos psiquiatras, diferentemente do que ocorria até então quando se tratava dos pequenos delitos cometidos pelos “loucos” com a ambígua instituição da internação:

[...] Menos do que crimes contra a sociedade e suas regras, esses são os crimes contra a natureza, contra essas leis que acreditamos imediatamente inscritas no coração humano e que ligam as famílias e as gerações. A forma de crimes que, no início do século XIX parece pertinente para que se coloque a seu respeito a questão da loucura é, portanto, o crime contra a natureza. O indivíduo no qual loucura e criminalidade se associam e colocam o problema de suas relações, não é o homem da pequena desordem cotidiana, mas sim o grande monstro. No século XIX a psiquiatria do crime se inaugurou por uma patologia do monstruoso (FOUCAULT, 1978, p. 6)

Os crimes que eram objeto das investigações psiquiátricas eram também, aparentemente “sem motivos”. Não havia uma forte paixão ou mesmo uma razão evidente. O crime patológico é paradoxal, pois seria uma patologia cujo único sintoma seria o próprio crime. Para Foucault foi uma invenção da psiquiatria do século XIX, esta “entidade absolutamente fictícia de um crime louco, um crime que seria inteiramente louco, uma loucura que nada mais é do que o crime” (FOUCAULT, 1978, p. 8). A ficção da monomania homicida era a chave com a qual a psiquiatria entrava na esfera penal. Se havia doenças que se manifestavam apenas no crime, para evitar que acontecessem, era preciso que seu olhar clínico fosse capaz de detectá-las através de signos imperceptíveis ao leigo e mesmo ao jurista.

Doentes e delinquentes tinham sido recentemente separados pela própria psiquiatria (veja-se Pinel, por exemplo). No século XVIII, a psiquiatria tinha se tornado importante porque funcionava também como uma forma de higiene pública, tratando do “corpo social” que a essa altura já era mais do que uma metáfora. A psiquiatria surgia como uma Medicina cujo objeto era a saúde coletiva, pois a loucura estava ligada a diversas formas de condições de “perigo social” e condições insalubres de vida como a superpopulação, o alcoolismo e a libertinagem (FOUCAULT, 1978, p. 9).

A questão do olhar adestrado do médico psiquiatra surge aqui como algo de grande validade para o presente estudo. Se somente o perito era capaz de detectar a loucura que se manifestava unicamente na forma de crime (monomania homicida), sendo o crime o extremo da mesma loucura, este olhar adestrado remonta a um conceito previamente mencionado no âmbito da prática policial: o tirocínio. Esse tipo de intuição baseado na experiência específica de um ofício, conforme argumentamos, persiste até os dias atuais, ao menos no âmbito das polícias. A digressão é válida, pois se trata do mesmo processo mental, caracterizado pela capacidade, além do comum, de realizar inferências a partir da observação de indícios, que diante de olhos treinados produzem um sentimento (intuição). O tirocínio funciona como o instrumento de trabalho que permite tanto à psiquiatria quanto a polícia (que possuem inúmeras proximidades históricas e epistemológicas) produzir inferências e arquivamentos que serão aceitos como verdade. Um reflexo do real marcado pela contiguidade física com o referente.

Se a justiça penal deve curar a sociedade da enfermidade social que é o crime, a lei era um mecanismo absolutamente insuficiente já que era capaz, apenas, de prescrever condutas àqueles que detinham certo grau de razão. Alternativamente, a psiquiatria permitia a previsão de comportamentos, detendo a possibilidade de evitar, ou melhor, entender aquilo que era incompreensível e monstruoso.

O controle do corpo social na nova sociedade urbana industrial demandava o funcionamento de instituições da Medicina como higiene pública em fusão com a punição enquanto técnica de transformação individual:

Encontra-se assim inscrito, tanto na instituição psiquiátrica como na judiciária o tema do homem perigoso. Cada vez mais a prática, e depois a teoria penal tenderá, no

século XIX e mais tarde no XX a fazer do indivíduo perigoso o principal alvo da intervenção punitiva. Cada vez mais, por seu lado, a psiquiatria do século XIX tenderá a procurar os estigmas patológicos que podem marcar os indivíduos perigosos: loucura moral, loucura instintiva, degeneração. Esse tema do indivíduo perigoso dará origem, por um lado à antropologia do homem criminoso da escola italiana e, por outro, a teoria de defesa social pela escola belga. (FOUCAULT, 1978, p. 14).

As teorias de Cesare Lombroso acendiam calorosas discussões em sua época. Não se pode dizer que tenha havido unanimidade acerca da cientificidade de seus argumentos. Tampouco se poderia negar, que sua influência ultrapassou o campo acadêmico e penetrou numerosas instituições. O grande poder de persuasão de suas teorias deve-se, ao menos em parte, à possibilidade de gerar uma iconografia que muitas vezes funciona de forma mais rápida e eficiente na difusão de signos do que os textos publicados por seus concorrentes em revistas acadêmicas de sua época.

No final do século XIX, a psiquiatria não se situava apenas nos casos de grande monstruosidade, mas também em categorias como a perversão, geralmente ligada a desvios sexuais, e degeneração, na escala das gerações. Quer se tratasse de pequenos delitos ou de grandes massacres, era agora possível supor uma perturbação dos instintos ou um desenvolvimento interrompido. (FOUCAULT, 1978, p. 16).

A lógica da antropologia criminal italiana se opunha ao “direito penal”, pois era irrelevante o grau de responsabilidade do indivíduo já que o ponto que importava era o da periculosidade. A pena era, segundo este raciocínio, não uma punição, mas uma forma de defesa social. O sujeito perigoso deveria ser apreendido até que, através do tratamento, deixasse de sê-lo. Ao criminoso se deveria opor: a eliminação definitiva, provisória ou a esterilização. (FOUCAULT, 1978, p. 18). A lógica da punição passava assim, do crime ao criminoso. A esfera penal era virtualmente transferida para as instituições médicas que deveriam tratar com os temas da degeneração.

O auge da antropologia criminal foi o final do século XIX. Logo suas profundas incongruências foram detectadas e, cientificamente, foi desacreditada. Esse processo não foi imediato nem ocorreu de forma homogênea em toda parte. De qualquer forma, os preceitos lombrosianos deixaram marcas bastante profundas nas instituições criminais. Onde metodologicamente não se tinha a mesma rigidez

acadêmica devido aos interesses feridos do Direito Penal que interpelava a todo tempo os psiquiatras, havia ainda espaço para semioses que se perenizaram.

No subterrâneo das instituições psiquiátricas e jurídicas, desenvolvia-se também no final do século XIX, a polícia e com ela, toda uma iconografia do crime. Se houve uma mudança no discurso criminológico já no início do século XX, as práticas policiais não a acompanharam. Os lombrosianos haviam instituído uma visibilidade do crime que, se não podiam mais sustentar sentenças nos tribunais, nada obstava que fossem utilizadas nos bairros de periferia, seja através do controle ostensivo das patrulhas policiais, seja através da espionagem que iria se consolidar através de uma rede de delações, infiltrações, interceptações de mensagens, etc.

Foucault propõe que a questão do risco, derivada do mercado de seguros, ultrapassa o âmbito do direito civil, passando de forma relevante a fazer sentido na lógica das punições:

Ora, de maneira bastante estranha, é essa descriminalização da responsabilidade civil que vai constituir um modelo para o direito penal. E isso a partir das proposições fundamentais formuladas pela antropologia criminal. No fundo o que é um criminoso nato ou degenerado, ou uma personalidade criminosa senão alguém que, conforme um encadeamento causal difícil de reconstituir, porta um índice particularmente elevado de probabilidade criminal, sendo em si mesmo um risco de crime (FOUCAULT, 1978, p. 19)

Ora, a codificação da periculosidade, por mais discretamente que tenha subsistido nos escritos oficiais, não deixou de ser determinante para a seleção daqueles que, diante dos recursos escassos da polícia, fossem seus alvos preferenciais. As inferências de periculosidade são pautadas pela experiência e pela reprodução de conhecimentos, muitas vezes não codificados, de policial para policial. A capacidade de tirocínio seria então uma otimização estatística de se inferir o risco inerente às pessoas abordadas, interrogadas ou mesmo abatidas.

A questão da biopolítica coloca o corpo no cruzamento entre duas racionalidades distintas e não excludentes. Os mecanismos disciplinares continuam a fazer o seu papel, esquadrihando o indivíduo, medindo-o, cronometrando suas ações, vendo-o sem ser visto. Mas ainda há mais. Um dos fenômenos que, segundo Foucault (1999), marcou o século XIX foi a assunção da vida pelo poder. Ao invés de fazer morrer e deixar viver, fazer viver e deixar morrer.

Nas teorias do contrato social, o que se valoriza é justamente a vida. É para protegê-la que se institui um soberano. As técnicas sobre o corpo individual dos séculos XVII e XVIII destrinchadas por Foucault em sua fase da genealogia instituíam sobretudo um campo de visibilidade. Não é difícil entender como a fotografia se insere neste contexto, no século XIX, como um mecanismo panóptico de ver e fazer ver, e também de não ser visto. A própria invisibilidade do fotógrafo na imagem remete a uma arquitetura de luz voltada para o esquadramento dos corpos e o apagamento dos agentes “neutros” diante do efeito de real da fotografia, tão sublinhado em sua gênese.

A universalização da fotografia de identidade reforça o caráter disciplinar do dispositivo fotográfico. O corpo do “anormal” era aumentado, medido, avaliado em todos os seus detalhes, comparados com os corpos dos demais “indivíduos perigosos” e por fim codificado como bem fica demonstrado na antropologia criminal da escola italiana. Uma motivação econômica instituiu todo um sistema de racionalização disciplinar que permitia estabelecer um sistema de vigilância individualizado. A identificação através da fotografia e do sistema de Bertillon era então um enorme ganho técnico, que associado ao exame, passa a constituir no arquivo físico uma representação do indivíduo real, produzindo através de inscrições do primeiro, alterações reais para os corpos de seus referentes.

A ficha criminal não continha apenas indicações sobre as características físicas do delinquente, mas ainda a conectava a características morais traçadas a partir dos acontecimentos que o faziam chocar-se com o poder. O indivíduo perigoso era biografado por funcionários da burocracia estatal que lhe inscreviam aquilo que achavam digno de registro.

O indivíduo perigoso e o delinquente, entretanto, não eram frutos de uma racionalidade disciplinar. Antes disso resultavam de uma lógica nascente. A partir da segunda metade do século XVIII uma nova tecnologia de poder surge paralelamente às instituições disciplinares. Esta tecnologia não era mais regida pelo controle dos corpos individuais. Seu objeto era algo distinto: a população. Essa massa viva era afetada por aspectos biológicos observáveis, como o nascimento, a produção, a doença, etc.

O corpo múltiplo da população passa a ser tratado através de técnicas de poder novas, que agiam através de uma “normalização” da vida. A vida saudável, não apenas do indivíduo, mas de todo o corpo social, dependia da aplicação de uma

lógica médica sobre a população. É no sentido de múltiplas e intermináveis normalizações que os mecanismos da estatística, sobretudo na extração de médias e de zonas marginais, tornavam-se o eixo central para o funcionamento do Estado.

O homem-espécie deveria ser preservado. Se por um lado os mecanismos disciplinares contribuíam para isso através da otimização da produtividade e do controle dos corpos, por outro a normalização controlava os efeitos fortuitos que podem ocorrer sobre as massas colocando os corpos em relação com os processos biológicos em conjunto (FOUCAULT, 1999).

É neste contexto que surge e se desenvolve a moderna polícia: no cruzamento entre os mecanismos disciplinares e biopolíticos, buscando garantir a um só tempo a disciplina e a higienização da sociedade. A polícia sempre foi pródiga em seus regulamentos, em constante mutação, acompanhando as necessidades estatísticas do corpo social. Diferentemente das leis, a regulamentação policial sempre foi flutuante e oscilava de forma mais flexível no sentido de dar uma resposta rápida às ameaças que comprometiam uma “vida saudável”

Assim, as forças policiais sempre estiveram em contato com os órgãos judiciais a que, formalmente prestavam contas, mas também ao “governador”, cada vez mais atado à racionalidade médica que se impunha nas metrópoles de então. Com o crescente operariado industrial, seus distúrbios, sua insubmissão ao Estado e os problemas que suscitavam para a segurança e a saúde pública que por vezes se confundiam, a formação de um corpo armado se fazia de grande proveito para a burguesia do século XIX.

A higienização pública enquanto técnica biopolítica visava a eliminação da degenerescência, da anormalidade, bastante conectados à sexualidade na medida em que tanto dizia respeito ao foco de doenças individuais, quanto com a transmissão de genes degenerados. A hereditariedade da anormalidade sustentava um novo saber médico que estudava e classificava as perversões, dando origem ainda às práticas eugênicas da época. Este saber exerceu uma grande influência sobre as políticas públicas e a literatura criminológica do fim do século XIX e início do XX.

A fotografia policial era, neste contexto, um instrumento privilegiado, servindo para reforçar as estatísticas sobre o crime, dando espaço para a criação de toda uma iconografia da anormalidade. A questão da época, segundo Foucault, seria de como o Estado poderia matar se o que estava em jogo era precisamente a

preservação da vida? A resposta era a necessidade de se aumentar a vida, eliminando as ameaças que vinham de suas formas degeneradas. Esta técnica de governamentalidade era possibilitada através do racismo:

É a relação guerreira: "para viver, e preciso que você massacre seus inimigos". Mas o racismo faz justamente funcionar, faz atuar essa relação de tipo guerreiro - "se você quer viver, é preciso que o outro morra" - de uma maneira que é inteiramente nova e que, precisamente, é compatível com o exercício do biopoder. De uma parte, de fato, o racismo vai permitir estabelecer, entre a minha vida e a morte do outro, uma relação que não é uma relação militar e guerreira de enfrentamento, mas uma relação do tipo biológico: "quanto mais as espécies inferiores tenderem a desaparecer, quanto mais os indivíduos anormais forem eliminados, menos degenerados haverá em relação à espécie, mas eu - não enquanto indivíduo mas enquanto espécie - viverei, mais forte serei, mais vigoroso serei, mais poderei proliferar". A morte do outro não é simplesmente a minha vida, na medida em que seria minha segurança pessoal; a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal), é o que vai deixar a vida em geral mais sadia; mais sadia e mais pura. (FOUCAULT, 1999, p. 305)

É no nazifascismo, mas também no stalinismo a expressão máxima tanto do regime disciplinar quanto da biopolítica. Entretanto, mesmo em regimes pretensamente democráticos, a criminalidade passa a ser pensada através de óticas bastante similares, havendo desde o início da polícia moderna um componente de racismo próprio à lógica que não é restrita à instituição policial, mas disseminada pelo corpo social na medida em que, ao buscar promover uma vida mais saudável, sacrificam-se as margens degenerescentes. A mesma lógica se aplica à loucura e à "perversão sexual", constituindo fronteiras do eu e do outro, e assim ao processo de formação da identidade burguesa.

Apenas o nazismo, é claro, levou até o paroxismo o jogo entre o direito soberano de matar e os mecanismos do biopoder. Mas tal jogo está efetivamente inscrito no funcionamento de todos os Estados. De todos os Estados modernos, de todos os Estados capitalistas? Pois bem, não é certo. Eu creio que justamente - mas essa seria uma outra demonstração - o Estado socialista, o socialismo, é tão marcado de racismo quanto o funcionamento do Estado moderno, do Estado capitalista. (FOUCAULT, 1999, p. 312)

Em 1764, Beccaria publicava "Dos delitos e das penas". Em seu livro predominava a visão da escola clássica, mais focada no crime do que no criminoso, buscando uma punição adequada ao ato, cuja gravidade deveria se traduzir em uma pena correspondente. Mais de um século depois, eram os corpos, mais do que as

condutas, que estavam sob os holofotes dos criminalistas. O corpo estudado pela Medicina seria também no novo *locus* da verdade jurídica. Com a antropologia criminal de Lombroso, Ferri e Garofalo, a punição passa a preocupar-se mais com o caráter do criminoso do que com as especificidades do crime cometido. Ora, se a culpa está no corpo, aqueles com o poder de decifrá-lo, de detectar o invisível através de sintomas insignificantes para o leigo, é que estariam dotados do poder de determinar quais eram os corpos criminosos. Ainda nesse sentido, a punição aplicada pelo magistrado não deixaria de estar ligada a um senso de cura. (FINN, 2009)

O comportamento criminoso era também determinado por características hereditárias. Portanto, algumas pessoas estavam simplesmente predispostas a cometê-los. Tanto fisicamente quanto no controle de suas emoções e pensamentos, a figura do delinquente aproximaria o criminoso de raças inferiores e das crianças, todos hedonistas, cruéis e covardes. As noções de Lombroso são compatíveis com a estatística pictórica de Francis Galton, em que os indivíduos poderiam variar, em maior ou menor medida, do “homem médio”. Os delinquentes, biologicamente determinados, estavam fora da possibilidade de reparação, diferentemente do criminoso ocasional. FINN (2009) afirma que dessa forma Lombroso não apenas estabelece um novo método pseudocientífico no estudo do comportamento criminoso, como contribui para uma nova conceituação da criminalidade.

A medicalização do crime envolve uma série de técnicas de medição e registro que vinham sendo desenvolvidas. O comportamento criminoso não se diferenciava substancialmente das doenças.

Desenvolver e empregar o “aparato apropriado” tornou-se uma parte central do trabalho de Lombroso. Ele emprestou, alterou e usou uma série de instrumentos para medir os “sinais” de criminalidade. Para medir o nível de comprometimento nos sujeitos (com ou sem sentimentos), ele testou a pressão arterial usando o pletismógrafo e a hidrosfigmografia inventada por Francis Frank. O fonógrafo media os padrões de fala, e a caneta elétrica de Thomas Edison podia ser usada para análise de caligrafia. O taquiantropômetro e o craniógrafo da Anfonsi mediam a altura e o comprimento do braço do paciente e a forma e capacidade do crânio. A sensibilidade tátil foi medida com o estesiômetro da Weber. O algômetro de Du Bois-Reymond mediu a sensibilidade geral e a sensibilidade à dor, e o termossensômetro de Nothel- nel mediu a sensibilidade à temperatura. A visão foi testada usando o aparelho de Landolt. Sentido do olfato foi medido com o osmômetro de Ottolenghi e força, com o dinamômetro. Usando essas ferramentas e outras, Lombroso preencheu

seus textos com tabelas, gráficos, estatísticas, fotografias e desenhos, todos atestando a natureza criminosa do corpo. (FINN, 2009, p. 33)¹⁹

As imagens derivadas das mais distintas técnicas (entre elas a fotografia) possuem importância central para o projeto lombrosiano. Era preciso tornar visível o invisível. A periculosidade deveria estar escrita sobre o corpo para ser diagnosticada pelos especialistas. Entretanto, eram as imagens produzidas por Lombroso, Galton e seus contemporâneos, que inscreviam significações no corpo-signo. Não se tratava, naturalmente, apenas de uma preocupação biológica, mas, sobretudo, de controle social. E as classes sociais que representavam perigo às elites eram biologicamente marcadas. Os jogos de visibilidade do final do século XIX era uma brilhante forma se justificar a imposição da lei penal sobre o Outro.

Figura 15: "Planche" de Lombroso



Fonte: *Sciences et Avenir*. Disponível em: <<https://www.sciencesetavenir.fr>> Acesso em 25 de agosto de 2018

¹⁹ Tradução nossa

Na revista *Nature* de 23 de maio de 1878, dez anos antes de publicar seu artigo que consagraria a utilização de impressões digitais como a mais precisa técnica de identificação até aquele momento, Sir Francis Galton apresentava o artigo “*Composite portraits made by combining those of many different persons into a single figure*”. Seu método consistia em sobrepor em apenas uma imagem, diversos retratos a fim de identificar os principais “tipos criminosos”. A conexão entre certas características corporais e a tendência criminosa já vinha sendo estudada. Dois anos antes Cesare Lombroso havia publicado a primeira edição de seu célebre estudo “*L’Uomo delinquente*” (1876) obra fundadora da Antropologia Criminal. Galton havia conseguido através da colaboração do diretor-geral das prisões, Sir Edmund Du Cane, aplicar seu método de múltiplas exposições fotográficas sobre criminosos condenados por homicídio e roubo seguido de violência. Sobre os compósitos afirma seu autor:

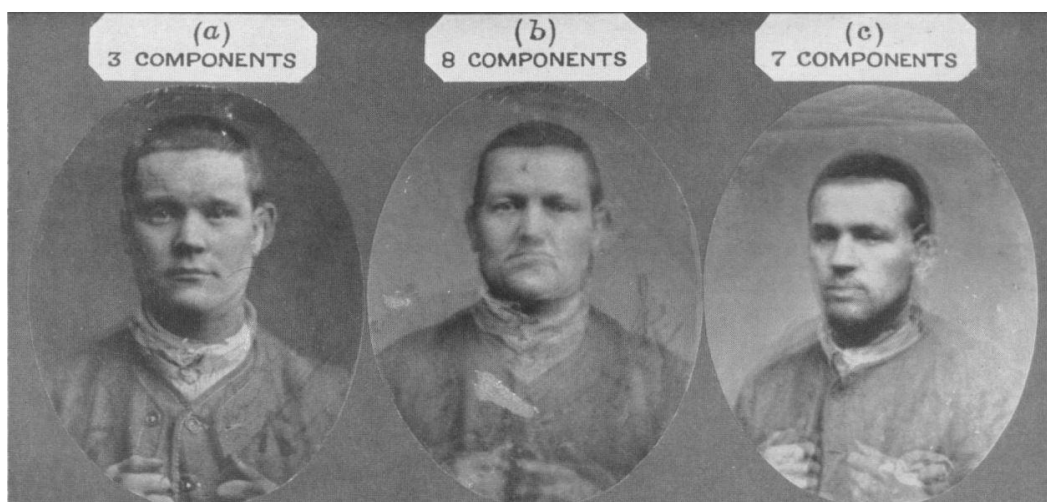
Será possível observar que as características dos compósitos são muito melhores do que as dos componentes. As irregularidades próprias aos vilões, características de cada retrato individual, desapareceram e a humanidade comum subjacente a elas prevaleceu. Eles representam, não o criminoso, mas o homem que pode cair no crime. Todos os compostos são mais bonitos que seus componentes porque o retrato mediano de muitas pessoas está livre das irregularidades que, de maneira variada, mancham a aparência de cada uma delas. [...] Foi no empenho em desvelar os principais tipos criminosos por meio de métodos de superimposição óptica dos retratos, como eu tenho empregado com mapas e vestígios meteorológicos, que a idéia de figuras compostas me ocorreu pela primeira vez. (GALTON, 1883, p. 224)²⁰

Trata-se portanto, de representações do homem que está sujeito a cair no crime (*the man who is liable to fall into the crime*). Esse homem, entretanto, é uma ficção visual, um fantasma. Galton afirma que “as irregularidades próprias aos vilões” desaparecem no retrato composto e dão a ver a humanidade subjacente. É, portanto, uma operação visual purificadora. Entretanto, a imagem destes homens

²⁰ Tradução nossa. No original: *It will be observed that the features of the composites are much better looking than those of the components. The special villainous irregularities in the latter have disappeared and the common humanity that underlies them has prevailed. They represent, not the criminal, but the man who is liable to fall into crime. All composites are better looking than their componentes because the averaged portrait of many persons is free from the irregularities that variously blemish the look of each of them. [...] It was while endeavoring to elicit the principal criminal types by methods of optical superimposition of the portraits, such as I had frequently employed with maps and meteorological traces, that the idea of composite figures first occurred to me.* (GALTON, 1883, p. 224) Disponível em < <http://galton.org/books/human-faculty/text/html/galton-1883-human-faculty248.html>> Acesso em 08/2018

que nunca existiram, fantasmas de múltiplas almas criminosas, ao renunciar à representação do vilão, toma para si uma função muito mais abrangente, a da representação da “aparência do mal”. O homem que está sujeito a cair no crime é uma combinação de rostos e não é rosto algum. É mera semelhança ótica, sujeita a ser reorganizada. Os signos do mal escapam à imagem do delinquente, tornada arquivo de retratos. Um novo saber anuncia não um tipo de rosto, mas visibilidades.

Figura 16: Francis Galton's Composite Photographies



Fonte: Galton.org. Disponível em: <http://www.galton.org>. Acesso em 25 de agosto de 2018

A máquina fotográfica não oferece apenas um meio técnico para fixar uma imagem, mas uma forma distinta de se produzir visibilidade. Sob a objetiva da câmera o esquadramento dos corpos torna-se mais eficiente, mas o ganho não é apenas quantitativo. A imagem fotográfica seria capaz de revelar o que não seria acessível a olho nu. Para Hans Gross:

Depois de ter olhado detidamente para um objeto a olho nu sem notar nele nada de particular, acontece em algumas ocasiões que ao contempla-lo reproduzido por meio do clichê, a diferença de magnitude, aparências e proporções nos faz ver de modo distinto e nos fixarmos no que antes nos passou despercebido²¹ (GROSS, p. 204)

A fotografia permite que o invisível se revele. O real é, por fim, mais do que somos capazes de enxergar, mas que é captado pela objetiva. A fotografia de retrato

²¹ Tradução nossa

criminal não tardou para ser utilizada como meio de “estatística imagética” como se verá nos compósitos de Galton.

Lombroso inscreveu a criminalidade no corpo utilizando métodos estatísticos e as teorias da frenologia e da fisionomia (FINN, 2009). O invisível da doença social e da delinquência aparecia sob o olhar treinado, capaz de ver nos detalhes uma realidade profunda, invisível ao leigo. Galton também via o corpo como uma série de sinais a serem interpretados. Mesmo que desvanecessem em seus *composites* permitindo que os traços de humanidade subjacente se tornassem visíveis, essa humanidade não era mais do que uma média estatística e visual do criminoso comum. Os resultados obtidos por Galton poderiam ter sido utilizados como argumento de que o tipo físico e a mentalidade criminosos não possuem uma relação alguma. Havia, entretanto, uma vontade de verdade a implantar signos em cada traço fisionômico. Enquanto as palavras e descrições dos fisionomistas falhavam em isolar os elementos da expressão humana, o compósito de Galton ofereciam em um golpe de vista aquilo que o mais talentoso estudioso não poderia descrever em muitas páginas (GALTON apud PEARSONS, 1930, p. 293). Seu trabalho proporcionou um aporte imagético ao que os estatísticos como Quetelet e teóricos como Lombroso buscaram demonstrar em textos e gráficos. Se as características individuais dos sujeitos se perdiam com a sobreposição das imagens, o que permanecia eram características gerais, comuns aos criminosos. Allan Sekula em “The Body and the Archive” afirma:

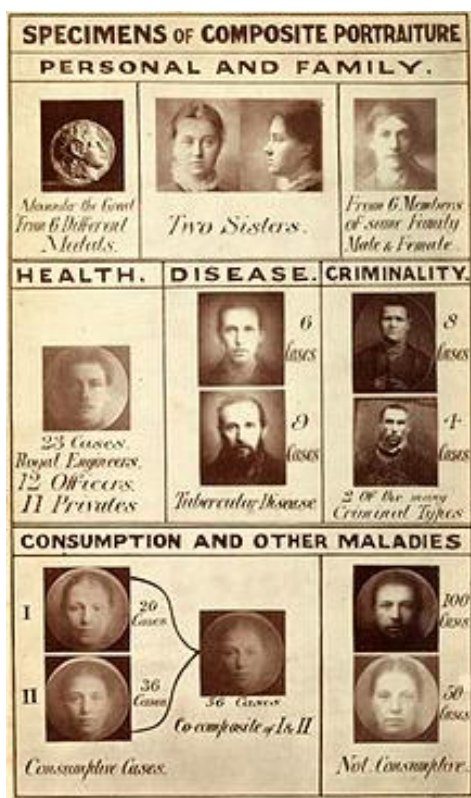
Galton preocupava-se também com a psicologia da imaginação visual, com a capacidade da mente de construir imagens genéricas a partir de dados censitários. Nisso ele encontrou sua inspiração em Thomas Huxley. Ele afirmava que o dispositivo do compósito fotográfico compartilhava, e mesmo ultrapassava, a capacidade da inteligência artística para a generalização²². (SEKULA, 1986, p. 47)

Essa capacidade de construir imagens genéricas a partir de dados estatísticos seria, em última análise, aquilo que possibilitaria a formação do “homem médio” e conseqüentemente, do desviante. A imagem do delinquente não surge da combinação fotográfica de rostos de condenados, mas de como eles desviam do “homem médio”. As ideias de Galton, bem como de toda a Antropologia Criminal, apoiam-se em questões de desvio estatístico. O “homem sujeito a cair no crime”, por fim, não precisa ter uma aparência específica, basta que seja a aparência do Outro.

²² Tradução nossa

Não um outro determinado, de carne e osso, mas o Outro como entidade desviante da média. É essa a operação que Galton realiza, trazendo a estatística para um novo campo epistêmico, o das imagens, através do que denomina “pictorial statistics” (SEKULA, p. 47)

Figura 17: Composites de Galton



Fonte: Galton.org. Disponível em <http://www.galton.org> Acesso em: 25/11/2018

As fotografias compostas são, na concepção de Galton, o equivalente a grandes tabelas estatísticas. Pretendem-se “generalizações reais”, pois incluiriam a totalidade do material estudado. Em suas palavras: “Os borrões nos contornos, nunca relevantes em compósitos verdadeiramente genéricos, exceto em detalhes pouco importantes, medem a tendência dos indivíduos de desviar do tipo central” (GALTON, 1879, p. 166). As faces dos indivíduos seriam suficientemente vis, mas eram vis em maneiras distintas, de modo que quando combinadas, apenas a humanidade comum de um “tipo baixo” (*low type*) persistiria (GALTON, 1883, p. 15). O criminoso por fim, poderia ser incluído na categoria geral dos “desajustados” (*the unfit*). Para Annateresa Fabris:

O que Galton consegue de fato é uma imagem sintética, a um só tempo artificial e real. Artificial por retratar um sujeito cuja existência não é mais isolável. Real por provar o indemonstrável, por impor “a verdade” do tipo criminoso, fruto da constância estatística (média) e da idealização. A abstração real de Galton vai mais longe que os próprios postulados de Lombroso: o retrato compósito não registra o desvio, mas a predestinação a ele. Fixa – como o próprio autor escreve – “o homem que é suscetível de cometer um crime”. (FABRIS, 2002, p. 34)

Sekula considera que o compósito galtoniano pode ser visto como uma versão do arquivo. Em seus borrões as faces tentam existir como uma única imagem, que invoca a autoridade do arquivo, do geral, da proposição abstrata. Assim, os compósitos de Galton reúnem duas técnicas que receberam especial relevância no último quarto do século XIX: a fotografia, com toda a autoridade de “transparência do real” e a do arquivo em si, como uma racionalidade própria, derivada da intensa documentação da vida como uma técnica de governo de indivíduos e populações. O exame do regime disciplinar e a estatística da governamentalidade biopolítica.

Sob o emblema do signo indiciário, a visibilidade fundamentava a credibilidade. Sobre a questão da crença e da visibilidade, Philippe Dubois (2012) atenta para o processo de “fantasmização” dos corpos, estando a fotografia científica do século XIX (classe na qual poderíamos sem erro incluir a fotografia policial) “entre as mais fantas(má)ticas máquinas de ficção que a história da fotografia nos deixou. E, evidentemente, não é por acaso que surgiram, com uma bela convergência, no centro dessa época do cientificismo mais positivista” (DUBOIS, [1994] 2012, p. 222). A ilusão especular da imagem fotográfica seria fundamental para um certo tipo de racionalidade na qual o visível era antes uma crença, do que uma operação ocular.

A questão do optograma apresentada pelo doutor Vernois à *Revue Photographique des Hospitiaux de Paris* no artigo intitulado “Estudo fotográfico da retina dos sujeitos assassinados” intenciona buscar o reconhecimento do assassino através da análise da retina do cadáver, que teria guardado a última imagem vista pela vítima:

Em janeiro de 1869, o Sr. Dr. Bourion, de Darney (Vosges) enviou a nosso secretário geral uma prova fotográfica com a seguinte menção: Essa fotografia, oferecida pelo Dr. Bourion, foi tirada da retina de uma mulher assassinada a 14 de junho de 1868. Representa o momento em que o assassino, após ter derrubado a mãe, mata a

criança, enquanto o cão da casa corre até a pobre vitimazinha (VERNOIS apud DUBOIS, p. 232)

Na fotografia, entretanto, não se veem mais do que manchas. Manchas que o desejo de ver transforma em drama, a encenação do crime gravada na retina. O operador que transforma a mancha em drama, é o que Dubois denomina “trama”. O olho fotografa o real. A fotografia extrai o real do olho/câmera. O delírio, a ficção científica suscitada pela imagem fotográfica não deixou, assim como os compósitos de Galton, de causar real interesse nos meios policiais e judiciários onde, aliás, as ficções fotográficas foram e têm sido peças basilares na formação das verdades. As alterações no regime de visibilidade sobretudo na segunda metade do século XIX configuraram, por sua vez, diferentes e inéditos diagramas do poder.

Interessa pensar como em um período relativamente curto da história, o invisível adquiriu tamanha importância. A ascensão do invisível não se dá pela ótica, não se fala aqui de microscópios e telescópios, a era das lentes já havia rendido seus frutos. Mais do que isso, uma nova visibilidade surge pela capacidade metonímica de ver o todo pela parte, ou ainda de ver o que não está presente através dos rastros deixados. Trata-se da combinação de algo antiquíssimo com o saber indiciário do caçador, nos primórdios da humanidade, com a euforia que, no auge do positivismo, parecia colocar qualquer saber ao alcance da razão.

7. INFAMES: SERES DE ARQUIVO

O que há no homem de mais profundo é a sua pele

Paul Valery

Em suas “Teses sobre o conceito de História”, Walter Benjamin nos fala sobre a importância de articular historicamente o passado (tese 6), o que não trata de conhecê-lo em seu real vivido, mas de apropriar-se da reminiscência, “tal como relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1985). Há perigo, e inclusive os mortos não estão em segurança. É preciso “o dom de despertar no passado as centelhas da esperança.” (tese 6) Para o autor, a História não é ainda algo acabado, circunscrito no passado, mas é aberta e surge da “experiência” do historiador com o passado. (GAGNEBIN, 1987, 12). Eis que sob o “cortejo triunfal” dos dominadores sobre os corpos dos vencidos, os despojos a que chamamos de cultura, revelam sua face de barbárie e a necessidade de “escovar a história a contrapelo”. (tese 7). Não há, como pensam os historicistas, uma cadeia de acontecimentos que nos conduziram do passado ao presente, mas uma “catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína” (tese 9), na regra geral que é o “estado de exceção” (tese 8) em que o verdadeiro estado de exceção ainda está por construir em um “fazer explodir o *continuum* da história” (teses 14 e 15). Se há aqui algum assombro, não se trata de assombrar-se com o que ainda somos capazes em termos de barbárie, depois de “tanto progresso”. O assombro vem do tempo imobilizado, do choque que se tem quando se percebe o “real”, como mônada (tese 17) (BENJAMIN, 1985).

O tempo suspenso, a interrupção da ação, são temas recorrentes em Benjamin, para quem a fotografia possuía por vezes, assim como o teatro épico de Brecht, a capacidade de “impedir constantemente uma ilusão do público” (BENJAMIN, 2017, p. 102). É que a interrupção do *continuum* do tempo é capaz de distanciar o espectador do fio da ação que naturaliza o cotidiano. O “choque” é capaz de gerar reflexividade e distanciamento. Se a fotografia produz o estranhamento do tempo contínuo por sua natureza, no teatro o assombro do tempo suspenso virá da montagem que (e esta característica possui em comum com o cinema), suspende o comum fluxo das coisas e apresenta-as de forma que o familiar

cause estranhamento. O signo indicial é o que conduz para este choque que é, antes de qualquer coisa, um apontamento.

Se a fotografia que Atget fez das ruas desertas de Paris causam interesse, é porque pôde suspender a ordem das representações fotográficas de seu tempo, apontando para algo mais. Benjamin percebeu o ímpeto do fotógrafo, um ex-ator, para desmascarar a realidade:

Ele procurava o desaparecido e o escondido, e assim essas fotografias se voltam também contra a ressonância exótica, empolada e romântica do nome das cidades: aspiram a aura da realidade como se fossem a água de um navio a afundar-se. Mas o que é realmente a aura: o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja [...] Atget nunca deu atenção às “grandes vistas ou aos grandes símbolos”, mas não lhes passavam despercebidos uma fila de formas para botas, os pátios parisienses, onde se veem alinhados os carros de mão, do cair da noite até o amanhecer; nem as mesas postas depois das refeições e a louça por lavar, nem o bordel da rua... n. 5, com o número cinco a aparecer em dimensões enormes, repetido em quatro pontos da fachada. Porém, curiosamente, quase todas as ruas estão vazias. (BENJAMIN, 2017, p. 63)

Como bem observa no final de sua “Pequena história da fotografia”, as imagens “fugidias e secretas” captadas por câmeras cada vez menores, diferentemente daquelas produzidas em estúdios ou sobre “grandes temas”, ao parar no observador os mecanismos associativos, causavam um choque. A ausência de concatenamento linguístico imediato gerava a necessidade da produção de legendas que incluíssem a fotografia “no âmbito da literarização de todas as condições de vida”. A legenda, não como sentido oculto nas imagens a serem desvendadas, mas como produção de sentido pelo fotógrafo ou pelo espectador, disponibiliza a ambos os meios de produção. Benjamin lembra que as fotografias de Atget foram comparadas com as do local de um crime. Metaforicamente ou não, a comparação é bem colocada, assim como o papel do fotógrafo de apontar para os culpados, de produzir sentido. Escrever uma legenda, seria a produção de um arquivamento, a consignação em uma unidade hermenêutica. Esta consignação, à propósito de Benjamin, muito diferente da atribuição de uma verdade, de um “real vivido”, trata-se do encontro e do surgimento da “experiência” do observador com um signo aberto do passado.

A abertura, nota Jeanne Marie Gagnebin, é uma dimensão fundamental na obra de Walter Benjamin. Na narrativa tradicional, esta abertura se apoia na plenitude do sentido e em sua conseqüente profusão ilimitada. Entretanto, a mesma profusão pode advir, ao contrário, do não-acabamento essencial do sentido

(GAGNEBIN, 1994, p. 12). O desencadeamento ilimitado de relatos que se desenlaçam faz com que cada história seja, em germe, uma profusão infinita de novas histórias possíveis. E assim como os homens infames que tanto assombraram a Foucault, Benjamin compara as narrativas abertas de Heródoto, que tal qual sementes de trigo fechadas hermeticamente há milênios nas pirâmides, mantém até hoje suas forças germinativas.

Jeanne Gagnebin aponta a necessidade percebida por Benjamin de trabalhar o passado no âmbito de um tempo que não é cronológico e linear, mas que deve ser fundado como um conceito de “tempo de agora”:

Trata-se para o historiador materialista – ou seja, de acordo com Benjamin, o historiador capaz de identificar no passado os germes de uma outra história, capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas – de fundar um novo tempo, “tempo de agora” (Jetztzeit), caracterizado por sua intensidade e sua brevidade. [...] O historiador deve constituir uma experiência (*Erfahrung*) com o passado (tese 16). (GAGNEBIN, 1994, p. 8)

A experiência que Benjamin pretende que o historiador constitua com o passado não é a “experiência vivida”, característica do indivíduo solitário, mas busca algo no sentido de uma experiência comum, transmissível pelo relato, de um narrador a um ouvinte como uma atividade artesanal, de ritmos lentos e orgânicos, como uma “sedimentação das diversas experiências em uma palavra unificadora” (GAGNEBIN, 1994, p. 10), em oposição à fragmentação do trabalho capitalista. Esta narração, transmitiria, por fim, uma dimensão prática, uma sabedoria que os ouvintes podem receber com proveito:

O conselho não consiste em intervir do exterior na vida de outrem, como interpretamos muitas vezes, mas em “fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada”. Esta bela definição destaca a inserção do narrador e do ouvinte dentro de um fluxo narrativo comum e vivo, já que a história continua, que está aberta a novas propostas e ao fazer junto (GAGNEBIN, 1994, p. 11),

Se essas narrações, como vimos, carregam consigo forças germinativas capazes de resistir ao tempo, nos caberia perguntar que tipo de experiência comum poderíamos estabelecer com o passado. Parece-nos não se tratar do caso da profusão ilimitada decorrente da plenitude do sentido. Seria sua incompletude que demanda, infinitamente, por uma novos elos em suas cadeias de significado. O trabalho de quem faz germinar um rastro longínquo é o de compreender que a

História não está hermeticamente encerrada no passado, mas desdobra-se e floresce em narrativas presentes. No texto “Escavar e Recordar”, Benjamin nos fala sobre a atividade da memória:

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória [Gedächtnis] não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido [das Erlebte], do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria [Sachverhalt]– espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. Porque essas “matérias” mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação. Falo das imagens que, arrancadas de todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior – como torsos na galeria do colecionador. E não há dúvida de que aquele que escava deve fazê-lo guiando-se por mapas do lugar. Mas igualmente imprescindível é saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra. E engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exato em que guardam as coisas do passado. Assim, o trabalho da verdadeira recordação [Erinnerung] deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações. Por isso, a verdadeira recordação é rigorosamente épica e rapsódica, deve dar ao mesmo tempo uma imagem daquele que se recorda, do mesmo modo que um bom relatório arqueológico não tem apenas de mencionar os estratos em que foram encontrados os achados, mas sobretudo os outros, aqueles pelos quais o trabalho teve de passar antes. (BENJAMIN, 2014)

Se ao buscarmos acessar a memória devemos lançar mão de uma arqueologia que faça um inventário de cada estrato percorrido, encontrando no presente, o lugar em que guardam as coisas do passado, que são, portanto, mais do que “bustos na galeria de um colecionador”, a experiência com o passado muito nos diz sobre o presente e, mais do que isto, sobre nós mesmos enquanto escavadores. Isto representaria um fazer histórico pautado pela experiência com uma história aberta. Algo do passado remete e desdobra-se em algo do presente em uma construção contínua e interminável na qual, de acordo com GAGNEBIN, “Cada história é ensejo de uma nova história que desencadeia uma outra, que traz uma quarta etc.” (GAGNEBIN, 1987, p. 13).

Em “A vida dos homens infames”, Foucault, ao falar sobre sua experiência com documentos do arquivo de instituições ao menos bicentenárias, revela-nos uma reflexividade propiciada pela intensidade de seu encontro:

Eu ficaria embaraçado em dizer o que exatamente senti quando li esses fragmentos e muitos outros que lhes eram semelhantes. Sem dúvida, uma dessas impressões das

quais se diz que são “físicas”, como se pudesse haver outras. E confesso que essas “notícias”. surgindo de repente através de dois séculos de silêncio, abalaram mais fibras em mim do que o que comumente chamamos literatura, sem que possa dizer, ainda hoje, se me emocionei mais com a beleza desse estilo clássico, drapeado em algumas frases em torno de personagens sem dúvida miseráveis, ou com os excessos, a mistura de obstinação sombria e de perfídia dessas vidas das quais se sentem, sob as palavras lisas como a pedra, a derrota e o afinco (FOUCAULT, 2006, p. 204)

A infâmia parece causar certa reflexividade ao colocar-nos em relação com o passado. Todos somos iguais na infâmia. E não por sentimentalismo, mas pela percepção inelutável da inexorabilidade do tempo, deparamo-nos com um abismo. A presença paradoxal do ausente na fotografia de crime da virada do século XIX para o XX, na impressão digital coletada por Galton, ou pelas falas registradas nas *Lettres de Cachet* que tanta impressão causaram a Foucault, o tempo pede a palavra. Tempo que não flui como um rio até nós e para além de onde estamos, mas que nos punge, como o “*punctum*” de Barthes.

Os vencidos da história não são o lado oculto da história dos vencedores. São fantasmas que habitam dimensões diversas e que nos assombram através da materialidade das ruínas que, contra todas as probabilidades, resistiram ao tempo. Foucault nos fala das “impressões físicas, como se pudesse haver outras”. E não pode haver outras, pois a impressão da infâmia é uma relação entre corpos. De que têm medo as crianças que temem dormir no quarto em que alguém morreu? As ruas vazias fotografadas por Atget, nos recorda Benjamin, fazem lembrar um local de crime. E o que tem um local de crime senão ruínas de corpos que lá estiveram (as ruínas são fantasmagóricas, como nenhum outro signo, por estarem condenadas a permanecer no local em que um dia foram)? Nas fotografias de Atget não há pessoas para assombrar, mas seus rastros. A fresta de uma porta deixada aberta, excrementos de cavalo sobre os paralelepípedos (tampouco se pode ver cavalos). A presença humana é assombrosa e o fato de que não apareça nenhuma pessoa em suas fotos remete não apenas à ausência de seus contemporâneos, mas a nossa própria ausência, nossa própria infâmia.

Figura 18: *Hôtel du Comte de Saint-Gilles, 9 rue de la Chaise – Eugene Atget*



Fonte: ICP. Disponível em:
<https://www.icp.org/browse/archive/objects/h%C3%B4tel-du-comte-de-saint-gilles-9-rue-de-la-chaise>
Acesso em 03 de dezembro de 2018

As fotografias dos anos próximos aos 1900 nos dão uma garantia: todos estão, agora, mortos. Mas como em uma cena de crime, nos remetem à história como algo real que, por pouco nos escapa ao olhar (vemos com os olhos da câmera que por pouco não capturou o mistério que tentamos, em vão, decifrar). As fotografias de Atget, bem como as de cena de crime, não nos mostram os criminosos, mas seus rastros que demandam respostas.

A autenticidade invocada por elementos da vida cotidiana, nos lembrou Benjamin, foi de onde o Dadaísmo tirou sua força revolucionária:

A força revolucionária do Dadaísmo consistiu em pôr à prova a autenticidade da arte. Compunham-se naturezas mortas com bilhetes, carrinhos de linhas, pontas de cigarro, ligados a elementos pictóricos. Enquadrava-se tudo numa moldura. E apresentavam-se assim as obras ao público, dizendo: “Vejam, a vossa moldura rompe os limites do tempo; a mais minúscula parcela autêntica da vida cotidiana diz

mais do que a pintura”. Assim como a impressão digital sangrenta de um assassino na página de um livro diz mais do que o texto. (BENJAMIN, 2017, p. 95)

Aqui, entretanto, o que se busca não é tanto o caráter “artístico” dos vestígios, quanto a potência assombrosa de sua presença paradoxal. Alphonse Bertillon, além de ter nos deixado a invenção do moderno sistema de identificação civil, realizou fotografias de cena de crime que hoje estão abrigadas em museus de arte. As fotografias de enorme nitidez permitem que o espectador possa explorar cada canto recôndito das cenas fotografadas. Abaixo, na fotografia da cena do crime de assassinato de Md. Lecomte, em 1902, o que se pretendia um instrumento científico de investigação, torna-se uma fantasmagoria que ultrapassa a curiosidade de seus elementos, de seu mobiliário, dos livros dispostos no chão para tornar-se a imagem inquietante do local em que toda a cultura denotada, foi também o local de uma barbárie.

Figura 19: Fotografia de cena de crime atribuída a Alphonse Bertillon



Fonte: Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/ph/original/DP263659.jpg>. Acesso em 03 de dezembro de 2018.

As fotografias de Atget e Bertillon são signos incompletos. Se possuem algum valor não é pelo conteúdo, ou pelo aspecto simbólico que carregam, mas pela contiguidade física com corpos que lá estiveram e destes que aqui os buscam encontrar. Mas se tentamos encontrar os corpos infames que faltam na foto para que seu sentido esteja completo, é para os narrar, buscar o sentido de sua ausência, da experiência de desaparecimento que temos em comum, mesmo que em tempos distintos. A fotografias apontam para seu antes e seu depois.

Se, como dissemos, “todos somos iguais na infâmia”, não estaríamos com isto dizendo que que na história não há vencidos e vencedores? Absolutamente não. Esta é uma disciplina ocupada apenas pelos vencedores, o lugar dos vencidos é outro: justamente, a infâmia. Narrar a infâmia, experienciá-la, é narrar a história à contrapelo como preferiria Benjamin. Para tanto, não basta apontar no passado o lugar do infame, mas fazê-lo reverberar no presente. Não se trata de uma batalha

entre lembrança ou esquecimento, mas de encontrar o caráter paradoxal da ausência presente nos restos. A experiência, simultaneamente desterritorializante e reterritorializante, faz com que a História seja algo móvel que se estratifica em camadas sobre a confusão caótica da infâmia. A história é aberta porque forma-se de maneira relacional. As narrativas, se tendem a se repetir, diferenciam-se. Além disto, os fragmentos da infâmia tendem a surgir, de quando em quando, na superfície, estando sujeitos às mais diversas montagens que permitem uma profusão de novos sentidos. Para Benjamin: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, “tal como ela relampeja no momento de um perigo”. (tese seis) O relampejar que atinge a infâmia, não deixou de ser notado por Foucault. Ao entender o Arquivo como o conjunto do que é visível e enunciável em dada formação histórica, é natural que presumisse que uma grande massa, infinitamente maior do que os saberes estratificados, permanecesse oculta:

Para que alguma coisa delas chegue até nós, foi preciso, no entanto, que um feixe de luz, ao menos por um instante, viesse iluminá-las. Luz que vem de outro lugar. O que as arranca da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido, permanecer é o encontro com o poder: sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidio trajeto. O poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante, em suas queixas e em seu pequeno tumulto, e que as marcou com suas garras, foi ele que suscitou as poucas palavras que disso nos restam; seja por se ter querido dirigir a ele para denunciar, queixar-se, solicitar, suplicar, seja por ele ter querido intervir e tenha, em poucas palavras, julgado e decidido. (FOULCAULT, 2006, p 20)

Se Benjamin nos fala de “escovar a história a contrapelo”, revelando a barbárie que há implícita em cada cultura, fala-nos de uma nova luminosidade, capaz de fazer cintilar os vencidos. Foucault nos fala de “existências-relâmpagos” e de “poemas-vida” ao referir-se aos excertos de arquivos dos quais se apropriou, das “partículas dotadas de uma energia tanto maior quanto menores elas próprias o são.” Pode parecer curioso que essas existências tenham sido preservadas, justamente pelo encontro com o poder implacável que as condenou ao opróbio. Ocorre que os seres de arquivo são seres aniquilados. Eles não preservaram coisa alguma e, muitas vezes, perderam a existência no mesmo contato com o poder que produziu seu relato. Não passam de impressões, de signos do próprio esquecimento a que foram condenados e que, surpreendentemente foram descobertos.

Didi Huberman em seu ensaio “Casca”, questiona-se sobre a aparente incongruência em se apresentar o campo de concentração, um local de barbárie, como local de cultura, enquanto museu mantido pelo Estado. Há sim um ponto em comum, conclui Didi Huberman, pois a cultura, longe de ser a cereja do bolo da história, é “lugar de conflitos em que a própria história ganha forma e visibilidade no cerne mesmo das decisões e atos, por mais “bárbaros” ou “primitivos” que sejam (DIDI HUBERMAN, 2013).

O arquivo policial, nesse sentido, não merece ser preservado e visitado com qualquer espécie de curiosidade mórbida. Se, para Benjamin, “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (tese 7), Didi Huberman nos lembra que tampouco há um lugar de barbárie que não fosse ao mesmo tempo lugar de cultura. Uma racionalidade implacável esteve presente nos belos “*composites*” de Galton (que além da “estatística visual” dos assassinos, criou também seus correlatos sobre os judeus), nas fichas de identificação criminal de Bertillon e nos “tipos criminosos” de Lombroso. Este arquivo, que poderíamos analisar enquanto um estrato mais profundo do racismo de Estado de que nos fala Foucault e que, mesmo que tenha raízes fundadas em tempos ainda mais antigos, instrumentalizou-se em novas racionalidades durante as últimas décadas do século XIX.

Figura 20: Galton's eugenics, Jewish portraits, 1878



Fonte: Science Photo Library. Disponível em: <https://www.sciencephoto.com/media/431912/view/galton-s-eugenics-jewish-portraits-1878> Acesso em 23/07/2018.

Os papéis empoeirados e as fotografias dos arquivos da infância, guardam as racionalidades dos complexos dispositivos que os produziram. Vê-los com um olhar de arqueólogo demanda cuidado. Se também os mortos correm perigo, é preciso resgatá-los, não em sua verdade, mas na materialidade de seus encontros com o arquivo.

Sim, é exatamente isto, é isto que ainda resiste ao tempo: é de fato esta estrada, este caminhão, são de fato estas duas cercas de postes de cimento e arame farpado. Apesar de agora vazio de todos os atores de sua tragédia, este é claramente o lugar de nossa história. O fogo da história passou. Partiu com a fumaça dos crematórios, soterrados junto com as cinzas dos mortos. Isso significaria que não há nada a imaginar porque não há nada - ou muito pouco - a ver? Certamente não. Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido. (DIDI HUBERMAN, 2017, 40-41)

Didi Huberman nos fala então, talvez mais do que das imagens, de um certo tipo de olhar. Olhar que reflete nas coisas que nos olham de volta: “E é através de um olhar desse tipo - de uma interrogação desse tipo - que vemos que as coisas

começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados.” (DIDI HUBERMAN, 2013). O olhar do arqueólogo apreende, em sua aparente insignificância e neutralidade, a sobrevivência dos infames, enquanto estratos necessariamente obscuros para que alguns outros, poucos, viessem à superfície sob a forma da história. O arquivo, sobretudo o arquivo morto, guarda secretamente (não há outra forma) a história da infâmia. E por isso merecem nossa atenção. Como o solo dos sítios arqueológicos e também como as cenas de crime, pois todos os sítios são arqueológicos e todas as cenas, cenas de crime, as imagens e os textos de arquivo sobrevivem, germinam como cascas, na superfície das coisas. Caberia a frase célebre atribuída a Paul Valéry: “o mais profundo é a pele”. Como exprime um dos mais bonitos trechos das “Cascas” de Didi Huberman:

[...] Os filósofos da ideia pura, os místicos do tabernáculo não pensam a superfície senão como uma maquiagem, uma mentira: o que esconde a verdadeira essência das coisas. Aparência contra essência ou semelhança contra substância, em suma. Podemos pensar, ao contrário, que a substância decretada para além das superfícies não passa de embuste metafísico. Podemos pensar que a superfície é o que cai das coisas: que advém diretamente [...] A casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo dizer, se exprime. Em todo caso, apresenta-se a nós. (DIDI HUBERMAN, 2017, p. 132)

Seguindo essa linha, os seres de arquivo, mais do que aparências, são aparições, e nisso mantém toda o seu caráter fantasmagórico. O arquivo é irregular e impuro ou talvez, melhor dizendo, é a própria impureza das coisas deixadas nos dispositivos pelas quais foram triturados:

A casca é irregular, descontínua, acidentada. Aqui ela se agarra à árvore, ali se desfaz e cai em nossas mãos. Ela é a impureza que advém das coisas em si. Enuncia a impureza - a contingência, a variedade, a exuberância, a relatividade - de toda coisa. Mantém-se assim em algum lugar na interface de uma aparência fugaz e de uma inscrição sobrevivente. Ou então designa, precisamente a aparência inscrita, a fugacidade sobrevivente de nossas próprias decisões de vida, de nossas experiências sofridas ou promovidas [...] Para a minha memória, contudo, elas são o que algumas aparas de cascas de árvores são para um único tronco: lascas de pele, carne germinando. (DIDI HUBERMAN, 2017, p. 132)

Nossa pele, como as cascas, é a superfície suscetível de ser atingida pelo mundo, de marcar e de ser marcada. É a parte de nós que, primeiro, se põe em jogo, guardando uma escrita de seus encontros com as coisas em suas cicatrizes

(note-se que a cicatriz é uma escrita da pele em reação ao que a fere, e não pura marca deixada de fora). Mas é também a pele que deixa nossas marcas nas coisas, nas outras peles como o papel (feito também de superfícies, de lascas de celulose). As impressões digitais, as pegadas, as palavras, o que seriam mais do que marcas de nossos corpos quando em choque com o mundo?

Parece-nos que pensar as imagens enquanto cascas, como nos sugere Didi Huberman, evita-nos um duplo perigo. O primeiro deles a de uma reivindicação que atribui às imagens a verdade das coisas, como se fossem uma transparência imediata do real. A imagem é necessariamente anacrônica e heterogênea, portadora de vários tempos. O conhecimento que podemos obter da imagem, por mais próximas do real que tenham estado, necessita de um sentido constitutivo de imaginação (Cf. DIDI HUBERMAN, 2012). Aqui encontra-se o segundo perigo: considerar as imagens meras fantasias ou frivolidades. Nossas dificuldades em relação à imagem devem-se aos seus paradoxos: “dever ser entendida ao mesmo tempo como documento e como objeto de sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e objeto de montagem, como não saber e objeto de ciência?” (DIDI HUBERMAN, 2012, p. 209).

As imagens, se resistem, o fazem apesar de todas as probabilidades contrárias. Coisas separadas pelo tempo e pelo espaço estão sempre ameaçadas pelas censuras (arbitrárias ou inconscientes), destruições ou autos de fé (DIDI HUBERMAN, 2007). A imaginação, ou a montagem é precisamente o que dá ao arquivo certo sentido de unidade, que o consigna. Ao mesmo tempo em que se criam, no presente, sentidos para o arquivo (novos arquivamentos, portanto), criam-se fantasmas que habitam suas falhas, seus lapsos. Produzir sentido sobre um arquivo, é produzir um novo arquivamento sobre mônadas dispareas da realidade que se preservaram em sua materialidade:

Como o arquivo, a imagem – e ainda mais a imagem de arquivo – está sujeita a um movimento pendular, a uma dupla ordem ou a um duplo ritmo que permanentemente redefine seu valor de uso. Nem o arquivo, nem a imagem, nem a imagem de arquivo deixam ver ou conhecer um Absoluto. Apenas uma fatia, um fragmento, um aspecto ínfimo e indivisível: uma mônada. Isso é pouco (ainda que tampouco seja fundamento para não ter importância) e ao mesmo tempo é muito (precisamente, de toda maneira, porque oferece pouco motivo para elevá-la à categoria de ícone). Muito, porque na própria mônada resplandece uma verdade. Pouco, porque a verdade nesta mônada é passageira, como um relâmpago noturno ou o fotograma de um filme que passa muito rápido. Precisa de uma reconstrução analítica, de uma montagem do

saber, para outorgar, como interpretação e arqueologia, consistência epistêmica a estas fatias de saber.(DIDI HUBERMAN, 2007, p. 3)

O “aspecto ínfimo e indivisível” das imagens de arquivo enquanto mônadas (e as mônadas enquanto relâmpagos, demandam-nos a capacidade arcôntica para reuni-las a outras, imagens presentes talvez, mesmo que não cheguemos a nenhuma “*Arkhé*” da história em questão. Didi Huberman nos fala do arquivo como uma infinita aproximação do acontecimento, como uma destruição a que se cobre com um véu que deixa entrever um pouco quando percebemos “em um testemunho o que está dizendo em seu silêncio”. Todo documento de arquivo, toda imagem é um signo incompleto, demandando sentidos que nossa imaginação não se pode cansar de preencher. Entretanto, para o autor, imaginação não se confunde com identificação e menos ainda com alucinação. A imagem nunca é tranquilizadora, é sempre uma imagem do “Outro”.

Quando Foucault escreveu “A Vida dos Homens Infames”, pretendia que o texto fosse a introdução para uma coletânea de excertos de arquivo que preparava com a historiadora Arlette Farge. Em um texto posterior, Farge realiza aquilo que Didi Huberman classificaria como uma “magnífica fenomenologia do arquivo”.

Em “O sabor do arquivo” Farge difere ontologicamente o arquivo dos textos, documentos impressos, relatos, correspondências, diários e autobiografias. O arquivo, segundo a autora, é “difícil em sua materialidade” (FARGE, 2017, p. 11):

Desconcertante e colossal, o arquivo atrai mesmo assim. Abre-se brutalmente para um mundo desconhecido em que os rejeitados, os miseráveis e os bandidos fazem a sua parte em uma sociedade vigorosa e instável. Sua leitura provoca de imediato um efeito de real que nenhum impresso, por mais real que seja, pode suscitar. O impresso é um texto intencionalmente dirigido ao público [...] Disfarçado ou não, ele é carregado de intenções, sendo que a mais singela e mais evidente é a de ser lido pelos outros. Nada a ver com o arquivo; vestígio bruto de vidas que não pediram absolutamente para ser contadas dessa maneira, e que foram coagidas a isto porque um dia se confrontaram com as realidades da polícia e da repressão. (FARGE, 2017, p. 13)

A “inintencionalidade” é uma característica fundante da infâmia. Nos arquivos estão registrados os mais carentes através de desordens incidentais que os levaram ao olhar inquisidor das autoridades. Os arquivos da infâmia estão plenos de

desconfianças, de mentiras e contradições que são, de certa forma, o único registro biográfico deixado pela imensa massa da humanidade.

É precisamente pelo fato de os relatos terem sido arrancados independentemente da intenção do infame, que seu efeito de real seja tão potente. Não há um filtro, uma máscara clara, um “querer parecer”. No arquivo existe apenas o que ficou parecendo, uma mônada que, tal como uma imagem fotográfica. Parece revelar com transparência aquilo que, em verdade, nega ao nosso conhecimento, quase completamente.

O arquivo não escreve páginas de história. Descreve com as palavras do dia a dia, e no mesmo tom, o irrisório e o trágico, onde o importante para a administração é saber quem são os responsáveis e como puni-los. Perguntas e respostas se sucedem; cada queixa, cada auto é uma cena na qual se diz aquilo que normalmente não vale a pena ser dito. E menos ainda escrito; os pobres não escrevem, ou muito pouco, sua biografia (o arquivo judiciário, domínio do pequeno delito, antes de ser o do grande crime, mais raro, guarda mais incidentes de pouca importância do que assassinatos graves, e exibe a cada página, a vida dos mais carentes). Esse tipo de arquivo foi comparado algumas vezes com “notas”, essas pequenas matérias jornalísticas destacadas por meio de fios que informam aspectos insólitos das vidas das pessoas. O arquivo não é uma nota. Não foi escrito para surpreender, para agradar ou informar, mas para servir a uma polícia que vigia e reprime. (FARGE, 2017, p. 14)

Perceba-se que tanto aqueles que se chocaram com a polícia quanto os próprios policiais que tomaram o depoimento, que relataram sua espionagem, que deram aos signos selecionados e relatados um sentido de unidade, são, de certa forma, iguais na infâmia. A uns e a outros, uma racionalidade dominante imprimiu algo que levou a ambos a habitarem os arquivos. Ao narrar as desventuras de seus investigados, também os chefes de polícia relataram a si mesmos de uma forma alheia à sua intenção, por mais intencional que fosse sua tentativa de arruinar a vida de determinado malfeitor.

É nesse sentido que somos iguais na infâmia, por mais que algumas vidas sejam tão mais marcadas por seu signo do que outras. Entretanto, se o tempo haverá de nos igualar na infâmia e no esquecimento, no tempo presente nada parece estar mais ligado ao que chamamos, ao menos no sentido deste trabalho, de “subjetividade”. Aqui, a subjetivação não pode dar-se de outra forma que em ato. Subjetiva-se aquele que é capaz de arquivar a si mesmo, de ser seu próprio arconte, de consignar a vida de acordo com a intencionalidade de seu corpo. Isto, parece-nos, é bastante próximo ao que nos legava Foucault. Há pouca dignidade em relatar

ao Outro. Aceitar suas próprias consignações, suas versões sobre o mundo, parece algo bem mais interessante. Buscaremos trazer algumas experiências neste sentido.

FARGE nos fala de um “prazer físico da descoberta do vestígio”. O acaso da descoberta ocasionaria, mesmo que em decorrência de um sentimento ingênuo, um efeito de real inigualável. Sobre um dossiê de 1785 de um médico relatando à Sociedade Real de Medicina o caso de uma “sincera e virtuosa moça” de cujos seios brotam todos os meses golfadas de grãos, nos fala a historiadora:

Abrir ou não o que jamais foi aberto em dois séculos. Abrir com precaução, retirar o alfinete espesso que cavou dois grandes buracos na sarja, um pouco manchados de ferrugem. Melhor assim, será mais fácil fechar de novo o saco exatamente como antes, ajustando o alfinete aos seus vestígios. Alguns grãos escapam, dourados como no primeiro dia; esparramam-se sobre o arquivo amarelado. Breve raio de sol. Talvez fosse realmente um pouco dessa jovem em flor em que acreditava seu médico. Jogo de metáforas, mas também poder surpreendente desses grãos intactos, tão reais quanto imateriais, supostamente o fruto de um corpo e ao mesmo tempo uma das explicações científicas da menstruação. Nada melhor para descrever o efeito real que se sente [...] (FARGE, 2017, p. 17)

Além dos grãos, cartas de baralho com anotações rabiscadas, desenhos ou garranchos nas margens de um auto feitos por um escrivão distraído, ou manchas de tinta deixadas pelas penas de um inspetor relendo seus papéis. Pedaçoes de realidade petrificadas nos arquivos. Poucos encontros poderiam ser descritos de forma mais literal como um toque no real passado. O prazer físico da descoberta que teriam para Foucault “abalado mais fibras do que o que comumente chamamos literatura” talvez se deva também ao caráter físico dos vestígios.

Parece-nos, entretanto que se trata de algo mais. O caráter físico dos vestígios pode ser traduzido, na linguagem, para uma interrupção, ou choque que quebre os limites da intencionalidade simbólica e comunicativa, naquilo que, em relação às imagens Barthes denominou de “terceiro sentido”, ou o sentido obtuso. Mesmo não se tratando da mesma coisa, poderíamos ainda falar de “*punctum*” como a potência insignificante que punge àquele que se depara com o arquivo. Foucault nos fala do estilo drapeado, das hipercorreções, das falhas e na pomposidade dos súditos que se dirigiam ao rei.

7.2 A dinâmica do arquivo em Rosângela Rennó

Já havíamos, com Rosalind Krauss, detectado o caráter indicial apropriado pelas estratégias artísticas dos anos 70 (ver nesta dissertação os capítulos 3 e 4). Poderíamos avançar, afirmando que a lógica indicial, pressupõe um arquivo. De tal forma que a dinâmica de parcela da arte contemporânea que se utiliza de rastros, fissuras, de choques indiciais, trabalha também com a noção de arquivo em sua tensão constante entre memória e esquecimento, escrita e apagamento, desejo e pulsão de morte.

Em “Mal de arquivo”, Jacques Derrida traz a dupla origem do vocábulo “arquivo” que, por um lado, remeteria ao *arkhê*, enquanto o “originário”, ao “começo” no sentido físico histórico ou ontológico. Alternativamente, o *arkhê* em seu sentido nomológico, remeteria a “comando” (DERRIDA, 2001, p. 12).

Enquanto comando, Derrida refere-se ao termo *arkheion*, a residência dos magistrados superiores, lugar onde também eram guardados os documentos. Sobre estes magistrados guardiões Derrida nos diz:

Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. [...] nesse lugar que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais. Os arcontes foram seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de interpretar os arquivos. (DERRIDA, 2001, p. 12-13)

O poder do arconte era, portanto, o de determinar o que diziam, de fato, os documentos sob sua guarda. Possuía as atribuições de unificação, identificação, classificação e, sobretudo, da reunião de signos que conferisse unidade hermenêutica ao arquivo, denominada “consignação”. A consignação, no contexto de nosso trabalho, é a instância que confere sentido: mais do que a interpretação, é a instauração de uma visibilidade, a produção de uma verdade que não se pode contestar, a não ser através de novas consignações.

A pulsão de morte, ou o “mal de arquivo”, propriamente, teria o caráter destruidor dos traços (inclusive dos deixados pelo próprio apagamento), na destruição do arquivo (DERRIDA, 2001, p. 21). O arquivo destruído numa constante destruição pela pulsão de morte deixaria “vazios” nos quais a memória é aniquilada.

O mal de arquivo coloca em jogo todo o primado arcôntico, já que torna incerto o próprio ser do arquivo. Estar com mal de arquivo é, nas palavras de Derrida, “arder de paixão”: “é não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde” (DERRIDA, 2001, p. 118).

Como o arquivo não é feito de reflexos de acontecimentos e não se constituem enquanto “prova” do passado, a volta ao arquivo, por incessante que seja, não promete que se atinja um “fundo real” ou ainda, não se pode dizer que haja um fundo real para cada documento de arquivo ou cada memória. O trabalho com o arquivo é uma constante reorganização, remontagem de fragmentos. Entretanto, por mais fissuras, vazios, fantasmas que se encontrem no arquivo, nem por isto se deve encará-lo como um campo fora do real.

Na arte contemporânea brasileira, o trabalho de Rosângela Rennó talvez seja o exemplo mais claro da dinâmica do arquivo e do arquivamento enquanto estratégia criativa. Em sua metodologia, Rennó utiliza arquivos como as fotografias dos presidiários do Carandiru (CICATRIZ, 1996), buscando aproximar-se da história dos vencidos e, ainda num sentido benjaminiano, em um gesto alegórico, buscar o sentido dos retratos descartados, apagando-o mais ainda em suas ampliações.

Em “Cicatriz” (1996) Rennó trabalha com as fotografias tiradas de tatuagens de presos produzidas pela Penitenciária do Estado de São Paulo entre 1920 e 1939. Nesse período, o pensamento determinista proveniente dos estudos da antropologia criminal italiana de Lombroso era ainda bastante influente na criminologia brasileira. Os traços do corpo possuíam uma dupla importância policial: Permitir a identificação de criminosos através de seus traços únicos e irremovíveis, como cicatrizes e tatuagens, mas também determinar seu caráter, sua predisposição para o crime. O arquivo trabalhado por Rennó talvez seja exemplar daquilo que Philippe Artières denominou “arquivos do biopoder”:

Enquanto historiador das margens é desse lado da periferia, de um aquém da história, longe dos arquivos do Estado, das grandes enquetes estatísticas, dos arquivos das políticas públicas, que eu vou observar. O lugar em direção ao qual eu vou me aventurar é aquele dos arquivos menores, aqueles que constituem frequentemente o fundo das caixas, que, às vezes, são mesmo postos à parte e subtraídos da comunicação porque se considera seu interesse muito limitado. Seja dito de passagem, é talvez esta a primeira característica do arquivo da biopolítica. Meu propósito se prenderá a três dessas peças de arquivos, precisamente: uma lista, um fragmento de pele humana e uma carta manuscrita. (ARTIÈRES, 2012, p. 194)

Artières, a fim de desenvolver o conceito de “arquivos do biopoder”, utiliza o exemplo de um fragmento de pele humana. Trata-se de um item colecionado pelo médico da Marinha, Armand Corre (1841-1908). O fragmento foi recortado do corpo de um condenado ou de um soldado de batalhão disciplinar. O motivo da extração e de sua transformação em item de colecionador era uma tatuagem realizada com tinta azul, nas últimas décadas do século XIX. Neste momento, as tatuagens passaram a ser incorporadas ao saber médico chegando a formar importantes coleções, com milhares de tatuagens²³:

Desde o início dos anos de 1880, aparecem os primeiros artigos. Sua finalidade é dupla: de um lado, mostrar à profissão médico-legal o interesse médico legal das tatuagens; de outro lado, encorajar o princípio da coleção. Esses médicos consideram, com efeito, que a tatuagem é um dos elementos úteis para a identificação dos criminosos: “o grande número de tatuagens dá quase sempre a medida da criminalidade do tatuado ou ao menos a apreciação do número de suas condenações e de sua permanência nas prisões”. A constituição de uma coleção permite, além disto, apreender toda uma geografia corporal da tatuagem. Assim, “sobre a barriga, abaixo do umbigo, se encontram, quase sempre, assuntos luxuriosos, inscrições pornográficas tais como Torneira do amor, Prazer das mulheres, Venham minhas senhoras, à torneira do amor, Ela pensa em mim”. (ARTIÈRES, 2012, p. 199)

Assim como as fichas antropométricas de Bertillon, as tatuagens eram sistematizadas em uma complexa taxonomia, a princípio voltadas para a identificação, mas logo desdobradas em elucubrações sobre a personalidade criminosa de seus portadores. As tatuagens eram signos dificilmente falsificáveis e tornava-se objeto de uma política de identificação e de gestão das populações perigosas (ARTIÈRES, 2012, p. 201). Ocorre que, diferentemente de outras marcas corporais como cicatrizes e mesmo traços fisionômicos, as tatuagens eram, via de regra, incrustadas na pele intencionalmente, pela própria pessoa ou, o que é mais comum, por um terceiro a seu pedido. Era verdadeira prática de si.

Concebida como uma exposição de 18 fotografias de tatuagens e 12 textos em baixo relevo, ilustrando-se mutuamente, instalados em 1996 no *Museum of Contemporary Art of Los Angeles*, Cicatriz parte do trabalho de Rosângela Rennó sobre o arquivo fotográfico da Academia Penitenciária do Estado, com o objetivo de restaurá-lo, organiza-lo e mais tarde utilizar as imagens desses negativos. Em um primeiro momento o acesso ao arquivo lhe foi negado:

²³ Cf.. LACASSAGNE, Alexandre. **Les tatouages: étude anthropologique et médico-légale**. Baillière, 1881.

Em 1995, Rosângela Rennó soube da existência de uma grande quantidade de negativos fotográficos de vidro na Academia Penitenciária do Estado. Em maio desse ano, a artista solicitou permissão para ter acesso a esse arquivo com o objetivo de restaurar, organizar e, mais tarde, utilizar as imagens desses negativos no seu trabalho. Num primeiro momento, a solicitação foi negada com base em uma regulamentação que protege a identidade dos detentos e das suas famílias durante um período de cem anos. Rennó, porém, conseguiu a autorização em fevereiro de 1996, depois de descobrir que algumas dessas imagens tinham sido publicadas num tratado sobre criminologia. Sem nenhum critério de organização nem de preservação, quase 15.000 negativos de vidro estavam amontoados em caixas de papelão, nos porões da ACADEPEN. Danificados pelo tempo e pela umidade, os restos do arquivo tinham permanecido inacessíveis, esquecidos por mais de meio século. Com a colaboração da FUNARTE, da USP e da Associação de Arquivistas Brasileiros, Rennó instalou um estúdio na ACADEPEN, onde limpou, restaurou e catalogou os negativos. A maior parte das imagens eram fotos identificatórias - rosto de frente e perfil - e sinaléticas - nus de corpo inteiro, frente, perfil e costas -, havia também umas 3.000 fotos de tatuagens, marcas e cicatrizes, algumas fotos de doenças e anomalias e 30 fotos de cabeças de costas. (MELENDI, 2003)

A feitura de Cicatriz, é indissociável de um trabalho realizado em 1992, intitulado Arquivo Universal, no qual a artista se propôs a reunir textos de jornais que contem relatos de histórias pessoais tornadas públicas, envolvendo a existência de uma imagem fotográfica. Rennó elimina todas as referências dos textos, deixando o espectador apenas com a imagem latente a ser experienciada com a leitura. Buscava-se, unindo textos do Arquivo Universal, às fotografias de tatuagem retiradas do acervo penitenciário, uma intertextualidade entre imagens e textos de arquivo:

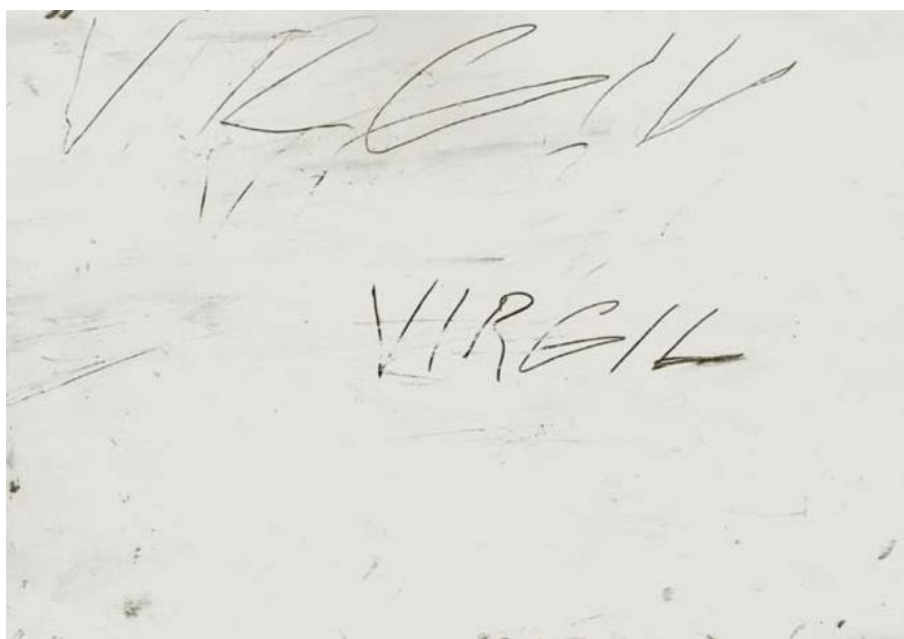
Não associar a imagem do acervo do Museu Penitenciário a qualquer texto de caráter descritivo ou ensaístico, mas sim a uma outra narrativa independente significava a justaposição de histórias particulares: as que se ocultam nos desenhos da tatuagem e as que são relatadas nos textos do Arquivo Universal. Ambas são poderosas do ponto de vista imagético e se complementam, tanto na afinidade da essência quanto no contraste da aparência (RENNÓ, 1998, p. 19)

Ao retirar as fotografias de seu contexto prisional, Rennó as liberta de seu conteúdo estatístico, buscando na latência das imagens, a resistência ao esquecimento e ao anonimato próprias às imagens de arquivo. O corpo disciplinado e estigmatizado, tem nas tatuagens, índices de resistência à consignação pelas autoridades e pelas instituições. Os presos bem sabem que as tatuagens de presídio possuem uma aparência própria, típicas de sua precariedade. Nem por isto deixam de inscrevê-las em seus corpos. E se o fazem, é porque o indizível pede espaço no

corpo em um gesto em que a “marca” joga com o papel paradoxal de encontrar a subjetividade enquanto o corpo recebe signos irremovíveis dos estigmas atribuídos ao “delinquente”.

Roland Barthes, em seu texto sobre Cy Twombly, traz algo sobre a natureza da escritura que possivelmente seja aplicável aos rabiscos e garranchos que vemos nas tatuagens de prisão, em geral.²⁴

Figura 21: Cy Twombly entitled "Virgil"



Fonte: Work on paper by Cy Twombly entitled "Virgil" (oil, chalk, and crayon on paper). Private collection, Berlin. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Work-on-paper-by-Cy-Twombly-entitled-Virgil-oil-chalk-and-crayon-on-paper-Private_fig19_307768951. Acesso em 21 de janeiro de 2019

Para Barthes, a essência da escritura é o gesto que a produz. Poderíamos com isto dizer que, essencialmente, não há aí uma natureza comunicativa ou simbólica, mas a pura medialidade do gesto:

TW diz, à sua maneira, que a essência da escritura não é nem uma forma nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz, deixando-a correr: um rabisco, quase sempre uma mancha, uma negligência. Tentaremos raciocinar por

²⁴ Quando li este texto de Barthes pela primeira vez, trabalhava como plantonista da delegacia de polícia de Pacaraima, na fronteira com a Venezuela. Lembro-me que me causava muita impressão que os presos recolhidos às celas, mesmo que por apenas uma noite, costumassem deixar marcas rabiscadas sobre as paredes. Palavras ou desenhos toscos, feitos com algum objeto perfurante que encontravam ou com as unhas, sobre o cimento encardido das paredes.

comparação. Qual é a essência de uma calça (se é que há uma)? Não é, seguramente, esse objeto afetado e retilíneo que vemos pendurados nos cabides, nas grandes lojas de departamento; é mais essa forma de tecido, que a mão de um adolescente amontoa no chão, ao despir-se cansado, preguiçoso, indiferente. A essência de um objeto tem alguma relação com o que dele resta: não, obrigatoriamente o que resta depois de muito usado, mas o que é jogado quando não se quer mais usar. Assim, também, são as escrituras de TW. São restos de uma preguiça, conseqüentemente, da extrema elegância; como se, da escritura, ato erótico desgastante, restasse o cansaço amoroso: essa roupa caída, atirada no canto de uma folha. (BARTHES, 1990, p. 144)

Parece-nos que nas fotografias de tatuagens de Rosângela Rennó, o que se retém são os gestos em sua medialidade e não suas finalidades simbólicas em sua integridade. Se são traços rudimentares (não se nega aqui que o rudimentar não funcione como um simbolismo das condições de vida dos presos) importa notar que são o encontro da pele com a agulha em um rabiscar doloroso, no gesto que deixa marcas no corpo, que se apropria desta superfície que nos cerca, nos encarcera. Mas aqui caberia lançarmos novamente o questionamento: o que vem a ser um gesto? Barthes no explica:

Algo como o complemento de um ato. O ato é transitivo, objetiva apenas suscitar um objeto, um resultado; já o gesto é a soma indeterminada e inesgotável das razões, das pulsões, das preguiças que envolvem o ato em uma atmosfera (no sentido astronômico do termo). Façamos a distinção entre a mensagem que quer produzir uma informação, o signo, que quer produzir uma inteligência e o gesto, que produz todo o restante, (o "suplemento") sem querer obrigatoriamente produzir alguma coisa. (BARTHES, 1990, p. 146)

Figura 22: Série Cicatriz Site de Rosângela Rennó



Fonte: Site da artista. Disponível em:
<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/57/1> Acesso em 25 de agosto de 2018

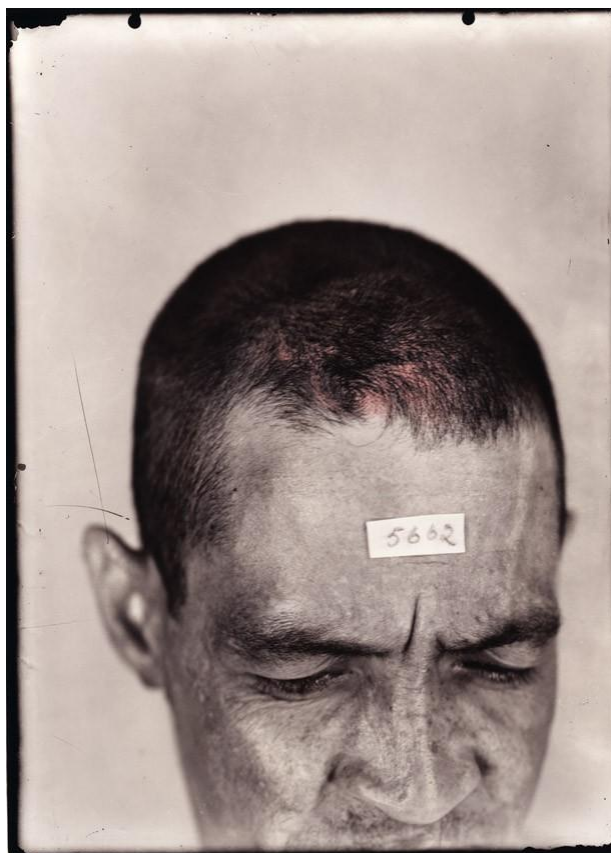
O traço dos desenhos nos corpos, são os gestos tornados visíveis. O trabalho do corpo sobre os corpos, os mapas dos caminhos percorridos em um vai-e-vem, elétrico ou não da agulha que planta a tinta preta que o corpo e o sol vão esverdeando aos poucos. Vestígios plantados contra o esquecimento (note-se o quanto a expressão “para sempre” é recorrente em tatuagens carcerárias). Cruzes, corações, palavras de amor, desenhos quase infantis. Os infames falam por gestos, mesmo suas palavras são gestos, antes que alguma linguagem.

As fotografias coletadas por Rennó, entretanto, não foram feitas pelos presos. Nada revelam sobre seus portadores. Os rostos não aparecem, e a tatuagem na pele demandam por si, a busca pela identidade perdida, pelos encontros narrativos daqueles corpos fragmentados e paradoxais. São meros encontros de corpos, emissões fotossensíveis. O gesto da artista é colocar-se como meio, entre o espectador e a infâmia e ainda a infâmia do espectador em contato com o tempo que corrói o arquivo e a infâmia das imagens que não revelam mais do que o próprio gesto da captura fotográfica sobre presos (já capturados, portanto). Para o fotógrafo,

importava capturar indícios, colecionar os traços dos corpos para melhor poder identificá-los.

Na série Vulgo (1998) Rennó apresenta ampliações de fotografias realizadas sobre os “redemoinhos” nos cabelos dos presos, também um signo usado para seu reconhecimento (cada redemoinho é único como uma impressão digital). Estas marcas involuntárias são tingidas de vermelho nas fotos em preto e branco.

Figura 23: Série Vulgo, 1998



Fonte: Site da artista. Disponível em:
<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/16/5>
Acesso em 21 de janeiro de 2019

Em uma das fotos o prisioneiro está de frente. Seu rosto aparece parcialmente, acidentalmente. Os redemoinhos costumam ficar mais perto da nuca, são uma forma de se reconhecer por trás. No prisioneiro número 5662, entretanto, o redemoinho fica perto da testa, que aparece na foto com o intuito de situar a marca distintiva. A testa aparece e é útil para que se cole um adesivo com o número do prisioneiro. Com a fronte franzida a fotografia capta até a altura do nariz que aponta para baixo.

A imensidão do arquivo biopolítico gerado pelo esforço em controlar os delinquentes é, como poderia dizer Arlette Farge, passível de se medir em metros. As imagens buscam escapar do esquecimento, mas como imagens de arquivo, são o próprio esquecimento materializado. O arquivo da infâmia não é feito para preservar, mas para aprisionar. Imagens decompostas de fragmentos de corpos tatuados anunciam seu desaparecimento iminente²⁵.

Figura 24: Série Cicatriz



Fonte: Site da artista. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br> Acesso em 25/08/2018

Poderíamos, com Jacques Rancière, pensar as imagens de arquivo que nos oferece Rosângela Rennó, através daquilo que elas possuem de autônomas. As fotografias que resgata do arquivo, não são, em si, imagens intoleráveis. Via de regra, não há rostos a reclamar identidades. São simples e técnicas demais. E ainda assim revelam uma racionalidade que se dá a ver no regime do visível que as produziu. Não há, ao menos diretamente, um apelo humanitário. São talvez

²⁵ Neste ponto me recordo que os presos que eu escutava em ligações interceptadas, foram (todos) mortos em situações violentas

imediatamente reconhecíveis como “fotografias de identificação de prisioneiros”, já que a estética das tatuagens são índices quase irrefutáveis de sua origem presidiária.

Não há um intolerável “na” imagem, mas talvez um intolerável “da” imagem infame. Evidentemente, as fotografias não traduzem a brutalidade da realidade carcerária. Talvez o que mais conte neste sentido, seja aquilo que não aparece nas imagens: Os rostos dos prisioneiros, seus nomes, seus relatos. O mais brutal nestas imagens de braços e troncos tatuados é que não nos dizem nada, pois nada disto era digno de registro de acordo com a racionalidade da infâmia. Aquilo que nos é negado volta-se contra a estratégia narrativa de “neutralidade” através da qual agentes estatais as teriam tomado. As imagens da infâmia são paradoxais porque são traços de um apagamento.

A arte de Rosângela Rennó não se confunde com a técnica dos fotógrafos do Carandiru. Não são as representações do visível enquanto produtos técnicos de sua época que estão em jogo. A operação da artista não trata de apresentar os duplos de um real vivido, buscando o compadecimento do espectador. Muito mais do que isto, trata-se de evidenciar através das imagens de arquivo, as relações entre o visível e o invisível, entre a imagem e a palavra, o dito e o não dito (cf. RANCIÈRE, 2012).

As imagens estão acompanhadas de fragmentos de seu Arquivo Universal. Estratégia semelhante é utilizada pelo artista chileno Alfredo Jaar na instalação “*Real Pictures*” feita de caixas pretas, dentro das quais permanecem invisíveis, imagens de pessoas da etnia *tutsi* mortos no genocídio de Ruanda nos anos 90. Há, entretanto, um texto que descreve o conteúdo da caixa. O que está aí em jogo, mais do que a complementaridade entre imagens visuais e palavras, é a banalização que as imagens visuais de massacres são veiculadas e consumidas. A questão para Rancière é:

Se o horror está banalizado, não é porque vemos imagens demais. Não vemos corpos demais a sofrerem nas telas. Mas vemos corpos demais sem nome, corpos demais incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objeto da palavra sem terem a palavra [...] A política dessas imagens é nos ensinar que não é qualquer um que é capaz de ver e falar [...] a falsa querela das imagens, portanto, encobre uma questão de contas. É aí que ganha sentido a política das caixas pretas. Essas caixas fechadas, mas cobertas de palavras dão um nome e uma história pessoal àqueles cujo massacre foi tolerado não por excesso ou falta de imagens, mas porque atingia seres sem nome, sem história individual. (RANCIÈRE, 2012, p. 94)

Embora notemos alguma semelhança na descrição de Rancière sobre a política das imagens de Jaar, há também uma diferença fundamental: as imagens de Rosângela Rennó não restituem os nomes e as histórias pessoais dos presos. Tampouco recuperam os rostos que não aparecem. É que a imagem da infâmia não é formada por retratos de pessoas, mas por imagens paradoxais de seu apagamento. Não pode haver um “fundo de arquivo” da história, uma verdade primeira, uma *arkhé*. O que existem são os trabalhos dos arcontes, consignando corpos, imaginários, imagináveis. Por trás destes corpos (impossível não tentar escavar mais), pessoa alguma, apenas a marca constitutiva da infâmia.

Também as imagens da infâmia são perecíveis. É apenas por um acidente muito improvável que chegam até nós. São fósseis. A operação de Rennó ao reconstituí-las no espaço do museu, faz aproximar esses fósseis de nós na mesma medida em que os afasta dos infames que um dia viveram. Sua questão não é mostrar os horrores de qualquer violência sofrida, mas mostrar o que é invisível na partilha de visibilidades de seu tempo nos dispositivos que regulam os estatutos dos corpos. “A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca” (RANCIÉRE, 2012, p. 96)

A imagem, não sendo uma representação simples, ou um tipo de “operação” de arte, seria antes, de acordo com Rancière e, antes dele, Barthes, pensatividade (ou autonomia):

Imagem pensativa, então, é uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este se ligue a um objeto determinado. Pensatividade designaria, assim, um estado intermediário entre o ativo e o passivo. Essa indeterminação põe em cheque a distância que tentei marcar alhures entre duas ideias de imagem: a noção comum de imagem como o duplo de uma coisa e a imagem concebida como a operação de uma arte. Falar de imagem pensativa, ao contrário, é marcar a existência de uma zona de indeterminação entre esses dois tipos de imagem. É falar de uma zona de indeterminação entre pensamento e não pensamento, entre atividade e passividade, mas também entre arte e não arte. (RANCIÉRE, 2012, p. 103)

Para Barthes, a imagem é subversiva não quando aterroriza, perturba, mas quando é pensativa. (cf. BARTHES, 2012). Entretanto, Rancière nota corretamente que, para Barthes, a pensatividade da imagem advém de sua indicialidade, de seu “isso foi”, enquanto que, para Rancière, a pensatividade se dá pela impossibilidade de lastrear o índice fotográfico com a realidade subjacente, funcionando como um nó entre várias indeterminações. A pensatividade seria então: “Efeito da circulação

entre o motivo, o fotógrafo e nós, do intencional e do não intencional, do sabido e do não sabido, do expresso e do não expresso, do presente e do passado” (RANCIÉRE, 2012, p. 110). Embora pareça-nos que a leitura de Barthes feita por Rancière seja redutora, deixando escapar, justamente o que faz com que os autores se aproximem, aquilo que encontra enquanto “pensatividade”, ou autonomia da imagem, é uma descrição bastante arguta.

Paradoxalmente, o “isso foi” de Barthes, convive bastante bem com a impossibilidade de coincidência entre a imagem e sua origem. Este paradoxo, nos parece, não passou em branco para Barthes, como acredita Rancière. Entretanto, é possível que nenhum dos dois autores tenha dado suficiente importância ao fato de a operação mental que confere poder à fotografia advir tanto de seu caráter indicial, quanto da não coincidência entre o signo e o referente. Este paradoxo, quando a imagem é pensativa, estende-se às relações descritas acima com as palavras de Rancière, mas não teriam sentido se não se tratasse de uma imagem que não tivesse como origem a contiguidade física do referente com a película fotossensível. A origem indicial, por menos que nos diga a respeito do “real vivido”, desperta por sua natureza, uma multiplicidade de paradoxos que surgem: (temporais, espaciais, de visibilidade, etc)

Nas fotografias de Rosângela Rennó, as imagens por uma série de paradoxos que “curto-circuitam” no contato com o espectador. Os infames são esquecidos/lembrados, anônimos/individualizados, escrita/pergaminho, impressão/expressão, apagamento/aparição, aparência/essência. A profusão de significados e sua não obviedade dão um aspecto tátil ao olhar que percorre as tatuagens nas peles como as agulhas, vai-e-vem do olhar sobre os infames. As tatuagens foram utilizadas pelos nazistas para marcar seus prisioneiros, enquanto aqui as marcas foram desenhadas por eles próprios. A fotografia de presídio, entretanto, foi realizada para marcar os prisioneiros tatuados: subjetivação/objetificação paradoxal.

Há também coincidências. A precariedade dos corpos, das formas tatuadas, das fotografias. Da resistência das imagens, das tintas das tatuagens, dos corpos. Estas coincidências (e outras) funcionam como pensatividade não pela redundância que produzem, mas pelo choque com que são rompidas pelos elementos paradoxais.

A infâmia não interrompe os sentidos, não os apaga completamente. Operações como as de Rennó permitem que novos sentidos germinem em um terreno improvável. A improbabilidade convive com a fertilidade do arquivo policial em que brotam homens infames quando em contato com a luz. As imagens de arquivo são frágeis, em decomposição, às vezes. Entretanto, sem trazer nenhuma grande verdade, pequenas aparições fantasmáticas apontam para uma história que nunca pode ser escrita, ou mesmo vivida. Uma história que foi arquivada, como algo que não se deseja ver mais.

É curiosa a pulsão policial por acumular papéis. Mesmo hoje, com processos informatizados, as delegacias de polícia estão plenas de pastas de capas azuis, construindo histórias que marcam de infâmia os seres de arquivo. O arquivo policial é uma versão interminável das prisões que, de tempos em tempos, em acontecimentos raros, acontecem pequenas (e nem por isto pouco importantes) rebeliões. Para Didi-Huberman:

A imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de red desaparecimentos incessantes. É, então, uma coisa bem diferente pensar a saída messiânica como imagem (diante da qual não se poderá durante muito tempo mais acalentar ilusões, uma vez que ela desaparecerá logo) ou como horizonte (que apela para uma crença unilateral, orientada, apoiada no pensamento de um além permanente, na espera de seu futuro sempre). A imagem é pouca coisa: resto ou fissura (fêlure). Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível (DIDI HUBERMAN, 2011, p. 86)

Nesse sentido, a imagem é fundamentalmente infame. A imagem mais duradoura é ainda um breve relampejar. Didi Huberman nos falava da sobrevivência dos vagalumes. Os vagalumes não desapareceram completamente sob as ferozes luzes dos projetores e sob o esquadrinhamento incessante dos corpos, que o cientificismo do século XIX vem promovendo até nossos dias.

Sobrevivências

O fotógrafo Denis Roche, nos lembra Didi-Huberman, escrevera uma capítulo de seu livro em forma de uma carta aberta, dirigida a Roland Barthes, realizando uma “firme, ainda que carinhosa, crítica póstuma” pela omissão do autor de “A câmara clara”, sobre o que a fotografia carrega no plano do “estilo”, da “liberdade”, da “intermitência” (DIDI HUBERMAN, 2011) A intermitência, continua o autor,

poderia parecer uma ideia estranha, mas apenas se considerarmos a imagem enquanto objeto. Se a pensarmos enquanto ato, o abrir e fechar do diafragma, por apenas um momento, permitindo a emissão de uma imagem para o interior da câmera fotográfica, o aspecto de “relâmpago” das imagens se evidencia. Não seria o mesmo termo “relâmpago”, que Walter Benjamin utilizara para compreender a forma pela qual os tempos passados se tornam visíveis em suas passageiras imagens dialéticas? Foi também o termo utilizado por Michel Foucault para referir-se à “existências-relâmpago” da “vidas-poema” deixadas pelos homens infames em seus documentos de arquivo. As imagens ganham aqui uma existência relâmpago em forma de vagalume. E não é que os vagalumes desapareçam, simplesmente. Nossos olhos é que deixam de vê-los por não os acompanharmos onde eles vão.

O próprio Denis Roche, mais adiante em seu livro, fornece todos os elementos para compreender essa relação através da necessidade fotográfica de fazer imagem - o que Barthes não teria observado, imobilizado que estava no luto frontal do “isso foi” - a partir de uma iluminação intermitente que é também, assim como para os vagalumes, uma vocação à iluminação em movimento. Os fotógrafos são, primeiro, viajantes, explica Denis Roche: como insetos em deslocamento, com seus grandes olhos sensíveis à luz. Eles formam uma [...] tropa de vaga-lumes avisados. Vagalumes ocupados com sua iluminação intermitente, sobrevoando a baixa altitude os descaminhos dos corações e dos espíritos da contemporaneidade. Tique-taque mudo dos vaga-lumes errantes, pequenas iluminações breves [...] com o acréscimo de um motor que fará do olhar atento um salmo de luz, clique-claque, de luz, clique-claque etc. (DIDI HUBERMAN, 2011, p. 48)

A existência dos vagalumes é, no sentido dado por Deleuze e Guattari, uma “existência menor”, naquilo que se opõe às imagens majoritárias de consumo fácil. Por isso mesmo são existências potencialmente revolucionárias. Pasolini, diz Didi Huberman, questionava-se em seu desespero político em 1975 se as criaturas humanas teriam, como os vagalumes, desaparecidos sob as luzes artificiais dos projetores, o esquadramento do corpo pelos dispositivos do Estado, as câmeras de segurança do panóptico ou sob a agitação mortífera das telas de televisão (DIDI HUBERMAN, 2011).

As fotografias do arquivo penitenciário, mas também as tatuagens dos presos e os próprios presos não explicam nada: nem sobre as vidas ali arquivadas, nem sobre a natureza da sociedade punitiva. Os sonhos das pessoas que viveram sob o nazismo, colecionados por Charlotte Beradt (que ao colecioná-los e transmiti-los atuava como uma “narradora” no sentido benjaminiano, de acordo com Didi Huberman) eram imagens sonhadas *sob* o terror que se transformavam em imagens

sobre o terror. E assim também os rabiscos tatuados dos presidiários eram gestos realizados sob a brutalidade prisional que, diante da reorganização de Rennó, passavam a ser imagens sobre o regime no qual foram concebidos.

O trabalho de Rennó foi também o de encontrar nas intermitências, “imagens vagalumes” com os testemunhos e saberes dos infames, dos que não terão qualquer lugar na história. Os infames, e suas emissões intermitentes possuem a “autoridade do moribundo” de cuja experiência transmitida, diz Didi Huberman, Benjamin fazia o paradigma derradeiro:

Mas o moribundo não está inteiramente no agonizante, no sem-voz, no “muçulmano”, segundo Agamben. Moribundos, todos nós o somos, a cada instante, somente por afrontar a condição temporal, a extrema fragilidade de nossos “lampejos” de vida. “Nós todos morreremos incessantemente”, escrevia Georges Bataille na época da Segunda Guerra Mundial. E acrescentava: “O pouco tempo que nos separa do vazio tem a consistência de um sonho.” (DIDI HUBERMAN, 2011, p. 139)

Somos moribundos por afrontarmos nossa condição temporal, nossa fragilidade. Pois o que fazem as imagens dos infames, os seres de arquivo de Foucault, o vaga-lumes de Pasolini, Denis Roche e Didi Huberman, senão colocar-nos em contato com nosso estado moribundo, nossa condição benjaminiana de “bolas de fogo que atravessam o horizonte”? É enquanto ser em desaparecimento que podemos experimentar, enquanto o saber é inalcançável: “A experiência estaria para o saber assim como uma dança na noite profunda está para uma estase na luz imóvel. Ora, na noite, nem o olhar nem o desejo cessam, capazes de aí encontrar lampejos inesperados” (DIDI HUBERMAN, 2011, p. 144). Para Geoges Bataille o sujeito da experiência:

[...] é um espectador, são olhos que procuram o foco, ou pelo menos, nessa operação, a existência espectadora se condensa nos olhos. Esse caráter não acaba se a noite cai. O que se encontra, então, na escuridão profunda é um áspero desejo de ver, quando, diante desse desejo, tudo escapa. Mas o desejo da existência assim dissipada na noite recai sobre um objeto de êxtase. (BATAILLE, apud DIDI HUBERMAN, 2011, p.145)

Este “áspero desejo de ver” de que nos fala Bataille, não seria esta potência que temos de, diante do invisível da infâmia, enxergar os pequenos lampejos, ou as existências-relâmpago que nos ligam com o passado através de uma experiência? Esse “objeto de êxtase”, não seria o próprio “Sabor do arquivo” de que nos falava

Arlette Farge? A infâmia, portanto, não é o completo esquecimento, ou o apagamento das “histórias” que não tiveram lugar, mas a intermitência que, como um espetáculo de luz, se mostra aos olhos curiosos daqueles que sabem que seu lugar na história é a infâmia e que, portanto, dançam na noite, com olhos plenos de desejo, com os fantasmas que ainda seremos.

7.3 Fingerout: apontamentos de Miguel Rio Branco

As imagens fotográficas e os arquivos policiais compartilham muitos aspectos de sua natureza. Em primeiro lugar porque ambos os termos se referem comumente a lugares de memória. São registros, signos indiciários, reunidos através de alguma seleção e consignados em unidade cujo significado é influenciado pela forma como seus elementos estão dispostos no todo. É, portanto, fruto de um ato de poder daquele que arquiva, pois suas escolhas determinam as possibilidades hermenêuticas do conjunto semiótico.

Em segundo lugar, porque é usual que o arquivo, bem como as fotografias suponham um anacronismo que dificulta sua interpretação, já que como monumento, não cessam de receber enxertos de novos significados. Postulamos então, que os arquivos e fotografias possuem bordas de significação em que os corpos retratados encontram um espaço para a subjetivação na medida em que, confrontados com os dispositivos da linguagem, resistem a eles em certa medida. Tanto os documentos de arquivo, quanto os referentes fotográficos, existem através do gesto que os coloca em confronto com os dispositivos e os enquadra em um discurso de poder. É no gesto que reside a pungência inexpressiva nos rastros, capaz de atingir o observador.

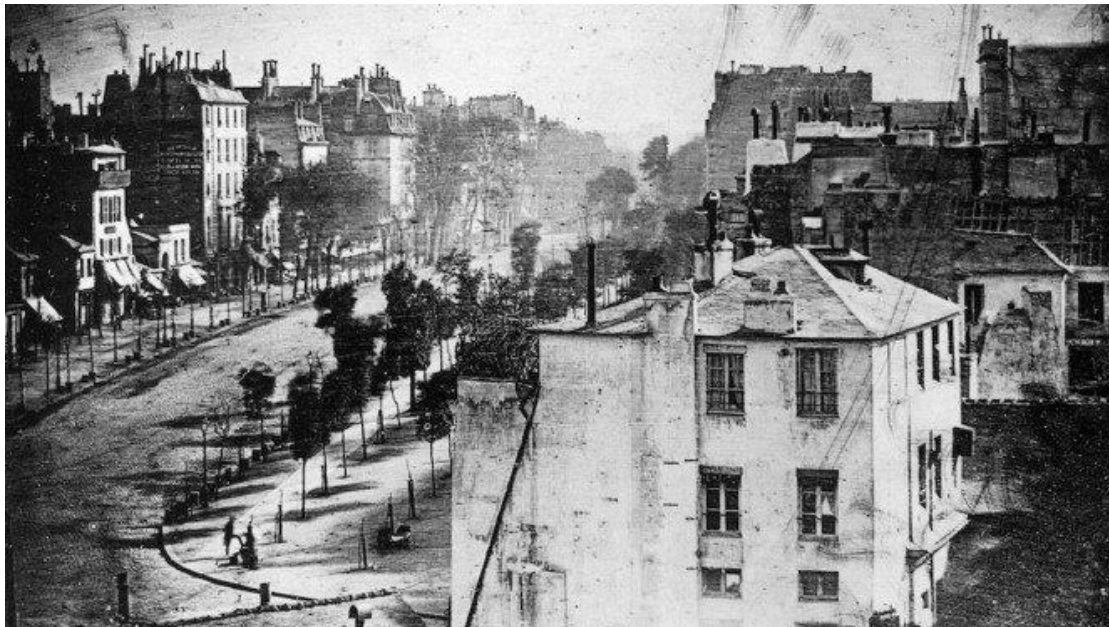
O que emociona a Foucault, nas vidas dos homens infames de que trata, são fragmentos de discurso que carregam, ainda que à revelia, traços de uma realidade da qual fizeram parte. A mudança, no final do século XVII, da racionalidade da confissão e do perdão no cristianismo para a do arquivamento das ínfimas desordens cotidianas através de um sistema administrativo-policial e do exame, irá gerar uma enorme massa documental, contendo rastros escritos de vidas que em algum momento se chocaram com o poder.

Há, então, uma nova configuração entre o poder e o cotidiano que passa a ser registrado por escrito. Existências ignoradas pelo poder estatal passam a constar no arquivo da infâmia, que nada nos diz sobre quem eram aquelas pessoas que viveram e já estão mortas, que por algum motivo, envolveram-se em querelas às quais dedicaram suas paixões.

Giorgio Agamben diz que para ele a fotografia é de algum modo o dia do juízo final. Nos conta sobre a primeira imagem fotográfica em que aparece uma pessoa, uma pequena silhueta preta sobre a calçada fotografada por Daguerre da janela de seu estúdio em horário de pico (AGAMBEN, 2007, p.27). Das incontáveis pessoas que passavam pelo local, devido ao longo tempo de exposição que a máquina fotográfica exigia na tecnologia daquele momento, apenas figurou um homem, que por ter parado para engraxar as botas, ficou imóvel tempo suficiente.

A banalidade de seu gesto prenuncia a afinidade do fotográfico pelo comum. Uma multidão está presente, mas não se pode ver. Apenas um homem em um gesto ordinário! No instante que perdurará, o homem está condenado a repetir para sempre seu gesto mais ínfimo, que resume o peso de toda sua existência à uma atitude irrelevante. De certa forma, a lógica indiciária fotográfica, é um desdobramento da lógica do arquivo policial. Tudo o que entrar no enquadramento do dispositivo será registrado em sua insignificância.

Figura 25: Primeira fotografia em que aparece uma pessoa - Daguerre



Fonte: Jornal O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/historia/conheca-primeira-fotografia-onde-aparece-um-ser-humano-14468103> Acesso em 25 de agosto de 2018

A escrita dos infames de Foucault, que é a dos arquivos de polícia de dois séculos atrás, não deixa de guardar este aspecto curioso em que uma vida é registrada por um momento ínfimo em que um faixo de luz lançou-se sobre ela, tomando, de forma alheia a sua vontade, uma fração insignificante de sua história para resumi-la. Desde o século XVII, nos diz Foucault, o Ocidente vê nascer uma valorização narrativa do obscuro em uma literatura que passa a ver proscrito o fabuloso focando sua tarefa no real, o que não se dizia, o que não merece nenhuma glória.

A ficção, doravante, substituiu o fabuloso, o romance se desembaraçou do romanesco e só se desenvolverá liberando-se dele cada vez mais completamente. A literatura, portanto, faz parte desse grande sistema de coação através do qual o Ocidente obrigou o cotidiano a se pôr em discurso; mas ela ocupa um lugar particular: obstinada em procurar o cotidiano por baixo dele mesmo, em ultrapassar os limites, em levantar brutal ou insidiosamente os segredos, em deslocar as regras e os códigos, em fazer dizer o inconfessável, ela tenderá, então, a se pôr fora da lei ou, ao menos, a ocupar-se do escândalo, da transgressão ou da revolta. Mais do que qualquer outra forma de linguagem, ela permanece o discurso da “infâmia”: cabe a ela dizer o mais indizível – o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o descarado. (FOUCAULT, 2003, p. 120)

A Literatura, liberta da indecisão entre verdadeiro ou falso nas narrativas fabulosas, pode colocar-se na não-verdade dedicando-se a produzir efeitos de real assim reconhecidos. Nas últimas décadas do século XIX, BERTILLON escreve seu manual de fotografia judiciária, poucos anos depois do livro de HANS GROSS, aclamado como a obra fundadora da polícia moderna: MANUAL para Juízes de instrução. A lógica de registro da infâmia, entretanto, é proveniente de uma racionalidade mais antiga, que substitui a confissão pelo arquivamento, através do mecanismo do exame.

O Sabor do Arquivo

Entre as várias possibilidades conceituais de “arquivo”, neste texto temos usado aquele adotado por Arlette Farge em “O Sabor do Arquivo”, como um “conjunto de documentos de quaisquer formas ou materiais, cujo crescimento se deu de maneira organizada no exercício das atividades de uma pessoa física ou jurídica” (FARGE, 2017, p. 12). Aqui nos importa esse conceito enquanto por sua materialidade e ontologia específica que, conforme tentaremos demonstrar, aproxima-se da fotografia em vários aspectos. Talvez o mais marcante deles, seja o imediato efeito de real que suscita sua leitura.

Ao caráter indiciário do signo soma-se ainda uma característica do arquivo policial: “vestígio bruto de vidas que não pediram em absoluto para serem contadas daquela maneira e que foram coagidas a isto porque um dia se confrontaram com as realidades da polícia e da repressão” (FARGE, 2017, p. 13). Podemos diferenciar esta natureza não intencional do arquivo das escritas de diários, cartas ou qualquer impresso destinado à leitura. Em qualquer desses documentos há um elemento de intencionalidade, de vontade de representação, de mudança, de comunicação. O arquivo ao contrário, não busca nada, mas guarda tentativas, frustradas ou não, de tratar com o poder no momento em que um destino era decidido.

É justamente o elemento não intencional do arquivo, que lhe fornece um estatuto especial junto ao leitor. É, de certo modo, um “não dito”, ou um dito recortado de sua intencionalidade e consignado em uma unidade construída com outros signos no funcionar de um dispositivo. Enquanto aquele que nos dirige a palavra pode estar sob suspeita de simulação, quem é captado por acidente ou por voyeurismo, conta com a eficácia inesperada de um efeito de verdade, mesmo que

ilusório. Se alguém nos conta uma estória, ela não poderá nos parecer tão verossímil quanto se a tivéssemos escutado, secretamente, detrás de uma parede fina ou de uma chamada telefônica interceptada. Entretanto, poucas situações carecem tanto de verdade quanto as que concebem o encontro de um indivíduo com a polícia. Ocultar a verdade, distorcê-la, fazer com que convenha com aos interesses do falante é o que torna tão difícil a utilização de depoimentos policiais em estudo historiográficos. Assim mesmo, esses documentos possuem uma magia que ultrapassa suas possibilidades de significação.

No arquivo policial, indivíduos raramente visitados pela história são descritos com o tom irrisório próprio da burocracia estatal, há apenas o necessário para punilos. É no arquivo que as pessoas mais carentes têm escritas suas biografias, não enquanto notas feitas para informar, mas para servir a uma polícia que vigia e reprime. Arlette Farge chama a atenção para o sentimento ingênuo, porém profundo, de romper um véu, chegando ao essencial dos seres e das coisas. Fragmentos que por terem sido retidos de uma visibilidade mais difundida, parecem imbuídos da credibilidade que nunca tiveram.

Diferente de qualquer outra, a fonte de interrogatórios e de testemunhos policiais parece realizar um milagre, o de ligar o passado ao presente [...] é uma sensação estranha esse súbito encontro com existências desconhecidas, acidentadas e plenas, que misturam, como que para complicar mais, o próximo (muito próximo) e o distante, o defunto (FARGE, 2017, p. 15)

Os efeitos da descoberta de um arquivo são notavelmente diferentes daqueles produzidos por um diário íntimo ou de uma autobiografia que surge muitos anos após a morte de seu autor. O arquivo não possui, absolutamente, a pretensão de ser descoberto e lido. Os criminosos, as testemunhas, os acusados não possuíram nenhum desejo de serem registrados nas circunstâncias em que foram. Sua intenção no momento do arquivamento, certamente era outra e ainda assim suas palavras, seus atos e imagens foram consignados em uma unidade que altera substancialmente o conteúdo de sua expressão bem como a relação invasiva que permite seu efeito de real.

Não se trata, portanto, de entender o arquivo policial como uma transparência do real vivido. O dispositivo do arquivamento é o lugar de discursos de poder, em que falas minoritárias são ressignificadas e descaracterizadas. As “biografias” dos homens infames dizem mais sobre quem as reuniu em um mesmo espaço do que sobre as pessoas mencionadas ali. Caberia, entretanto, um questionamento sobre a total aniquilação expressiva daqueles absorvidos pelos discursos de poder ou da possibilidade de uma margem comunicativa entre os homens nos arquivos da infâmia e os leitores de suas falas. Formulando ainda de outra maneira: o que pode nos dizer um prisioneiro do século XVII através de um depoimento dado à polícia, que contra todas as probabilidades chegou a nosso conhecimento?

Trata-se de analisar, comparativamente, a fala dos arquivos policiais, com os critérios usados para a análise do referente fotográfico. A possibilidade, defendemos, se deve à proximidade da natureza indiciária que funda tanto a imagem fotográfica quanto o arquivo policial. A contiguidade física deste último é justamente o elemento capaz de causar o efeito de real que aqui se analisa. Não se trata de transcrições de arquivo, mas dele em sua materialidade a quem conferimos estatuto semelhante ao da fotografia.

Fingerout: Uma fotografia e um arquivo

Há imagens que tardam para revelarem-se em toda sua potência. Que carregam uma latência, algo fascinante, mas que não se dá a ver imediatamente. Barthesianamente se poderia pensar em um *punctum* que com o atraso de algum tempo voltou, imperceptivelmente, para pungir e provocar em sua plenitude aquilo que continha em semente. Tal foi, por exemplo, a experiência que tive com a fotografia *Fingerout* (1988), de Miguel Rio Branco.

Barras de ferro muito sólidas de uma carceragem, cobertas por duas chapas metálicas, já enferrujadas, cobriam uma cela escura. Os matizes arroxeados da tinta preta desgastada, aprofundam-se em completa escuridão na fina faixa diagonal no centro da imagem. Fresta que dava a ver a escuridão do interior da cela.

Feita em *plongé* era um olhar para baixo, como que para a altura da barriga. Dessa fresta, uma figura humana no lado de dentro, se abaixara para dizer algo. A fresta é estreita demais para que apareçam seus olhos. Aparecem-lhe as ventas, a pele negra das bochechas, também tonalizadas pelas cores frias das barras de

ferro, mas, sobretudo, aparece um conjunto em que a boca entreaberta, que tenta inutilmente falar alguma coisa, é parcialmente coberta pela mão.

O dedo indicador estirado e o polegar levantado, permanece como arma, como quem acusa, ou como quem pede ajuda, clama por atenção. A ambiguidade do gesto que ameaça, desintegra-se em um gesto que suplica. A mão está entre as grades. As grades estão atrás da imagem. Recorre-se ao pedaço da boca que ainda aparece, mas que revela menos ainda, ou replica a ambiguidade das mãos. Apenas os dentes, brancos demais, o único ponto verdadeiramente luminoso da foto, brilha no centro do enquadramento, onde mão e boca se encontram.

A ameaça e a súplica, ambas presas por duras barras de ferro, pelo tempo que corrói lentamente o metal, e ainda pelo ato do fotógrafo que mais uma vez as captura. O preso negro, no escuro de uma cela estaria completamente silenciado? Mas o barulho dessa imagem parece dizer tanta coisa! Algo terá escapado da cela de ferro e da imagem, rompido o lapso temporal de 30 anos (ele ainda estaria preso? já estaria hoje morto?) para colocar-se em jogo no momento em que experimento a imagem, ou algum tempo depois, quando inoculado pela potência do encontro percebo surgir uma inquietação em que vibram a ameaça e as súplicas daquele ser infame.

Alguém que havia brilhado apenas por um instante sob o feixe de luz que ricocheteou na superfície de um corpo. Dele nada se pode contar e menos ainda realizar, mas é fato que se inscreveu na superfície sensível de um filme fotográfico. Na fração de segundo entre o abrir e o fechar do diafragma não pôde escapar das grades o preso suplicante ou o ameaçador, mas o ser ambíguo, novamente condenado ao opróbio no espaço lacônico do arquivo imagético, como um monumento que não cessa de ser enxertado por significados.

O gesto que o corpo aprisionado lança para além das grades para se fixar no negativo fotográfico suprime, paradoxalmente, qualquer possibilidade de comunicação, como se, com as palavras de AGAMBEN (2007), eles “comparecessem na linguagem apenas sob a condição de continuarem absolutamente inexpressos.”

Entretanto, o gesto como o que permanece calado em cada ato de expressão, funda simultaneamente a presença e a ausência do referente. Aquele vazio central no sentido de um retrato não é nem obra do fotógrafo que antes de tudo é alguém que seleciona, nem do referente, alguém que encena, mas do

encontro entre ambos enquanto gesto fundador de um monumento, ou de certa consignação de um arquivo do real.

À propósito de *A vida dos Homens Infames*, de Foucault, AGAMBEN (2007) questiona-se sobre como se deve entender o modo dessa presença singular “em que uma vida nos aparece unicamente por meio daquilo que a silencia e a distorce como uma careta”. Não sendo representações fidedignas dessas vidas, o arquivo das vidas infames, em relatórios policiais ou em fotografias o que se tem é o conhecimento do ato (mas não da intenção) que “põe em jogo” a uma existência na obra. Assim se oferece um gesto que clama por uma interpretação e que, ironicamente, fecha-se sobre o seu segredo inconfessável que procuraremos, em vão, decifrar.

Fingerout como fotografia e como arquivo da infâmia não é nem uma ameaça nem uma súplica. Talvez seja aquilo que Roland Barthes define como uma imagem “pensativa”, não por aterrorizar ou perturbar, mas por conter em si o germe de um pensamento intraduzível entre o gesto de fotografar e ser fotografado e o de entregar-se a ela enquanto *Spectator*. O fotógrafo abandona seu lugar privilegiado e permite que o leitor repita seu gesto inexpressivo através do qual foi testemunha de uma cena da infâmia. O leitor, entretanto, não possui qualquer acesso ao homem infame em si, mas ao gesto em que alguém se deu a fotografar (mesmo que na tentativa de impedir a foto).

E isso não é pouco, pois mesmo que não se possa alcançar uma realidade substancial (que não existe), encontra o resultado do corpo-a-corpo com que uma vida se defrontou com os dispositivos (da prisão, da fotografia, do arquivo...) e neles se pôs em jogo.

Toda escritura, e não só a dos chanceleres do arquivo da infâmia – é um dispositivo e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro, a linguagem[...] Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela a jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela. (AGAMBEN, 2007, p. 57).

Perceba-se que a subjetividade é aqui entendida como algo que se produz nas bordas da linguagem, onde o corpo alcança a fronteira do dizível com o indizível em um embate onde o próprio ser põe-se em jogo na imprevisibilidade do resultado que não será nem o retrato de uma vida e nem o do dispositivo, mas algo distinto

que carrega os elementos de indício e aparência e do dispositivo ao qual foi submetido. O gesto que recusa a reduzir-se à linguagem funda possibilidades de conexão com a imagem (diferente da interpretação, pois isso seria uma redutibilidade do objeto à razão) e o receptor.

Como não se trata de um juízo racional, os efeitos do gesto da imagem não podem ser julgados por sua veracidade. Um sorriso em uma foto não será completamente decifrado enquanto gesto autêntico. A única verdade que está em jogo no gesto, é a de sua capacidade de afetar o observador, bem como à capacidade de o observador ser afetado por ele.

O juízo que se pode fazer sobre um gesto é estético e, portanto, não deve ser valorado em uma escala entre verdade e erro ou entre verdade e mentira. Poderá sim ser valorado esteticamente, o que guardará possibilidades distintas para diferentes observadores (ou para o mesmo observador em diferentes relações com o sensível).

Roland Barthes (2012, p. 89), a propósito da explicação de seus conceitos de *Studium* e *Punctum* nos dizia que: “o que posso nomear não pode, na realidade, me ferir”. Ocorre que tudo aquilo já codificado, passível de *Studium*, não será capaz de causar o “estalo”, o abalo que remete o observador para um campo cego em que o referente passa a ter uma vida exterior a seu retrato:

O *Punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: não somente para “o resto” da nudez, não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intrincados [...] (BARTHES, 2012, p. 84)

O que aparece em uma foto como *Punctum*, aquilo que punge, não faz parte da intencionalidade do fotógrafo. Não se trata da construção criativa ou da percepção genial de um momento decisivo. O que possa provir desta vontade deliberada de retratar alguma coisa será sim objeto do *Studium*. O *Punctum* é um detalhe que passou despercebido pelo fotógrafo, algo não codificado em que a fotografia supera a si própria, é uma força de expansão.

Fingerout não importa por aquilo que significa, mas pelo vazio que deixa pela impossibilidade de sentido, e que carrega o observador para dentro da fresta da carceragem onde alguém, por algum momento existiu. Não se trata de analisar o drama humanitário dos presos em geral, ou das condições às quais esteve

submetido o desconhecido da foto de Miguel Rio Branco em sua cela escura, com uma fresta pequena demais. Importa sim, que tentava dizer alguma coisa e que neste intento fracassou profundamente e ainda sim obteve um sucesso que não esperava: seu êxito provém da ambiguidade do gesto, da reviravolta na interpretação de uma imagem causada por um elemento que não é passível de codificação.

Seus dedos em L, enquadrando a metade de sua boca, as barras das grades enquadrando um quarto de seu rosto e ainda o próprio enquadramento da fotografia parecem uma redundância de uma mensagem triste, das brutalidades do cárcere. Mas aqui estamos ainda no reino dos significados e das simbologias. Também o seu dedo, além das barras de ferro, algo que para mim sempre fora um gesto de audácia, de resistência à opressão, não passara ainda a completude expressiva da imagem.

Figura 26: Fingerout. Miguel Rio Branco, 1988



Fonte: Site do artista. Disponível em:
http://www.miguelriobranco.com.br/portu/comercio2_i.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=f1 Acesso em 21 de janeiro de 2019

Didi-huberman apresenta, de forma poética, possibilidades da imagem enquanto “casca”. Em seu ensaio (2013), o autor retoma as memórias de sua visita ao antigo campo de concentração de *Auschwitz-Birkenau*. Sua reflexão começa sobre a forma como um monumento da barbárie é recriado como atração turística,

em homenagem aos que padeceram nos campos de concentração. Para essa finalidade transformam o lugar de atrocidade em um museu, operação que modifica o estatuto monumental do local de extermínio, agora sítio de memória e cultura. Lembrando Walter Benjamin, retoma a ideia de que todo local de cultura contém barbárie, mas que seu inverso é também verdadeiro, e que as atrocidades perpetuadas pelos nazistas eram frutos de um sistema cultural: “A cultura, portanto, não é a cereja do bolo da história; desde sempre é um lugar de conflitos em que a própria história ganha forma e visibilidade no cerne mesmo das decisões e atos, por mais "bárbaros" ou "primitivos" que estes sejam.” (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Ocorre que a transformação de *Auschwitz-Birkenau* em museu, não deixa de gerar impasses já que o campo de concentração enquanto museu se torna uma ficção do local de barbárie que foi. As mentiras e as brutalidades dos nazistas foram forças estratégicas do sistema de extermínio que se apoiou em uma determinada cultura filosófica, antropológica e até mesmo estética, que mobilizou a energia física e espiritual de tantos que trabalharam para negar a vida de milhões de pessoas.

Mas se o que vemos hoje, museificado, não passa de ficção criada por uma outra cultura (que é também discurso de poder e resignificação) como então olhar para as ruínas frente às dificuldades que, como monumento, trazem para o olhar? Seria a imagem necessariamente enganosa? O autor afirma:

Basta um ponto de vista arqueológico para varrer as falsas dificuldades de tal alternativa. Sim, é exatamente isto, é isto que ainda resiste ao tempo: é de fato esta estrada, este caminhão, são de fato estas duas cercas de postes de cimento e arame farpado. Apesar de agora vazio de todos os atores de sua tragédia, este é claramente o lugar de nossa história. O fogo da história passou. Partiu com a fumaça dos crematórios, soterrados junto com as cinzas dos mortos. Isso significaria que não há nada a imaginar porque não há nada - ou muito pouco - a ver? Certamente não. Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 116-117)

No texto “Escavar e Recordar”, Walter Benjamin traz uma contribuição sobre a possibilidade arqueológica para a memória, que não deve servir como instrumento, mas como meio, para a exploração do passado. A atitude arqueológica é a de escavação em que se vão desvelando cidades soterradas, sempre revolvendo o solo sem medo de ter que estar sempre retornando a cada estrato. Mais importante, todavia, é saber assinalar no presente o lugar que ocupam as coisas do passado. Trata-se de um trabalho épico em que “não tem apenas de mencionar os estratos

em que foram encontrados os achados, mas sobretudo os outros, aqueles pelos quais o trabalho teve de passar antes.” (BENJAMIN, 2015).

A imagem, enquanto superfície não é mera maquiagem ou mentira quando consideradas desde um ponto de vista arqueológico. Ela não esconde uma essência das coisas conforme querem os filósofos da ideia pura. Talvez essa essência mesmo não seja mais do que mero embuste metafísico:

Podemos pensar que a superfície é o que cai das coisas: que advém diretamente [...] A casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo dizer, se exprime. Em todo caso, apresenta-se a nós (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 132)

A casca é a impureza das coisas, uma aparição. O que por hora se agarra à árvore, mas em sua contingência se desfaz e cai em nossas mãos. É o que enuncia a impureza das coisas em contato com o mundo na exuberância de uma aparição fugaz. Na casca estão inscritas as experiências sofridas e promovidas. São “lascas de pele, carne germinando”. A imagem pensada como casca possui o duplo caráter de um adorno e de uma pele, na medida em que é dotada de vida e está fadada à morte. Designa a parte do corpo que está suscetível de ser atingida.

No corpo-a-corpo em que os indivíduos se colocam em jogo no mundo em seus dispositivos, são as cascas que podem afetar e serem afetadas e dizer que são aparição não quer dizer que sejam mera aparência. O que se dá a ver de um corpo é uma superfície capaz de enunciação própria. A impureza que se desprende das imagens é a capacidade que têm de afetar o nosso olhar, também impuro, aberto. Se fosse necessário arriscar em que parte do corpo residiria a alma, ao contrário de alguns gregos de antigamente, apostaria nas irregularidades da pele, nas depressões, rugosidades, cicatrizes e porosidades que mediam as relações de nosso eu disforme com um mundo que busca absorvê-lo em sua continuidade.

Imersos em arquivamentos e imagens fotográficas é preciso saber olhar para além das aparências ou das essências. *Fingerout*, bem como os homens infames dos arquivos de Foucault são imagens marginais captadas por dispositivos que representam o poder. Todas elas representando com ambiguidade uma súplica, algo que não pode ser silenciado, como a vendedora de peixe de New Heaven que em seu olhar preserva algo que não se reduz ao gênio do fotógrafo “e que reclama com

insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na 'arte'. (BENJAMIN, 2017, p.93)", mas também uma ameaça, pois toda fotografia é "como um teatro primitivo, como um 'Quadro Vivo', a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos". (BARTHES, 2012, p. 37).

7.4 O sorriso de Fortino Samano: por uma ética do Gesto

O capitão Carlos Fortino Samano sorriu diante do pelotão de fuzilamento no dia 2 de março de 1917. Seu gesto petulante frente à aniquilação certa foi registrado pelo fotógrafo Augustin Casasola. Acusado de roubo, não teria sofrido sansão tão grave se fossem tempos de paz. Entretanto, de acordo com o código penal vigente (durante a revolução mexicana), foi condenado à morte.

Um repórter do jornal *El Demócrata* foi ter com ele na capela do Palácio Nacional onde o réu jantava em companhia de sua mãe e sua esposa. Perguntou se o capitão teria alguma coisa a dizer para a imprensa. Samano lhe teria dito que:

*Si señor. Devo declarar a usted, que aun cuando voy a morir mañana y me quedan pocas horas de vida, no tengo miedo a la muerte, pues sé que tarde o temprano debo morir; sólo me pesa dejar la vida por una calumnia de uno de los inimigos de nuestra causa, que me acusó de um delito que no he cometido. Me pesa doblemente porque mi padre fué un hombre honrado y por el delito por el que se me castiga se manchará su nombre. Dejo a mi madre, esposa y hija, que tendrán algun día la prueba de mi inocencia. [...] No olvide usted de decir que soy inocente, pues serán mis ultimas declaraciones. Mañana, antes de marchar al patíbulo, leeré El Demócrata para ver lo que disse usted de mi.*²⁶

A valentia de Samano foi mencionada pela imprensa da época, motivo pelo qual dezenas de curiosos se amontoaram frente à porta central do Palácio Nacional. Asseguravam também alguns periódicos, que o comando militar já havia dado ordens para que fosse suspensa sua execução. Às 9:20 da manhã, entretanto, foi fuzilado.²⁷

Impossível dizer se Samano era culpado ou inocente, se o crime de que o acusavam era mesmo de roubo. A distinção clara entre ficção e realidade,

26 ORTEGA, Arnulfo Inesa. Cita com la muerte. *Relatos y Historias e Mexico*, número 99 Disponível em: <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/el-capitan-carrancista-fortino-samano-y-su-cita-con-la-muerte> . Acesso em 14/06/2018

27 idem

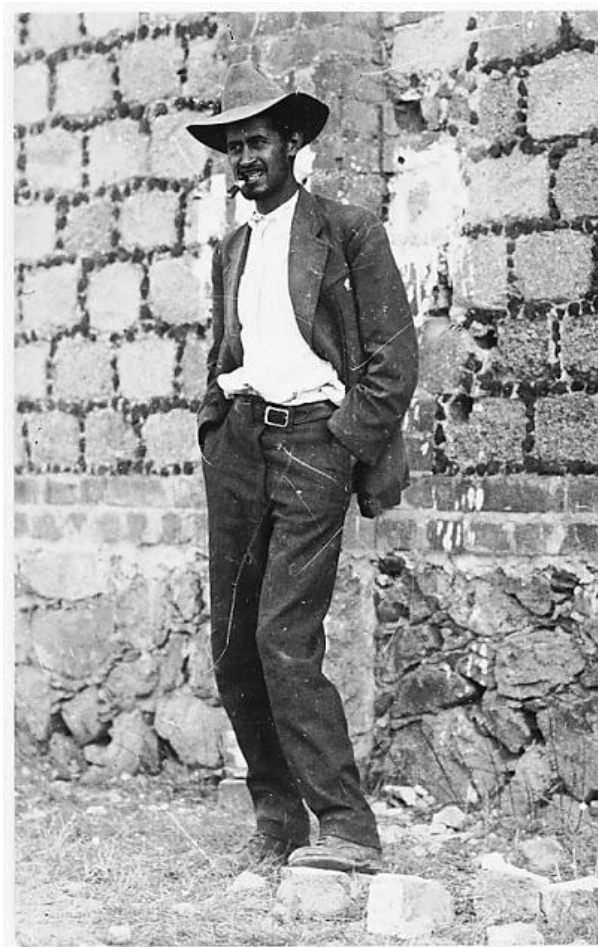
entretanto, é tão irrelevante quanto a vida de um capitão revolucionário do início do século XX. Magro, mãos no bolso, um charuto pendendo de lábios que sorriem. Os olhos abertos, olhando para frente. Atrás dele uma parede de pedras grandes, manchadas, irregulares.

A fotografia de Casasola, hoje parte do acervo do *Metropolitan Museum of Art* em Nova York, era uma das duas únicas imagens penduradas nas paredes do atelier do fotógrafo lendário Cartier Bresson. A coragem frente à morte. Um sorriso sarcástico no paredão de fuzilamento. Claro, o mito do herói.

Entretanto, a imagem de Samano resiste à mitificação. A legenda alerta: “falsário” (posteriormente descobre-se que a legenda era falsa). O corpo parece relaxado. Um homem fumando com as mãos no bolso. A legenda intercede: “em frente ao pelotão de fuzilamento”. Ora, o pelotão de fuzilamento não aparece na imagem, mas desloca seu sentido. É um elo decisivo na cadeia de significação: o herói usurpa o lugar do homem magro. O herói é um impostor.

Um homem frente ao pelotão de fuzilamento e ele sorri. Um charuto insolente brota de seu de seu sorriso, suas mãos nos bolsos, sua perna dobrada ... Há uma precariedade nas formas das pedras, campo e contracampo a desmascarar seu sorriso, o mito-herói e que por isto redescobre o homem magro, heroicamente resistindo ao medo da morte, à curiosidade do olhar das dezenas de pessoas que vieram testar-lhe a coragem, aos buracos negros dos canos dos fuzis. O corpo, talvez excessivamente magro, suprime em seu gesto o sentido da imagem. O sorriso nos desafia à interpretação e ri de nosso fracasso anunciado.

Figura 27: Fotografia de Augustin Casassola: Fortino Samano



Fonte: Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/264870> Acesso em 22 de outubro de 2018

Fosse uma situação normal, Fortino Samano teria sido condenado à prisão. Não fosse a Revolução Mexicana. Não fosse a lei penal, tão sujeita a alteração de humor, a mudar de lado, a voltar seu feixe de luz para fazer cintilar coisas infames como Fortino Samano. O tribunal de exceção que o teria condenado (porque em tempos de exceção todo crime é um crime político) era afinal tão parecido com qualquer outro tribunal, a não ser pelo rigor da pena contra os falsários ou ladrões.

Há imagens que contêm todo um saber que resiste à interpretação, que escapa à linguagem. Coisas que não se reduzem a palavras. O paredão de fuzilamento talvez engendre a face terrível do dispositivo da Lei e da revolução. Pode-se condenar à morte em nome da justiça. Pode-se ver o falsário como inimigo da revolução, um ser fuzilável. E ainda depois, vê-lo como herói e a justiça ser dita

como injustiça. Nenhum arquivo é imutável, mesmo nas imagens fotográficas e nos textos escritos. Ao invés de documentos, vemos no arquivo toda sorte de monumentos e os significados enxertados, os mitos também imóveis e sujeitos à desapareição. Mas não importa a verdade da história, o real vivido: as imagens pensam.

Resistência do Gesto

A que resiste Fortino Samano? Seguindo o clássico questionamento espinosano, há que perguntar o que pode o corpo perante um pelotão de fuzilamento. Guardem-se as similaridades com o estúdio fotográfico, suas câmeras apontadas e seus fundos infinitos! O que resta aos corpos quando em um momento fatal dispararem os fuzis ou as máquinas fotográficas?

O gesto-riso do capitão Samano, se não responde à pergunta, indica direções. Aponta para a vida dos homens infames, suas existências empoeiradas e suas aparições surpreendentes. Aponta para os delinquentes fotografados por Galton e Bertillon no final do século XIX, para as históricas inventadas da Salpêtrière de Charcot, para as cicatrizes e tatuagens das obras de Miguel Rio Branco e Rosângela Rennó. Aponta também para as delegacias de polícia, suas fotografias e fuzilamentos, sempre a criar novos arquivos, a adaptar o visível e o enunciável aos sempre novos mapas de poder. Por fim, o gesto aponta para a potência dos significados germinando em seu acontecimento.

Gesto, *Gestus*: colocar-se em jogo

O breve feixe de luz que o inscreveu na película fotossensível apagou-se, também, para sempre. Um rosto remoto em uma fotografia, entretanto, exige o próprio nome, um testemunho de si. O que permanece nos arquivos, como escritos e imagens, não são talvez nada além de gestos. Os infames que certamente existiram, se reduzem no arquivo (ou quem sabe se elevem) a algo que os expressa por um momento.

Porventura se dirá por isso que aí elas encontraram expressão, que, mesmo de forma drasticamente abreviada, de algum modo nos foram comunicadas, dadas a

conhecer? Pelo contrário, o gesto com o qual foram fixadas parece subtraí-las para sempre de toda possível apresentação, como se elas comparecessem na linguagem apenas sob a condição de continuarem absolutamente inexpressas. (AGAMBEN, 2015, p. 59)

É que, para Agamben, o gesto é o único ponto de contato entre o referente e o leitor, é aquilo que permanece inexpresso em cada ato de expressão. Não se trata de qualquer movimento corpóreo e nem, em particular, aqueles que exprimem um significado. Trata-se sim de um terceiro grau da atividade humana, outro que o fazer e o agir.

Conforme o filósofo italiano, trata-se mais de um *sustentar*. Enquanto o fazer possui um fim que é outro e a ação é um fim em si mesmo, o gesto é pura medialidade, o tornar visível um meio como tal enquanto interrompe sua relação com um fim (AGAMBEN, 2017). No gesto o que se comunica não é um significado, mas a própria essência linguística do homem, uma “cognoscibilidade”. A fotografia possui a propriedade de interrupção do tempo linear que suspende o movimento em uma imobilidade carregada de tensão, contraindo em si não apenas os momentos que o precederam, quanto os que o teriam sucedido (AGAMBEN, 2017). Pode-se pensar com Deleuze, que um corpo nunca está no presente, mas no seu antes e seu depois, em seu cansaço e em sua espera (LAPOUJADE, 2002, p. 83).

Fortino Samano não se dá a conhecer. Reside no não-lugar do gesto em que se pôs em jogo, tornando a fotografia possível e marcando sua irrevogável ausência. Segundo Agamben, não é a representação da vida infame ou sua simbolização que a liga à pessoa que viveu. Essa costura de fotografias e escritos com as pessoas que eventualmente se chocaram com o poder é feita por algo mais essencial, essas vidas foram ali “postas em jogo” (*jouées*), expressão ambígua que também poderia significar “colocadas em cena”.

Para explicar o que seria para uma vida ser posta em jogo, Agamben usa o exemplo de Nastasja Filippovna, no “*Idiota*” de Dostoiévski. Na noite em que decidirá sua vida, tomada por uma febre, ou mesmo um jogo ou capricho, aceita casar-se com o príncipe para imediatamente desdizer-se e escolher a um bêbado. Agarra um pacote com 100 mil rublos e o joga no fogo. Entretanto, para Agamben, seus gestos, por mais absurdos que sejam, estão acima de qualquer juízo racional ou moral. Ética é a vida que aceita “irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo nos seus gestos” mesmo que isso possa decidir, de uma vez por todas o seu destino.

(Agamben, 2015, p. 61). O gesto como potência inexpressiva, ultrapassa o sujeito ao mesmo tempo em que torna possível uma subjetivação. Ao se pôr em jogo atualiza um novo mundo.

Deleuze utiliza a noção de *gestus* extraída de Brecht para analisar o cinema-corpo de John Cassavetes. Aqui, são as atitudes das personagens que fundam e determinam como tal, a narrativa que não é mais do que a consequência do encadeamento de cada *gestus*:

O que chamamos de *gestus* em geral é o vínculo ou o enlace das atitudes entre si, a coordenação de umas com as outras, mas isso só na medida em que não depende de uma história prévia, de uma intriga pré-existente ou de uma imagem-ação. Pelo contrário, o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias e nessa qualidade efetua uma teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel. E a grandeza da obra de Cassavetes consiste em desfazer não só a história, a intriga ou ação, mas até mesmo o espaço para chegar às atitudes como as categorias que introduzem o tempo no corpo, tal como pensamento na vida. Quando Cassavetes diz que as personagens não devem vir da história ou da intriga, mas é a história que deve ser secretada pelas personagens. Ele resume a exigência de um cinema dos corpos: “A personagem fica reduzida às suas próprias atitudes corporais e o que deve sair disso é o *gestus*, isto é, um espetáculo, uma teatralização ou dramatização que vale para toda a intriga”. (DELEUZE, 1995, p. 231)

Também o teatro de Brecht é proposto através do que ele chama de *gestus* social. Ao invés de ser condicionado pela determinação de um roteiro, ao contrário, é o corpo do ator em suas atitudes e posturas que geram a história e a narrativa. O desapego à história pessoal funda uma espécie de ética das atitudes, nas quais tudo está em jogo. A personagem não para de se desligar das situações que são a base da representação realista. Há uma ruptura constante com o próprio sujeito que não cessa de fundar novos mundos, libertos dos anteriores, separados justamente pela medialidade do *gestus*.

O acontecimento, enquanto aquilo que traz o antes e o depois em si, põe no cinema de Cassavetes, o tempo (ULPIANO, 1998). O tempo faz parte do corpo e estará presente nos fotogramas de seus filmes, pois como imagem estática, é uma suspensão que carrega uma tensão, “a temporalidade messiânica e não linear do gesto” (AGAMBEN, 2017) .

O corpo pensado como acontecimento, contendo em si seu antes e seu depois, com sua história congelada, com seu instante pleno é um corpo liberto da história pessoal. Dessa forma, o corpo como palco de representação de um

personagem que representa a si mesmo, livra-se das representações orgânicas e pode enfim expressar potências que eram mantidas cativas. A narrativa linear do self dá lugar, mesmo que por um instante, ao corpo em sua imanência: como em Espinosa, “nós não sabemos o que pode um corpo”.

A potência dos corpos

É do corpo de Fortino Samano que se trata. Um corpo moribundo, vulnerável aos projéteis de fuzil e que momentos mais tarde estaria morto. Como o condenado de Barthes em sua Câmara Clara, vejo: “Ele está morto e vai morrer”. Mas Fortino Samano sorri. A fragilidade deste corpo, já meio morto e ainda assim tão vivo quanto possível, dá espaço ao gesto que, sem nenhuma finalidade, se dá a ver. Um gesto, tal como o do mímico, é um meio sem finalidade, ele se basta a si mesmo. Seu corpo irônico afirma o grotesco da existência, o absurdo da história plebeia, humana e carnalizada (VEIGA NETO, 2013, p. 100). O riso e a ironia não dão lugar para sínteses apaziguadoras, para um humanismo inerte, para anestésias:

“O riso é o anti-sistema, é o derrisório, a ausência de lógica, é o deslocamento constante dos sentidos. [...] A ironia é o discurso se assumindo como máscara, como sorriso postico que nos impele à decifração de seu segredo e já se diverte com nosso fracasso anunciado e antecipado” (VEIGA NETO, 2013, p. 100)

Em frente ao pelotão de fuzilamento um corpo é frágil, impotente. Desta impotência, entretanto, surge uma potência superior que o libera do agente, do ato, e da “postura”. O corpo frágil e passivo cria condições para uma potência de outra ordem (PELBART, p. 2016). Uma permeabilidade constitutiva aos afetos, a não negação se constitui como acontecimento e a falta de oposição se transforma em resistência. O corpo de Fortino Samano está aberto e por isto resiste. Um corpo morrendo não pode ser julgado. A lei, humana ou divina, não lhe alcançam, é pura imanência, puro acontecimento, impessoal, singular, neutro, para além do bem e do mal (PELBART, p. 2016).

Há, portanto, uma margem inexpressiva do corpo e do gesto que permeia todo arquivo da infâmia. Algo de puro acontecimento, de medialidade que liga, através de fotografias e textos, o leitor aos próprios infames. O corpo realiza o ser ao desprender-se do sujeito enquanto significante em um gesto. É o corpo-a-corpo com o poder, seja ele o da repressão do Estado, seja o dos micropoderes que

acompanham todas as formas do saber. Colocar-se em jogo no gesto é um abrir espaço para o corpo contra os movimentos orgânicos que delineiam nossos passos, é um liberar-se das dominações históricas para subjetivar-se.

O que o corpo do infame nos entrega é, por fim, o tempo. Toda fotografia de certa forma a imagem de um moribundo, alguém que já vai deixando de existir. O homem magro já não é ali Fortino Samano. A pessoa dá lugar ao gesto, que expressa novos mundos. O sorriso de Fortino Samano, se não o salvou da morte, a fez parecer irrelevante e terrível como são todos os momentos fugazes. Eis o que os infames nos comunicam: nossa própria infâmia em comum, mas também a urgência de nossos corpos a pedir passagem, cativos de uma história pobre. Mundos possíveis que estão tão distantes de nós quanto nossos gestos em frente aos pelotões de fuzilamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que de uma forma tateante, circular, ainda que como uma mariposa que circunda a uma luz fraca, relampejante por vezes, este trabalho buscou fazer cintilar, sempre que possível, vozes soterradas pelos dispositivos que produzem o que chamamos de História. Vivemos, sempre, em tempos de terríveis soterramentos. Como no decorrer desta escrita, também eu participava de consignações fora do campo acadêmico deixei, possivelmente, contaminar o texto pelos tantos arquivamentos que presenciei enquanto policial. Mas se isto ocorreu, é também provável que algo da vida dos homens infames, que aqui me refiro como “fantasmas de Foucault”, tenham ido parar em alguma pasta azul de inquérito, em alguma prisão em flagrante, ou fotografia de vigilância, para que um dia sejam redescobertos ou, muito mais provavelmente, fiquem ali esquecidos, guardando em sua latência, o sabor do anacronismo que nos oferecem as imagens e os arquivos.

Procurei me guiar por pistas deixadas, índices que me levaram para bem distante do ponto de partida. De mecanismos de controle dos dispositivos científico-policiais do século XIX, passamos à fotografia brasileira contemporânea, passando pelos caçadores do neolítico, e pelo sorriso à beira da morte de um fuzilado na Revolução Mexicana. De alguma forma, talvez pretensiosa, mas em alguma medida, também aventureira, buscamos utilizar as “diabruras do sentido” obtuso a que se referia Barthes, para ver nos mais brutais mecanismos disciplinares e biopolíticos, relampejos de uma “contra-história”, ou para dizer em nossos próprios termos, de uma infâmia.

Os índices não estão, via de regra, relacionados à intencionalidade de quem os produz. Não há sequer a exigência de que seu produtor seja humano ou mesmo um ser vivo, mas basta que possa imprimir sua marca em alguma coisa, como uma pegada deixada pela caça, ou algo como o acúmulo de poeira na superfície de um vidro, cultivado por Duchamp. A racionalidade indicial, frequentemente nos liga com o inumano, o irracional e o não intencional (no sentido de que não necessariamente “quer fazer ver”).

É diferente a questão dos símbolos e ícones. Dificilmente podemos concebê-los sem a presença de algum tipo de intenção, através da qual a mente humana imprime significado pela convenção, ou através da aparência do signo com seu objeto. O símbolo e o ícone são necessariamente mentais em suas representações.

Quando se traz o índice para o “reino da arte”, aquilo que é propriamente material, mescla-se com as intencionalidades do artista em uma heterogênesse de signos complexos que se sobrepõe e se mesclam, tornando indiscernível aquilo que é mental do que é corporal.

As tatuagens nas fotografias utilizadas por Rosângela Rennó são, por um lado, ícones e símbolos nos corpos dos presos, resultados das operações mentais que as conceberam. Entretanto, seu caráter gestual apresenta a indicialidade do caminho da agulha, da escrita enquanto um vagar impensado (os desenhos não saem conforme os imaginamos, mas como nosso corpo consegue produzi-los, atualizá-los em um contexto material específico).

O índice liberta os signos de seu caráter intencional. Pode-se mesmo dizer que sua não intencionalidade é o que o torna valioso (como na frase de Benjamin no contexto do Dadaísmo: “a impressão digital sangrenta de um assassino na página de um livro diz mais do que o texto”). (BENJAMIN, 2017, p. 95). O mesmo se poderia dizer de uma parapraxia para um psicanalista. O rompimento com aquilo que se “quis dizer” em benefício do que se “deu a ver”, é o ponto de partida para uma série de operações significativas.

Mas o que nos “diz” um corpo, mesmo que não tenha a intenção dizer? Ou ainda, de forma mais grave, o que nos diz um corpo que não queria emitir qualquer significação e que ainda assim, seja obrigado a isto? No fim, não temos o direito de permanecer em silêncio, por mais que tentemos. E tudo o que não dizemos também é utilizado contra nós.

Não se trata, porém, de uma questão jurídica. A hipocrisia das normas é demasiado clara para que a proclamemos. O que buscamos foi encontrar a potência expressiva dos corpos e das coisas no silêncio que germina em sentidos que não puderam ser ditos e que ainda assim nos alcançaram.

O corpo humano vem sendo esquadrihado sob a égide do pensamento científico. O biopoder desdobra-se em úteis ferramentas que nos aprisionam. O que dizemos é, de certa forma, aquilo que já estava dito. Nossos corpos, muito frágeis, chocam-se contra dispositivos centenários que os medem, registram e representam. A polícia é apenas a mais escancarada das instituições que controla nossos gestos, mas, apesar de muito significativa, é ainda um instituição que possui poderes limitados se comparados, por exemplo, à Medicina.

As ciências humanas, como um todo, desenvolveram, sobretudo a partir das últimas décadas do século XIX, um imenso arsenal de conhecimentos para interpretar nossos mais ínfimos gestos e aparências. Nossos dizeres possuem pouca importância perto daquilo que nossos corpos emitem, sem que o intencionemos, ou mesmo contrariamente à nossas intenções. Erving Goffman percebeu que nossas capacidades para controlar os signos que emitimos é muito pequena, frente às habilidades interpretativas das pessoas com quem interagimos. Este é um reflexo da racionalidade indiciária que é, ao mesmo tempo, policial, psicanalítica e social.

Não buscamos realizar um inventário das situações em que os índices conformam visibilidades assimétricas que permitem que alguns possam ver muito e que outros apenas sejam muito vistos. Parece-nos ter ficado evidente, entretanto, que esta configuração do visível é algo que se intensificou em determinado período histórico, cuja racionalidade se estende até nossos dias.

Tampouco foi nosso objetivo desenvolver ferramentas críticas para analisar obras de arte. Se as utilizamos, e mesmo se as buscamos analisar, foi com o intuito de desvendar mecanismos complexos de dominação e resistência. As obras são, talvez, metonímias que se estendem para o social. São indícios, marcas deixadas não por um corpo, mas por racionalidades incorporadas.

Os dispositivos que marcam a infâmia nos corpos não são iguais em cada tempo. Embora a dominação exista em toda formação histórica, suas racionalidades se transformam. Busquei sustentar que na mesma época em que a fotografia e a polícia, tal como hoje a conhecemos, eram criadas, novas visibilidades engendraram regimes de enunciação igualmente inéditos. Nas últimas décadas do século XIX, a racionalidade indiciária fornecia novos dispositivos de controle aos especialistas, aos arcontes que determinavam as possibilidades hermenêuticas que observavam nas margens do panóptico.

A polícia, assim como a Psicanálise, a Etnografia, a Clínica Médica e tantos outros campos de saber sobre o Homem, souberam servir-se de uma virada epistêmica que colocava o corpo humano sob escrutínio, captando a transpiração sígnica que depunha contra a pessoa que ali estava. O *perceptum* da literatura policial soube traduzir de forma hábil o novo paradigma: O crime apontava para uma

falta de sentido, cabendo ao detetive restaurar-lhe não através de soluções fantásticas, mas pela correta percepção de pistas que estiveram sempre presentes no texto. Como um adulto que acalma uma criança, a figura do especialista infantiliza a massa de leigos, aprisionados a universos parciais em que um monstro pode estar debaixo da cama.

Não se trata aí, de um conhecimento, ou uma racionalidade superior, que confere a alguns a possibilidade de entender o mundo. Mais do que isto, o especialista é capaz de navegar entre os mundos possíveis de universos parciais, escapando pelos portais intuitivo-indiciais que lhes designam uma possibilidade de sentido negada ao leigo.

Para além de uma ciência galileana perfeitamente fundamentada, deixava-se profanar o campo científico com a intuição. Em troca se obtinha uma lógica que permitia, a partir da observação de casos particulares, abduções que ofereciam conhecimentos úteis, mesmo que cientificamente mais frágeis.

Não é de surpreender que tenha surgido neste tempo toda uma iconografia do Outro, que codificava o “indivíduo perigoso”, o “anormal”, o “louco” e tantos mais que se afastavam da figura do “homem médio”, ainda conceitualmente relevante hoje, em tempos de “cidadãos de bem”.

O esquadrinhamento dos corpos, gerou fabulosas coleções de tatuagens recortadas de pele humana, extensas galerias de fotografias de presos e grandiosos manuais de polícia, em um tempo em que a repressão passou a se pretender científica. Um arquivo simultaneamente da civilização e da barbárie passou a ser acumulado, testemunhando práticas que ora temos como insondáveis como a tortura, ora como pilares civilizacionais, como a prisão, ela mesma arquivo de corpos vivos.

Foucault, ao trabalhar nos arquivos do hospital geral e da Bastilha deparou-se com dois séculos de depoimentos extraídos de pessoas, que se pudessem ser lembradas, não escolheriam as mesmas palavras ou as mesmas poses. Pessoas que ao terem se chocado com a polícia, imprimiram com seus corpos, suas mesquinhas e patifarias em um registro nos arquivos da infâmia.

Somos todos iguais na infâmia. Entretanto, não se quer dizer que na história não haja vencidos e vencedores, é todo o contrário. A história é uma disciplina ocupada apenas pelos vencedores, o lugar dos vencidos é outro: justamente, a infâmia. Narrar a infâmia, experienciá-la, é narrar a história a contrapelo como preferiria Benjamin. Para tanto, não basta apontar no passado o lugar do infame, mas fazê-lo reverberar no presente. Não se trata de uma batalha entre lembrança e esquecimento, mas de encontrar o caráter paradoxal da ausência presente nos restos.

Para Benjamin: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, “tal como ela relampeja no momento de um perigo”. (tese seis) O relampejar que atinge a infâmia, não deixou de ser notado por Foucault. Ao entender o Arquivo como o conjunto do que é visível e enunciável em dada formação histórica, é natural que presumisse que uma grande massa, infinitamente maior do que os saberes estratificados, permanecesse oculta.

O arquivo policial, nesse sentido, não merece ser preservado e visitado com qualquer espécie de curiosidade mórbida. Se, para Benjamin, “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (tese 7), Didi Huberman nos lembra que tampouco há um lugar de barbárie que não fosse ao mesmo tempo lugar de cultura. Uma racionalidade implacável esteve presente nos belos “composites” de Galton (que além da “estatística visual” dos assassinos, criou também seus correlatos sobre os judeus), nas fichas de identificação criminal de Bertillon e nos “tipos criminosos” de Lombroso. Este arquivo, que poderíamos analisar enquanto um estrato mais profundo do racismo de Estado de que nos fala Foucault e que, mesmo que tenha raízes fundadas em tempos ainda mais antigos, instrumentalizou-se em novas racionalidades durante as últimas décadas do século XIX.

Seguindo essa linha, os seres de arquivo, mais do que aparências, são aparições, e nisso mantém toda o seu caráter fantasmagórico. O arquivo é irregular e impuro ou talvez, melhor dizendo, é a própria impureza das coisas deixadas nos dispositivos pelas quais foram triturados.

Se as configurações de visibilidade fazem com que uma história seja escrita, o fazem à custa de toda uma infâmia que é arquivada. O arquivamento é um desaparecimento, “no sentido de seu gerúndio: “desaparecendo”, “se apagando”, e não de uma desapareição. É por isto que, na intermitência, como nos disse Didi Huberman, pequenos “levantes” ocorrem nos arquivos. Os levantos, nos lembra o autor, raramente tiveram sucesso, no caso em que provavelmente se chamariam “revoluções”. Aqui,

como pequenos vagalumes, algumas imagens surgiram, não para iluminar o que quer que seja, mas para nos lembrar de que há algo mais do que a superfície aparente, ou, melhor ainda, para mostrar que esta superfície, enquanto imagem, está plena de pequenas sobrevivências que não podemos ver.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?**. Outra travessia, n. 5, p. 9-16, 2005.
Adicionar os outros do Agamben
- ARTIÈRES, Philippe. **Arquivos do corpo, arquivo da biopolítica/Archives of body, archive of biopolitics**. Cadernos Brasileiros de Saúde Mental/Brazilian Journal of Mental Health, v. 3, n. 6, p. 192-211, 2012.
- ARTIÈRES, Philippe. **Arquivar a própria vida**. Revista estudos históricos, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.
- ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. **Michel Foucault e a Mona Lisa ou Como escrever a História com um sorriso nos lábios**. In: Figuras de Foucault. Margareth Rago e Alfredo Veiga-Neto (org.), Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Editora Saraiva, 2012.
- BARTHES, Roland. **A preparação do romance** vol. I. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BATCHEN, Geoffrey. **Arder en deseos**: la concepción de la fotografía. Gustavo Gili, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean; DA COSTA PEREIRA, Maria João. **Simulacros e simulação**. 1991.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis: Vozes, 1974.
- BERTILLON, Alphonse. **La photographie judiciaire**: avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques. Gauthier-Villars, 1890.
- BENJAMIN, W. **Pequena história da fotografia**. In: Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, 1985.
- BENJAMIN, W. **Estética e sociologia da arte**. Autêntica, 2017.
- BENJAMIN, W. **O autor enquanto produtor**. W. Benjamin, Sobre arte, técnica, linguagem e política, p. 157-170, 1992.
- BENJAMIN, W. **Imagens de pensamento**: sobre o haxixe e outras drogas. Autêntica, 2014.

CÁCERES, Jesús Galindo. **Comunidades estéticas e ingeniería en comunicación social**. De los mundos por venir y el caso del movimiento yo también soy 132. Rizoma, v. 1, n. 1, p. 7-24, 2013.

CANDIDO, Antonio. **A verdade da repressão**. Discurso, n. 10, p. 1-6, 1979.

CANGUILHEM, Georges. **Lo normal y lo patológico**. Siglo XXI, 1986.

CARUSO, Haydée Glória Cruz; DE MORAES, Luciane Patrício Braga; PINTO, Nalayne Mendonça. **Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro: da escola de formação à prática policial**. Relatório final de pesquisa. Brasília: Senasp/Ministério da Justiça (Concursos Nacionais de Pesquisas Aplicadas em Justiça Criminal e Segurança Pública), 2006.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. **Os Estratos ou formações históricas: o visível e o enunciável**. Foucault. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; Michel Foucault: **As Formações Históricas**. São Paulo: N-1 edições e editora Politéia, 2017

DELEUZE, Gilles. **Ilha Deserta**, A. Editora Iluminuras Ltda, 2006.

DELEUZE, Gilles. **As potências do falso**. A imagem-tempo, 2007.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema 2**. Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Folha de São Paulo, v. 27, p. 4, 1999.

DERRIDA, Jacques; FREUD, Sigmund. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

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

DIDI HUBERMAN, Georges **Quando as imagens tocam o real**". Tradução Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 206-219, 2012.

DIDI HUBERMAN, Georges **El archivo arde**. Das Archiv brennt, Berlin, Kadmos, p. 7-32, 2007.

DIDI HUBERMAN, Georges **Atlas ou a Gaia Ciência inquieta: O olho da História (Vol. 3)**. Lisboa: Escola de Arquitectura, Universidade do Minho, 2013.

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

DURÃO, Susana. **Patrulha e proximidade**. Uma Etnografia da Polícia em Lisboa, Coimbra: Almedina. Prefácio de Manuela Ivone Cunha e posfácio de João Vieira da Cunha, 2008.

FABRIS, Annateresa. **Atestados de Presença**: a fotografia como instrumento científico. Locus v. 8, n. 1 (2002)

FINN, Jonathan Mathew. **Capturing the criminal image**: From mug shot to surveillance society. U of Minnesota Press, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A vida dos homens infames**. O que é um autor, v. 3, p. 97-128, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Ordem do discurso** (A). Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. RAMALHETE, Raquel. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Vozes, 1996.

FOUCAULT, Michel. et al. **Verdade e poder**. Microfísica do poder, v. 23, p. 01-14, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. tradução de Eduardo Brandão. 2001.

FOUCAULT, Michel.; DELEUZE, Gilles. **Os intelectuais e o poder**. Microfísica do poder, v. 17, p. 69-78, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território e população** (1977-1978). In. Resumo dos Cursos do Collège de France (1970-1982), p. 79-86.

FOUCAULT, Michel. **Omnes et singulatim**: uma crítica da razão política. Novos Estudos CEBRAP, v. 26, p. 77, 1990.

FOUCAULT, Michel. **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

FOUCAULT, Michel. **A evolução da noção de 'indivíduo perigoso' na Psiquiatria Legal do século XIX** (1978). In: MOTTA, M. B. Fractal, Rev. Psicol., v. 28 – n. 3, p. 324-332, 2016

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**, trad. Roberto Machado. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). Tradução de Maria Ermantina Galvão

GALTON, Francis. XII. **The geometric mean, in vital and social statistics**. Proceedings of the Royal Society of London, v. 29, n. 196-199, p. 365-367, 1879.

GALTON, Francis. **Inquiries into human faculty and its development**. Macmillan and Company, 1883.

GINZBURG, Carlo et al. **Sinais: raízes de um paradigma indiciário**. Mitos, emblemas, sinais, p. 143-179, 1989.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**; tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis. Vozes, 1985.

GROß, Hans. **Handbuch für Untersuchungsrichter, Polizeibeamte, Gendarmen us w: Texte établi et annoté**. Leuschner & Lubensky, 1893.

GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. **Kafka: por uma literatura menor**. Autêntica, 2018.

KRAUSS, Rosalind. **Notes on the index: Part 1. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**, v. 196, p. 209, 1985.

KRAUSS, Rosalind. **Os espaços discursivos da fotografia**. O fotográfico, 2002.

LAPOUJADE, David. **O corpo que não agüenta mais**. Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, p. 81-90, 2002.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis/RJ: Vozes, 2016.

LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas**. Tradução: Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.

MELENDI, Maria Angélica. **Arquivos do mal-mal de arquivo**. Suplemento Literário, v. 66, p. 22-30, 2003.

MELLO, E. R. **Escritas Policiais: Desejo e violência nos arquivos do poder** In: STEYER, F. A.. (Org.). **Identidade e Cultura**. 1ed. Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2018, v. 1, p. 63-76

PEARSON, Karl. **The life, letters and labours of Francis Galton**. CUP Archive, 1930.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 1977.
PELBERT, Peter Pál. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. Editora Iluminuras Ltda, 2016.

PETRI, Elio; PIRRO, Ugo; FORNARI, Franco. **Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto**. Tindalo, 1970.

PINC, Tânia. **Abordagem policial**: um encontro (des) concertante entre a polícia e o público. SEGURANÇA PÚBLICA, 2007.

POZZER, KATIA MARIA PAIM. **Ensino, Escrita e Burocracia na Suméria**. Origens do Ensino. Porto Alegre: EDIPUCRS, p. 172-187, 2000.

RABATEL, Alain. **Homo Narrans**: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa: pontos de vista e lógica da narração teoria e análise. Tradução Maria das Graças Soares Rodrigues; Luis Passeggi; João Gomes da Silva Neto. 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012

RENNÓ, Rosângela; RUIZ, Alma. **Cicatriz**. Fotografias de tatuagens do Museu Penitenciário Paulista e textos do Arquivo Universal. A fotografia nos processos artísticos contemporâneos Porto Alegre: Editora da UFRGS, p. 223-227, 2004.

RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó**. Edusp, 1997.

SCORSATO, Helen. **O uso da fotografia em processos de identificação e o método Bertillon** – século XIX. ESTUDIOS HISTORICOS – CDHRPyB- Año IV - Diciembre 2012 - Nº 9 – ISSN: 1688 – 5317. Uruguay

SEBEOK, Thomas A.; UMIKER-SEBEOK, Jean. **Você conhece meu método**: Uma justaposição de Charles S. Peirce e Sherlock Holmes. eco U, Sebeok A. O signo de três. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SEKULA, Allan. **The body and the archive**. October, v. 39, p. 3-64, 1986.

TAGG, John; LERA, Antonio Fernández. **El peso de la representación**: ensayos sobre fotografías e historias. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

SYMONS, Julian. **A Pictorial History of Crime**. Bonanza Books, 1966.

TAYLOR, Charles. **As fontes do self**. São Paulo: Loyola, 1997.

TORRES, F. A. A. **Uma aproximação analítica do formato televisivo do reality show Big Brother**. Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura. Universidade do Vale Rio dos Sinos (Unisinos), Galáxia, 2003.

ULPIANO, Cláudio. **O pensamento de Deleuze ou a grande aventura do espírito**. 1998. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado). Campinas: Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Campinas.

VEIGA-NETO, Alfredo; RAGO, Margareth. **Figuras de Foucault**. Autêntica, 2013

WINOGRAD, Monah. **Psicanálise em ação**: a relação entre técnica e teoria na fabricação da Psicanálise. 2011. Tese de Doutorado. PUC-Rio.