

FUNDAÇÃO OSWALDOCRUZ
ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE JOAQUIM VENÂNCIO
LABORATÓRIO EM BIODIAGNÓSTICO EM SAÚDE

Thatiana Victoria dos Santos Machado Ferreira de Moraes

DELÍRIO DE FEBRE: as prisões fantásticas de Piranesi

Rio de Janeiro

2008

Thatiana Victoria dos Santos Machado Ferreira de Moraes

DELÍRIO DE FEBRE: as prisões fantásticas de Piranesi

Trabalho apresentado como requisito parcial para obtenção de graduação no Ensino Médio/Técnico em Laboratório de Bodiagnóstico em Saúde da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio.

Orientador Márcio Rolo

Rio de Janeiro

2008

AGRADECIMENTOS

São muitos... aos professores da EPSJV que fizeram deste período de minha vida uma grande caminhada exaustiva porém intensamente gratificante.

Todos foram especiais, mas não posso deixar de citar alguns: Prof. Márcio Rolo, orientador, amigo e que junto com a Prof.^a Verônica Soares estarão sempre em meu coração.

*A minha mãe, Deborah Cristina dos Santos
Machado, pela dedicação e eterno apoio, meu
mais profundo amor.
A minha avó Josete dos Santos Machado,
igualmente meu amor, carinho e admiração.*

“Há anos atrás, quando eu estava observando Antichità Romane de Piranesi, o Sr. Coleridge, que estava próximo, descreveu-me uma série de pranchas do artista, chamadas de seus Delírios, nas quais estava gravado o cenário de suas próprias visões durante o delírio de uma febre. Algumas delas (eu descrevo somente a partir da memória do Sr. Coleridge) representavam vastos salões góticos, no chão dos quais estava todo tipo de maquinarias e engrenagens, rodas, cabos, roldanas, alavancas, catapultas, etc., etc., expressões de um enorme poder posto em prática e de uma resistência conquistada. Erguendo-se próximas as paredes você adivinha uma escadaria; e sobre ela, descobrindo seu caminho para o alto, está o próprio Piranesi: siga a escada um pouco mais longe e você verá que ela leva a um fim abrupto e repentino, sem nenhum corrimão, e sem permitir nenhum passo a frente a quem alcançou a extremidade, a não ser para dentro da profundidade abaixo. O que quer que tenha acontecido a Piranesi, você supõe ao menos que seu trabalho deve ter de alguma forma terminado aqui. Mas erga seus olhos, e observe um secundo patamar de escadas ainda mais alto, no qual novamente Piranesi é visto, mas dessa vez parado de pé no extremo limiar do abismo. Novamente erga seus olhos, e mais um patamar aéreo de escadas visto, e novamente o pobre Piranesi está ocupando em suas aspirações e trabalhos; e assim por diante, até que as escadas infinitas e Piranesi, ambos, sejam perdidos na escuridão do alto do salão.”

Thomas de Quincey.
Confessions of an English Opium Eater.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	5
1.1 METODOLOGIA DA ANÁLISE DAS GRAVURAS.....	8
2 AS DUAS FASES DA OBRA: DE INVENZIONNI CAPRICCI DI CARCERI À CARCERI	11
2.1 A INFLUÊNCIA NEOCLÁSSICA NOS <i>CAPRICCIO</i> DE PIRANESI	12
2.2 <i>CARCERI</i> : PRANCHA I – FRONTISPÍCIO	16
2.2.1 TÉCNICAS UTILIZADAS	18
2.2.2 Considerações sobre as duas fases do frontispício	18
2.3 <i>CARCERI</i> : PRANCHA III – A TORRE CIRCULAR	21
2.3.1 CONSIDERAÇÃO SOBRE AS DUAS FASES DE A TORRE CIRCULAR	23
3 O INDIVÍDUO EM <i>CARCERI</i>	25
3.1 PRISÕES METAFÍSICAS	25
3.1.1 Sobre a metafísica e as prisões metafísicas	29
3.1.2 A Prisão Metafísica de Kafka	31
4 A GÊNESE DA PRISÃO	36
4.1 O SUPLÍCIO	36
4.2 REFORMA PENAL.....	39
4.3 APRISIONAMENTO.....	42
5 CONCLUSÃO	48
REFERÊNCIAS	51
ANEXO A	53

1 INTRODUÇÃO

Escolhi abordar, em meu trabalho, a representação artística da instituição penitenciária, fazendo um recorte desta no século XVIII na Europa, focando a obra do arquiteto e artista plástico italiano Giovanni Battista Piranesi, em especial sua série de pranchas denominadas *Carceri*.

O interesse por esta obra é fruto de uma visita à exposição do Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, chamada “Impressões Originais: A Gravura desde o século XV”, apresentada durante os meses de fevereiro a abril de 2007. Foram apresentadas na exposição gravuras originais de diversos artistas, do século XV aos anos de 1970. Em meio a grande diversidade de estilos e de técnicas em gravura exibidas, chamou-me a atenção as obras de Piranesi, estando expostas gravuras das séries *Campo Marzio* e *Carceri*.

Giovanni Battista Piranesi (figura 1) foi um arquiteto italiano, nascido no ano de 1720, em Moiano de Mestre (região próxima a Veneza), vindo a falecer no ano de 1778 em Roma. Formou-se em Cenografia, e se dedicou a Arqueologia, design de interiores e mobiliário, mas o que o tornou notável foi a produção de gravuras. Veio a produzir cerca de mil pranchas durante 40 anos, entre elas a obra *Carceri*.

A maior parte de sua produção concentra-se nas *vedutas*: obras cuja principal característica é reproduzir os pontos mais significativos de uma cidade, através de seus monumentos ou localidades, e cujo teor é majoritariamente topográfico. Essas obras possuíam grande aceitação comercial em Roma, local que ricamente retratavam. Seus temas mais abordados eram as ruínas e monumentos da Antiga Roma, quase sempre envolvidos em uma atmosfera de delírio e fantasia.

Apesar do igual valor artístico de outras séries de pranchas de Piranesi, neste trabalho optei por focar a série *Carceri*.

O pioneirismo da representação do presídio como temática de suas gravuras e a forma dos elementos que constroem essa prisão fantástica me levou a uma investigação tanto do estabelecimento desta nova instituição de punição quanto da própria representação artística, vinculada ao seu contexto social, mas não simplesmente causada por este.

Escolhendo as pranchas de *Carceri* como centro da pesquisa, optei por não realizar uma leitura inteiramente psicologizante, ou seja, não me prender somente aos significados subjetivos dos signos presentes na gravura e sim caminhar pela linha tênue que demarca ao campo da representação artística e o momento histórico na qual esta representação artística se ergue. Acredito que este estudo é relevante pois este artista italiano viveu durante uma época

em que a sociedade européia, diante de um novo cenário ideológico e tecnológico, passa a se reorganizar, adequando seus conceitos mais básicos a uma nova lógica social. Neste processo, o aparelho punitivo também se modifica. Segundo Foucault, o século XVIII vê o início do fim do espetáculo do suplício e a adoção do presídio; a justiça não é mais a “vingança à vontade ofendida do Rei”, e sim a manutenção da ordem estabelecida.

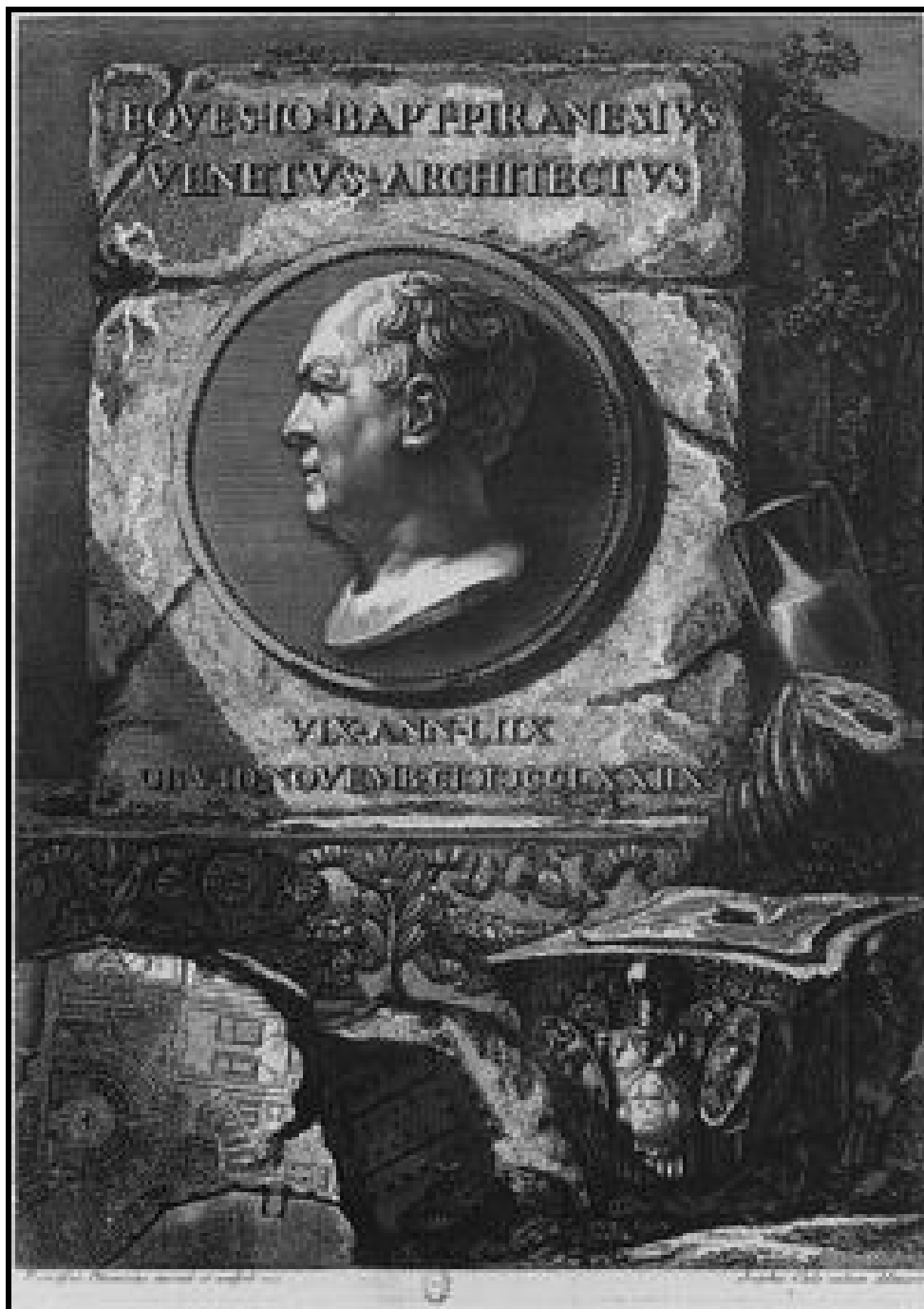


Figura 1 - Auto-Retrato de Giovanni Battista Piranesi

Faz-se necessário, para alcançar um grau de entendimento da obra de Piranesi – e conseqüentemente, sua visão do sistema carcerário – um estudo filosófico, histórico e social da gênese dessa instituição, e o modo como ela se organiza enquanto um sistema de representação do poder. O estudo desta questão esclarece várias facetas das representações do homem contemporâneo. A importância da análise da representação artística de Piranesi da instituição penitenciária do século XVIII encontra uma outra justificativa quando lembramos que atualmente o presídio continua sendo parte central do processo de punição do crime, inserido em nossa sociedade e na noção de justiça da consciência popular.

Este estudo, portanto, deverá estar bastante próximo das investigações de Michel Foucault¹, uma vez que sua contribuição para a reflexão sobre o sistema penal continua a ser uma ferramenta teórica imprescindível para este campo. Foucault, filósofo contemporâneo francês, que investigou o tema em seu *A História dos Sistemas de Pensamento: um resumo dos cursos dados por Foucault no Collège de France (1970-1982)* considera que existem quatro tipos de sociedades punitivas que se estabeleceram ao longo da História até os dias atuais: as *sociedades de banimento*, na qual o criminoso deve ser retirado do espaço da cidade, notadamente a grega antiga; as *sociedades de resgate*, na qual o Estado é indenizado pelo crime cometido, sendo estas principalmente as germânicas; as *sociedades de marcação*, cujo suplício público é ponto central da pena e que caracterizava a vida européia ocidental medieval; e as *sociedades de internamento*, cujo aprisionamento é a forma usual de doutrinação, que é o que caracteriza as sociedades ocidentais do século XIX até os tempos atuais. A forma como tais sociedades encaravam a punição não é aleatória: demarca uma relação com o que consideram crime e dos poderes do Estado sobre o indivíduo. Atualmente, como sociedade de internamento, respondemos a uma lógica que se estabeleceu não ao acaso, mas como resposta a nossa dinâmica social.

A forma como esta sociedade punitiva se estabeleceu com sucesso – ampla, plenamente legitimada e aceita por todas as camadas da sociedade – é estudada no livro “Vigiar e Punir”, de Foucault. Nele, são esclarecidos os fenômenos que levaram à reforma penal – uma transformação de uma sociedade que utilizava o suplício como forma usual de punir em uma sociedade que, desde a loucura até o “adestramento” de suas crianças, passando obviamente pelo cumprimento da penalidade legal, vê o internamento como o meio de docilizar os corpos.

¹ FOUCAULT, M. Vigiar e Punir. Petrópolis: Vozes, 2004

Pretendo, portanto, com este trabalho, realizar um estudo da obra *Carceri* do artista italiano Giovanni Battista Piranesi, aprofundando-me na sua visão acerca do presídio e do sentimento do indivíduo encarcerado – impressa em suas gravuras através de diversos signos - e traçar a ponte que liga a obra artística ao contexto histórico no qual Piranesi está inserido, levando em consideração as amplas relações sociais que encontrarão sua marca na instituição penitenciária.

Uma outra linha de pensamento, que vê nos *Capriccio*² de Piranesi uma estética mais intimista, é representada, exemplarmente, pela análise de Aldous Huxley acerca de *Carceri*. Trabalharei com esta perspectiva, optando, porém, em não mergulhar em um estudo somente a respeito da individualidade do artista, mas sim levando em consideração seu contexto social e histórico.

A luz do texto de Huxley, conectarei a obra do artista italiano a literatura de Franz Kafka, através da investigação sobre a profundidade da representação do indivíduo em *Carceri*.

Sobre as motivações interiores que levaram esse artista por caminhos inéditos a explorar um tema até então obscuro e que passava a tomar forma naquele mesmo século, não cabe discorrer, pois uma investigação acerca da vida do homem Piranesi e os impulsos pessoais que o levaram a produzir sua obra teriam limitações metodológicas, se prendendo a especulações acerca do que na vida do artista poderia ou não ter influenciado a sua produção, sem nunca alcançar um grau de maior credibilidade do que somente suposições. Portanto terei que focar este trabalho no que pode ser visto, do que de fato Piranesi nos deixou como legado: uma análise de suas pranchas.

1.1 METODOLOGIA DA ANÁLISE DAS GRAVURAS

Quando optei por analisar a obra de Piranesi, fiz também a opção de levar em consideração os fatores sociais e históricos que se desenrolavam na época em que esta foi idealizada e posta em prática. O que não significa dizer que optei por realizar uma leitura na qual *Carceri* é reduzido ao mero fruto de uma época, consequência de um tempo. As relações entre a produção artística e civilização que a gera, são muito mais complexas do que apenas uma relação de causa e consequência de uma época.

² *Capriccio*: gravura ou pintura de uma paisagem, localizando prédios e ruínas arquitetônicas em um ambiente de fantasia e delírio.

O tempo constrói e re-constrói os sentidos de uma obra. Procurarei, portanto, estudar o que significou este tempo, procurando estabelecer relações entre a forma artística e a contexto cultural.

Os signos que constituem uma imagem são em última instância os únicos que podem falar pelo artista. Sendo a obra artística, antes de tudo, uma produção humana, estes signos estão repletos de significação, trespassados por relações históricas e sociais, pois nenhum homem é capaz de se abster delas, e suas produções também não podem ser completamente livres de tal influência. Mas é importante lembrar que estes signos não existem como reflexos simples de uma realidade externa a obra, mas sim possuem um significado que escapa a uma análise reducionista.

Segundo o historiador e teórico da arte Giulio Carlo Argan, a relação obra artística X contexto social “*se constrói partindo da esfera artística em direção à social (e não inversamente)*”³. Isso significa dizer que não devemos esquecer que dentro de toda a obra artística existe um caminho que pode e deve ser construído até questões histórico-sociais, porém que este caminho não pode ser anterior a própria obra, e sim que deve partir naturalmente de um entendimento dela.

Argan firmou-se como um dos maiores mestres em construir este tipo de análise, na qual a leitura dos elementos presentes na imagem artística (e não exteriores a ela) eram capazes de levar a questionamentos de cunho ético, filosófico e social. O olhar sobre a obra, e não sobre a história, é aquilo que viria a dar significado aos objetos, às cores, as técnicas e as pinceladas. Assim, na obra artística, tudo tem significado: cada elemento tem sua própria voz, e não deve ser descartado este significado se não puder ser conectado à uma matriz histórica-social: o significado pode parecer incapaz de ser rastreado por esta via de análise, mas existe a partir do momento que o objeto está representado, que o elemento está posto na obra artística.

É a partir dessa observação meticulosa de tudo que está inserido na obra artística que Argan se movimenta em direção ao que pode pertencer a um caráter histórico, filosófico e social. Mantém-se, porém, sempre o foco do que pertence mesmo a obra, analisando-lhe todos os elementos. Segundo Argan:

“Devemos nos acercar da obra de um ponto de vista rigorosamente fenomenológico. Em um fenômeno todos os fatos particulares que o constituem têm um significado: não se pode acrescentar ou desprezar nenhum.” (ARGAN, G.C.)⁴

³ ARGAN, G.C. **Arte Moderna**. São Paulo:Companhia das Letras, 1992 p.157

⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Classico, Anticlassico*. Milano, Feltrinelli, 1984. p.1

Através dessa concepção de como deve ser feita a análise da imagem artística, ou seja, da concepção arganiana, que pretendo desenvolver meu trabalho. Isto significa que não pretendo abandonar o entendimento histórico-social que as pranchas de Piranesi podem gerar, mas este conhecimento estará sempre atrelado a elas, aos elementos que a formam.

O momento histórico em que tais pranchas são idealizadas pelo artista italiano é sem dúvida um momento de grandes transformações; a temática de tais gravuras pode ser lida como intensamente influenciada pela época que se desdobra. Pretendo me estender por este momento histórico e pela sociedade que se desenvolve a partir exatamente dos elementos presentes em *Carceri*: sua forma é rica o bastante para estabelecer o caminho para uma leitura de sua significação que pode ser “externalizada” – no sentido de que pode ser conectada a uma investigação externa à produção artística.

Esta análise, portanto, pretende ser uma análise da obra de fato, e somente a partir dela um estudo do que pode haver de histórico nesta produção. A história, portanto, será parte constante deste trabalho, mas não como fonte determinadora do que pode ser produzido artisticamente, não como agente limitador de tudo que *Carceri* pode ser, mas como um instrumento de parte do significado que pode ser compreendido nos signos presentes em cada prancha.

2 AS DUAS FASES DA OBRA: DE INVENZIONNI CAPRICCI DI CARCERI À CARCERI

A forma como o homem, ao longo do tempo, se expressa com imagens, a forma como ele produz arte visual – assim como outros tipos de arte – vem se constituindo como uma complexidade e uma esfera da cultura distinta das outras atividades humanas. A história das imagens produzidas com o objetivo de serem artísticas é uma história própria e que, ainda que possua uma íntima relação com a história das sociedades e do pensamento humano, ainda que possa inserir e ser inserida nela, é uma história singular, pois a produção artística, intencional e direcionada, apresenta um significado que se estabelece como único, e que não deve ser lida como algo subordinado a cultura que existe além dela. Ela goza de autonomia.

Argan, historiador italiano já citado, acreditava na capacidade da arte de se firmar como história própria, e por isso defendia uma análise de imagens que não se reduzisse a uma busca mecânica de significado. No prefácio à sua obra *Arte Moderna*, Rodrigo Naves:

“... com frequência Argan se vê forçado a insistir nos traços específicos das artes visuais, preservando-as do envolvimento excessivamente culturalizante da iconologia: ‘Da pesquisa de uma metodologia específica da historiografia artística, que, partindo da escola vienense do século passado, se desenvolveu até Panofsky e outros, apareceu sempre mais claramente como a história da arte é também a história da cultura, mas de uma cultura *sui generis*, estruturada e intencionada pelo empenho operativo de um trabalho a realizar...’ ” (NAVES, R., 1999, p. 15)⁵

Ainda no prefácio, diz Naves:

“A possibilidade de tornar os próprios processos formais como expressão e significado, e de estabelecer uma história das imagens vinculada ao conjunto das demais atividades culturais sem dúvida fascinava por sua amplitude. Os trabalhos de arte extravasavam definitivamente a esfera do belo e adquiriam uma dimensão intelectual efetiva.” (NAVES, R., 1999, p. 15)⁶

Assim, o impulso que leva um artista a gerar sua obra está vinculado com a representação de sua época de forma complexa, a arte influencia e é influenciada.

⁵ NAVES, R. *apud* ARGAN, G.C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

⁶ Idem, *ibidem*.

2.1 A INFLUÊNCIA NEOCLÁSSICA NOS *CAPRICCIO* DE PIRANESI

Para Piranesi, o ordinário em sua criação estava ligado ao movimento do Neoclassicismo, que tentava reviver, a partir da visão de uma sociedade que rapidamente se modernizava, o histórico glorioso da sociedade do grego e romano. A ligação com o mundo da Antiguidade que suas obras tem, antes de o afastar do tempo em que se localiza, o coloca ainda mais focado nos acontecimentos do século XVIII: as referências feitas por artistas de todas as áreas a Antiguidade durante o século XVIII estão relacionadas a uma necessidade de se adequar a nova dinâmica social. Argan, referindo-se ao Neoclassicismo, diz:

“A premência dos problemas suscitados pelas rápidas transformações da situação social política, econômica, bem como pelo impetuoso crescimento da tecnologia industrial, sem dúvida contribui para a identificação do ideal estético com ‘o antigo’. A razão não é uma entidade abstrata, deve dar ordem à vida prática e, portanto, à cidade como local e instrumento da vida social.” (ARGAN, p.22)

Assim, a necessidade de construir um espaço (a cidade) que se adequasse aos problemas de um mundo que conhecia à indústria leva a produção artística à clareza e racionalidade da Antiguidade. Argan coloca ainda que “*O modelo clássico permanece como ponto de referência para uma metodologia de projetos que se coloca problemas concretos e atuais*”. Retrata-se o passado como meio de se solucionar o presente e planejar o futuro.

Relacionando-se com tal movimento, o olhar do artista plástico italiano estava ligado, na maioria de suas obras, a uma leitura da urbe moderna que se estruturava em sua época através dos monumentos da Antiguidade. Cada representação do monumento do passado era uma reflexão sobre a estrutura social que se desenvolvia ao redor de Piranesi.

Podemos observar em *Il Campo Marzio dell’Antica Roma e Antichità Romane*, (ver fig. 2 e 3, respectivamente), como a arqueologia – ou seja, o dado histórico – e a imaginação do artista se sobrepunham em cada gravura para representar não a sociedade do passado, mas a do futuro. Nas pranchas, um eterno olhar sobre o externo, sobre a cidade, sobre as estruturas sociais da Antiguidade e de seu tempo, sobre as edificações que se erguiam majestosas e sobre os indivíduos que por elas circulavam. Enfim, sobre todos os elementos do urbano de uma forma geral.



Figura 2 - Scenografia del Pantheon – Il Campo Marzio dell'Antica Roma - 1761

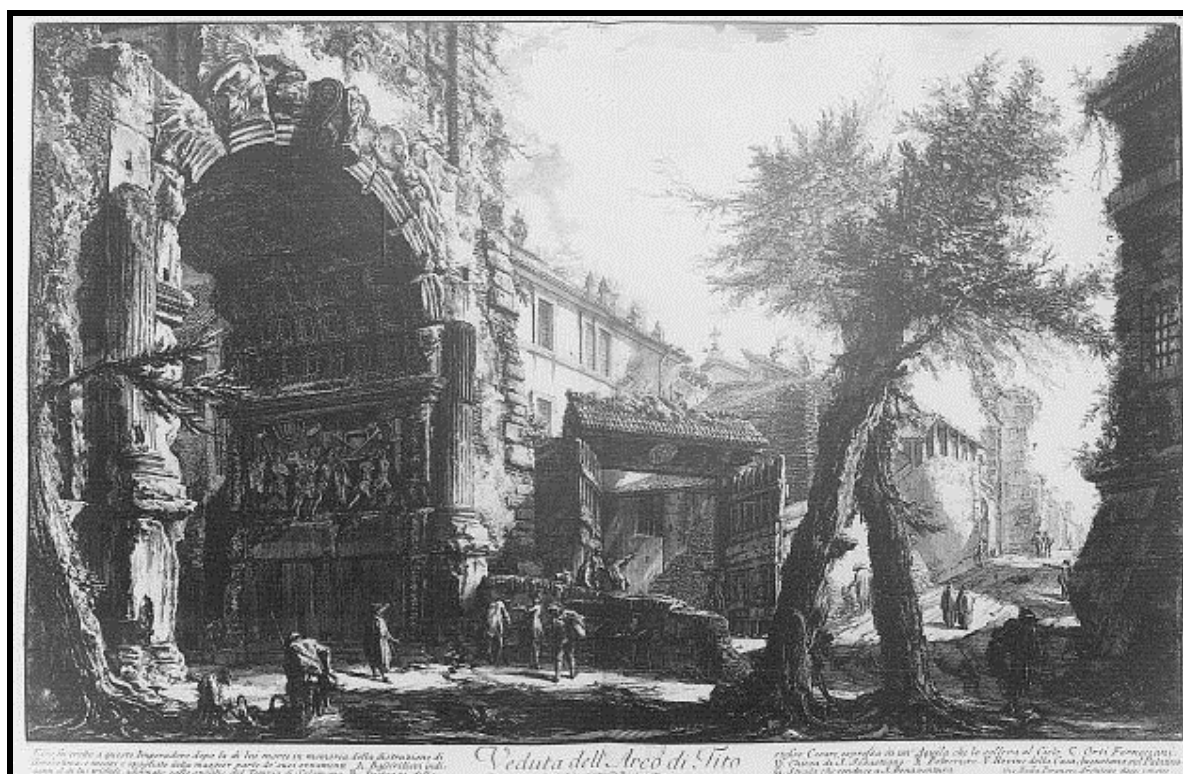


Figura 3 - Veduta dell'Arco di Tito – Antichità Romane - 1748

Em 1745, entretanto, Piranesi debruça-se sobre um tema que não havia sido anteriormente abordado em sua obra e que, de fato, era inédito em quase todas as esferas da arte. Primeiramente expostas em Roma, com o nome de *Invenzioni capricci di carceri*, a série de 14 pranchas aborda de maneira rica e fantástica o presídio e o condenado que caminha por ele. Seu olhar passa a ser direcionado para o ambiente interno, sem par histórico, completamente criado pelo seu “delírio”: um local afastado das figuras das movimentadas urbes e escondido da luz do sol. A majestosa edificação deixa de ser um monumento histórico e passa a ser uma construção que não poderia ser formada de outra coisa que não terríveis pesadelos.

Tanto os elementos e signos quanto a inovação temática presentes em sua obra podem ser conectados com as modificações existentes na sociedade europeia da época. Pertencem a uma cultura artística tal como iluminada anteriormente – plena de significados que podem ser apreendidos na história e na sociedade, porém, ainda sim, distintos e completos em sua significação, capazes de descontinuidades tais como se evidenciam na produção de *Campo Marzio* e *Invenzioni capricci di carceri*. Ainda que parte do projeto de construção do espaço necessário para a urbe do futuro (pois a prisão não deixa de ser um “depósito” urbano), a representação do presídio se diferencia e se afasta das outras representações Neoclássicas exatamente por não poder ser relacionada com o ideal da Antiguidade.

As gravuras representam prisões fictícias, que trazem ao expectador o aprisionamento e a tortura física e espiritual do cárcere. São viagens ao espírito angustiado, encarcerado, e, portanto, perdido, esmagado pela grandiosidade e complexidade de seu cárcere.

O escritor inglês Aldous Huxley, em seu ensaio “*Piranesi’s Prisons*” (1949) considera que “a primeira idéia para *Carceri* veio a Piranesi em delírio de febre”. Podemos pensar que este tipo de delírio, que tem como objeto central a forma de aprisionamento do homem, emerge durante o século XVIII, século em que viveu o artista. Enquanto é o século no qual, como dito antes, a visão da Antiguidade como forma de retratar o presente era muito difundida entre os artistas europeus, é também o século no qual o presídio inicia seu caminho para se firmar como instituição penal, a partir de uma reforma que mais tarde modificaria completamente a forma de punir da sociedade europeia ocidental. O século XVIII testemunhou o início do aprisionamento tal como o conhecemos e igualmente o início de sua representação artística (FOUCAULT, 2004).

Em 1761, o próprio autor submete suas pranchas a uma releitura, modificando seu nome para *Carceri* - processo este que me deterei mais demoradamente adiante . Após uma série de modificações, o autor não somente cria duas novas pranchas, ampliando o trabalho

para dezesseis, como também modifica o traço e fornece uma série de novos elementos que tornam a obra uma leitura ainda mais complexa do sentimento de aprisionamento do indivíduo.

Anteriormente, a obra de Piranesi, já de grande força, mantinha-se com linhas mais simples, formas mais equilibradas e limpas, sem exageros de elementos. Os limites da prisão eram claros; o cárcere, apesar de já grandioso, possuía um início e um fim. Na releitura de 1761, Piranesi fornece à suas prisões fantásticas uma série de novos elementos: máquinas disfuncionais, cordas pendentes do teto, silenciosas promessas de tortura, escadas sem fim e pontes que denunciavam um desapego cada vez maior à funcionalidade e uma preocupação crescente com a representação de um delírio angustiante, incapaz de ser compreendido pelos humanos ali perdidos.

Nota-se, portanto, o comprometimento do artista com sua obra, e o desejo de transmitir plenamente sua concepção do encarceramento. Isso deve ficar claro ao analisarmos as pranchas de *Carceri* à luz das modificações realizadas em *Invenzioni capricci di carceri*. Esta análise é importante pois, para Piranesi, *Invenzioni capricci di carceri* era um trabalho inacabado, ou, de outra forma, ele não teria se debruçado sobre as pranchas. O trabalho de descobrir o que representa essa modificação é, portanto, o trabalho de descobrir quais seriam, para este artista, os elementos importantes, sem os quais sua obra não seria plena. Sua análise é uma análise do que Piranesi acredita que seja essencial para o completo entendimento de sua mensagem, do que ele considera como sendo parte indissociável da prisão que ele constrói.

2.2 CARCERI: PRANCHA I – FRONTISPÍCIO

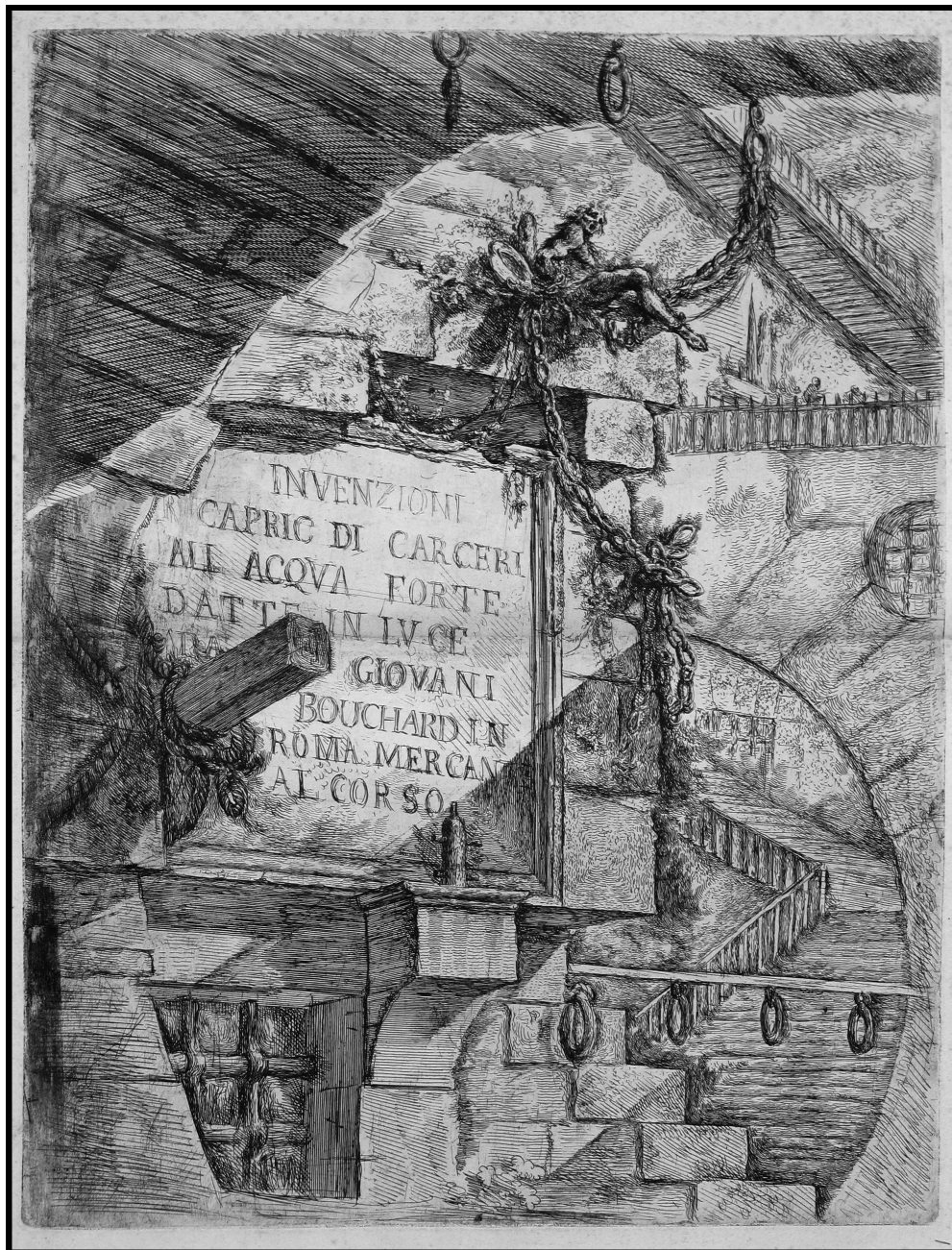


Figura 4 - Primeira versão do frontispício da obra *Invenzioni capricci di carceri*, de 1745.

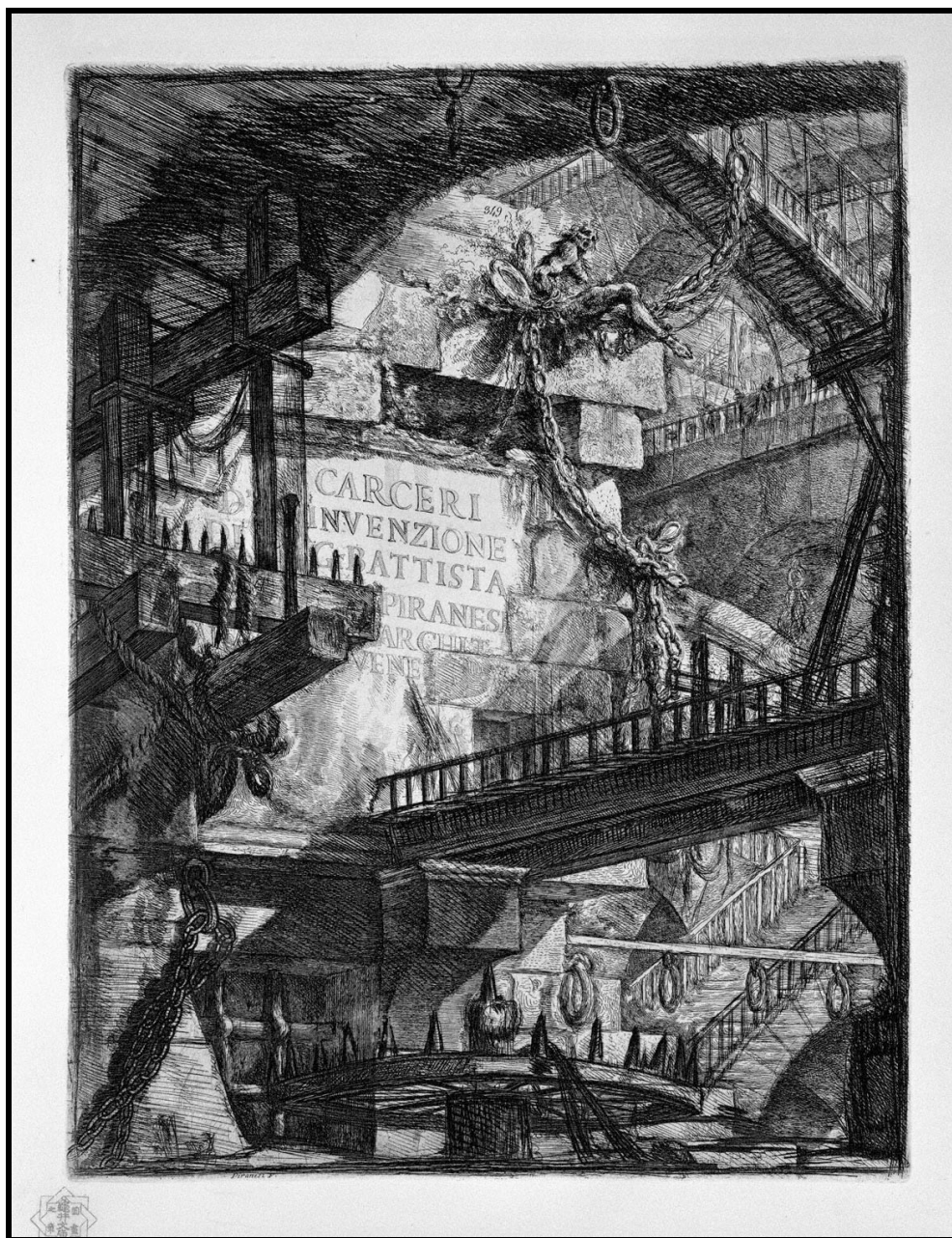


Figura 5 - Obra final apresentada por Piranesi no ano de 1761, com o nome de *Carceri*.⁷

⁷ Tamanho: 547 x 414mm. Frontispício mostrando a parte interior de uma prisão, apresentando escadas, máquinas e instrumentos de tortura e passarelas

2.2.1 TÉCNICAS UTILIZADAS

Suas dezesseis pranchas foram geradas através da técnica de gravura denominada água-forte. Água-forte é um termo utilizado para uma das formas de gravação da técnica calcografia, ou gravura em metal. A calcografia consiste na técnica em que se utiliza como matriz (matriz é o nome recebido pelo material no qual o artista grava a sua obra antes desta ser transferida para papel, a fim de que possam ser feitas tiragens idênticas daquela mesma imagem, através da impressão realizada pelo próprio artista ou por outro profissional) uma chapa de metal. Até hoje é muito utilizada e conta com uma variedade de técnicas e instrumentos que podem ser utilizados para a sua produção, tal como buril, ponta seca (ambos instrumentos para se gravar no metal), água forte, água tinta e fotogravura (técnicas de gravação).

Água-forte consiste em corroer os traços do artista na chapa de metal utilizando para isso ácido nítrico. Reveste-se a chapa com verniz e realiza-se a incisão do desenho com objeto de ponta metálica. O desenho aparecerá onde o verniz foi retirado do metal, locais que irão gerar sulcos após a ação do ácido nítrico.

Piranesi, a fim de alcançar os efeitos desejados (tais como sombras e luzes em suas gravuras) realizou *morsuras* múltiplas, ou seja, mergulhou suas chapas metálicas diversas vezes na solução de ácido nítrico, atingindo desta forma diversas tonalidades diferentes para suas linhas conforme o ácido corroía cada vez mais seus traços. Marcos Buti⁸, artista plástico contemporâneo, em seu artigo “*A Gravação como Processo de Pensamento*”, afirma que Piranesi realizou este processo cerca de quatorze vezes, gerando quatorze diferentes tonalidades em suas gravuras.

2.2.2 Considerações sobre as duas fases do frontispício

É sensível que, entre uma fase e outra, a visão do artista sobre o encarceramento tornou-se ainda mais obscura, literal e figuradamente: as sombras da prisão se tornam mais profundas e enegrecidas, a luz que ilumina precariamente as figuras está mais longínqua, vindo de um alto inalcançável – o cárcere está ainda mais longe da superfície, mais distante da salvação.

⁸ BUTI, M.; LETTICIA, A. **Gravura em Metal**. São Paulo: UNESP, 1996

A impressão de que as escadas, corredores, passarelas e passagens de *Carceri* se estendem para além do que podemos ver é acentuada em sua segunda fase. Não é possível definir para onde ou de onde estão vindo tais passagens, quais seu objetivos, por quanto tempo é possível segui-las, ou mesmo se levarão a algum outro lugar que não o mesmo cárcere inescapável onde elas se constroem, conferindo à estrutura uma propriedade de disfuncionalidade.

Estes elementos adicionados ou enfatizados posteriormente emprestam à gravura o efeito de proporções que se estendem *ad infinitum*, que suas dimensões são tais que qualquer visão sobre elas não é capaz de alcançar toda a sua magnitude. No primeiro momento da obra, ainda é possível definir as dimensões da prisão, observar, ainda que já mal definidas, as suas fronteiras. A primeira prisão construída é externamente limitada, tem, portanto, um fim. Ter um fim é essencial, pois somente desta forma é possível imaginar uma existência além do cárcere.

Já na segunda fase, a prisão escapa aos limites da gravura, transborda para além da obra do artista. Não somos mais capazes de ver ou mesmo de compreender a totalidade da prisão, enxerga-se somente um recorte do que aparentemente se estende infinitamente, e que portanto não pode ser jamais completamente percorrido e cuja dimensão escapa à racionalidade humana, criando um ambiente caótico – pois é impossível de ser compreendido – e inescapável, já que, existindo além até mesmo do poder de compreensão; é o único mundo possível para o condenado que observa a prisão sem conseguir ver suas fronteiras ou algo que a externalize.

Esse efeito se acentua quando nos detemos nas figuras humanas no alto da gravura, quase imperceptíveis como fundo para o terror de seu cárcere. Os condenados são figuras sem identidade, sombras perdidas em meio à grandeza da construção. Para eles, existe apenas o incessante caminhar pelas estruturas do cárcere, sem objetivo, sem oportunidade de fuga, pois não existe outro local que não o próprio cárcere.

A única figura humana em destaque, presente em ambas as fases de *Carceri*, tem sua face deformada por seu sofrimento físico e psicológico, uma alma – sem sexo, sem marca que a identifique – acorrentada perpetuamente aos muros de pedra. As correntes que a prendem, entretanto, são antes parte do maquinário de tortura do que mesmo definição do aprisionamento: *Carceri* é uma prisão, e para isso não precisa de algemas, celas ou correntes; os condenados que caminham “livremente” pela sua estrutura são ainda mais aprisionados do que esta figura em destaque, pois não possuem uma face definida para demonstrar a dor que os aflige, tal é a sua perda.

É possível também identificar, nas gravuras, as linhas arquiteturais que serviram de fonte para Piranesi, modelando prédios fantásticos como se fossem verossímeis, tal a composição da construção – suas paredes de pedras cortadas, de tamanhos regulares, encaixadas. Vê-se a firmeza do risco arquitetônico, em ângulos corretos, alicerçando pontes em estruturas que dão, para quem as vê, a plena noção de solidez, necessária para criar na construção a impressão de que ela não pode ser destruída ou combatida. O traço do artista e o traço do arquiteto, conjugados, conspiram dentro da obra numa mistura de beleza, angústia e estruturação magnânima.

Os instrumentos e máquinas presentes na gravura de 1745 tornam-se mais cruéis em 1761: uma roda dentada é adicionada ao plano, além de uma máquina disfuncional de madeira, também dentada, que se sobrepõe à parede de pedra antes nua. A tortura se torna mais explícita, e por isso ainda mais eficaz.

2.3 CARCERI: PRANCHA III – A TORRE CIRCULAR

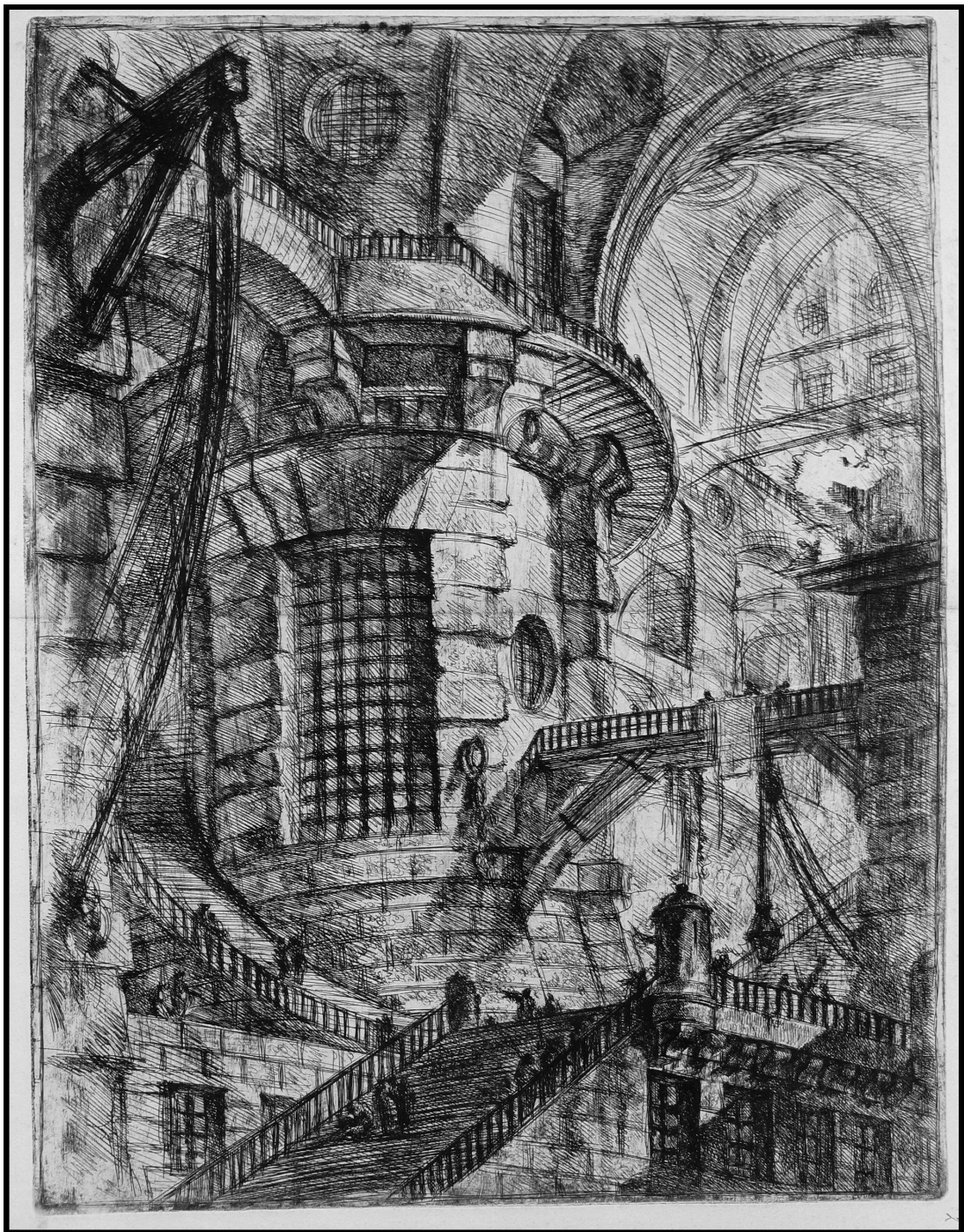


Figura 6 - Primeira versão de A Torre Circular, da obra *Invenzioni capricci di carceri*, de 1745.

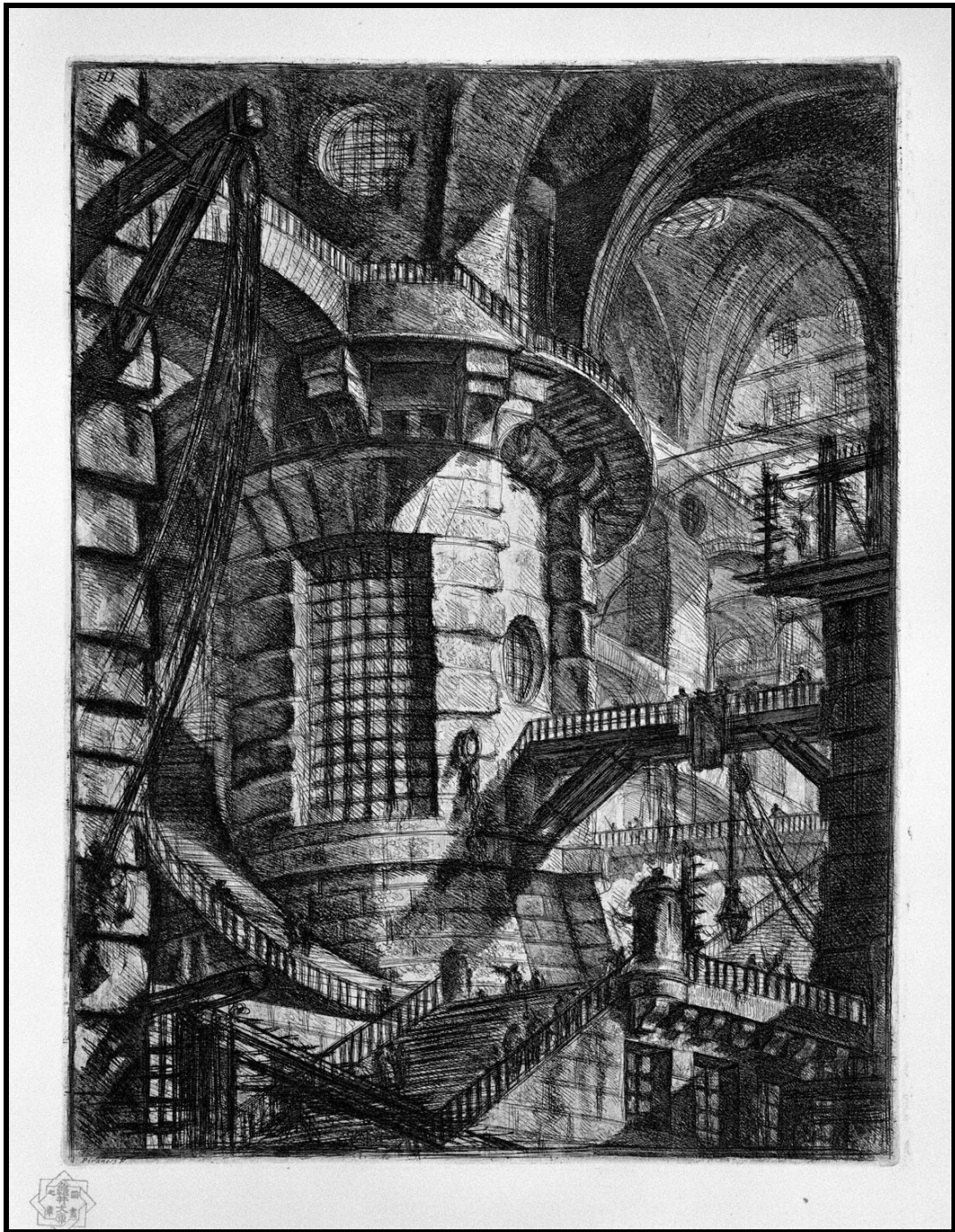


Figura 7 - Prancha III: Obra final de 1761.⁹

⁹ Tamanho: 559X413 mm. Grande arco mostrando torre, escadarias, pontes, sacadas e instrumentos de tortura; além de figuras humanas, cordas e correntes pendentes do teto.

2.3.1 CONSIDERAÇÃO SOBRE AS DUAS FASES DE A TORRE CIRCULAR

Já nesta segunda prancha, é possível verificar que, ainda na primeira fase, Piranesi começa a delinear uma forma de grandiosidade além do que pode ser visto pelo recorte da figura. Entretanto, na leitura de 1745, a prancha possui um caráter mais de esboço, seus traços são ainda incertos, demarcando uma certa inconsistência.

Não são adicionados muitos elementos novos, os instrumentos de tortura já estão presentes, já estavam presentes no início os grupos de figuras humanas errantes. De certa forma, por caminhar ainda na dúvida de uma presença, ou não, de um limite que pode ser demarcado, por ter suas linhas tão incertas, a primeira fase parece, ainda mais do que a segunda, com uma prisão retirada de um sonho, contemplada de longe sem ser realmente vista.

Na segunda fase, entretanto, a prisão torna-se dolorosamente sólida. Novamente as sombras a tornam mais obscura, as estruturas se tornam mais palpáveis ainda que mais caóticas: é mais fácil acreditar no muro de pedra de 1761 do que no de 1745. As figuras, sem forma definida, que na primeira fase não podem muito bem ser conhecidas, desaparecem, deixando para a segunda fase somente a solidez do prédio.

A repetição de estruturas – como a ponte ao fundo, que na primeira versão existe somente uma vez e na segunda reaparece mais ao longe – ajudam a criar a ilusão de um prédio que se repete e se estende pela eternidade.

Analisando de forma mais geral as mudanças que ocorrem em todas as pranchas, após 1761, podemos ver que as modificações, que foram enumeradas na análise do Frontispício e da Torre Circular, seguem por todas as outras pranchas. A prisão, de uma forma geral, ganha mais passagens, mais entradas sem saídas, assim como mais personagens silenciosos ao seu fundo. A profundidade do cárcere é repensada: em *Carceri*, diferentemente de em *Invenzioni capricci di carceri*, a prisão não possui limites superiores ou inferiores, erguendo-se majestosa e aterrorizante para o corpo e para a alma – instituição que não permite fuga.

As gravuras, portanto, representam sempre prisões monumentais, de estruturas fantasiosas, tanto por suas dimensões quanto por seus elementos constituintes – como, por exemplo, a presença de escadas e pontes de madeira que não levam à direção alguma, colunas que nada sustentam e salas labirínticas sem função definida. A luz que ilumina as formas, vinda de fendas e janelas postas no alto, embora devesse tornar a imagem talvez mais leve, ao contrário, contribui mais e mais para obscurecê-la, tornando sua sombra enegrecida e sua estrutura ainda mais misteriosa. A presença de torres feitas de pedras, de janelas altas,

fortificadas, é indicativa de encarceramento perpétuo e tortura, haja vista que estas remetiam a esse tipo de infortúnio nesse período.

A gravura de Piranesi é formada de diversas pequenas cenas, diversos focos que, ao invés de construírem um movimento dinâmico, apenas contribuem para tornar estática e sem finalidade cada ação, perdida cada uma delas nas gigantescas proporções. Sua profundidade interminável, meio escondida pelos efeitos de fumaça, meio iluminada pela luz que vem do alto, deixa entrever um pouco da crueldade punitiva de uma estrutura quase medieval, com suas pontes levadiças e seus ambientes sujos.

Desenvolverei a hipótese de que a estrutura pode se assemelhar ao medieval na forma; mergulha, porém, no século XVIII, pelo modo como apresenta a temática de punição: o condenado – sem sabermos por qual crime foi condenado – posto em um labirinto no qual se perde a identidade, tornando-se elemento sem-face de sua prisão.

Todas as pranchas são focadas na mensagem que o próprio prédio comunica; assim, as ações humanas parecem apenas se encaixar naquele ambiente de opressão. As figuras humanas vagam, com destinos e propósitos tão incertos quanto o esqueleto do prédio, perdidas e solitárias (mesmo que caminhando ao lado de companheiros semelhantes). Suas figuras descaracterizadas não se fixam ou criam curiosidade por nada a sua volta – nem mesmo por outros humanos – tão somente caminham, condenadas. Não são necessárias algemas ou correntes: a prisão do homem está na própria constituição das formas insustentáveis do cárcere.

3 O INDIVÍDUO EM *CARCERI*

A viagem de Piranesi pelas profundezas da prisão é uma obra que permite diversas leituras, pioneira tanto por abordar o tema do aprisionamento quanto pela originalidade do tratamento forma

. Suas dezesseis pranchas, como já visto anteriormente, focam-se na mensagem arquitetônica do aprisionamento, sendo a figura do condenado algo difuso e perdido entre os elementos de sua tortura. Porém, não seria exatamente este condenado aquele espectador que ocuparia o ponto de vista reinante na gravura?

O tema *presídio*, mais bem representado no teatro e na literatura do que nas pinturas e gravuras de sua época, é abordado de forma sem par por Piranesi que, como nenhum outro artista do século XVIII, se aproximou de uma arte abstrata (entendendo por este termo uma representação que não se prende às formas tais como se apresentam ao olhar físico, e sim representam a realidade tal como ela aparece para a mente do ser aprisionado) e de leitura psicológica. Seu compromisso está, não com o registro das coisas, (que era a proposta de uma estética pré-advento da fotografia) e, sim, com o alcance de um nível aprofundado de realidade – a realidade subjetiva do indivíduo. *Carceri* é, acima de tudo, o olhar da alma torturada, toda a transformação que a mente pode criar na forma, uma viagem até às fronteiras daquilo que pode ser palpável, através do ponto de vista de uma mente sensível.

Sua prisão, portanto, antes de ser formada por paredes de pedras, calabouços e correntes, é a prisão que encarcera o espírito, a prisão metafísica. Esta é uma das leituras possibilitada pela obra de Piranesi, realizada pelo conhecido escritor Aldous Huxley¹⁰.

3.1 PRISÕES METAFÍSICAS

Um dos ensaios de Huxley, “As Prisões de Piranesi”¹¹, faz um estudo da obra *Carceri*, através de um cuidadoso exame dos elementos presentes nas pranchas, comparando-as a diversas outras obras, em sua grande maioria literárias, e que nem sempre possuem ligação direta com o tema da prisão. Para ele, a conexão que as gravuras de Piranesi possuem com essas obras é a forma como abordam a angústia e o desespero do aprisionado.

¹⁰ Huxley, nascido em 1894, era um novelista e crítico inglês, e veio a falecer no ano de 1963. Foi autor de romances, peças e poemas, além de ensaios em diversas áreas. Seu livro “Admirável Mundo Novo”, romance que aborda a sociedade do futuro através de um olhar crítico, é considerado sua obra-prima.

¹¹ HUXLEY, A. **Piranesi's Carceri d'Invenzione**. Londres: Trianon Press, 1949

Assim, para ele, o que se desdobra em *Carceri* é, acima de tudo, o sentimento do ser sem face que vaga pelas grandes estruturas da prisão. É no indivíduo, portanto, que grande parte de seu artigo se foca: a forma como o aprisionamento o afeta, o transforma e, em última instância, o cria. Se, simultaneamente, cada um dos elementos presentes na bela e terrível construção existe unicamente para esmagar a figura humana que se encarcera, esta figura também é o protótipo do ser que não existe além do próprio cárcere.

Huxley descreve este ser que caminha solitário, tomado por completo pela acedia – o abatimento completo e inescapável do corpo e do espírito – e pela miséria de, mesmo estando na companhia de outros, não encontrar significado em seus atos ou mesmo reconhecimento em sua humanidade. Grupos inteiros caminham sem interagir entre si, desprovidos de humanidade e de propósito, pequenos demais para mensurar ou compreender o cárcere que os cerca.

“Os ocupantes de *Carceri* de Piranesi são os espectadores sem esperança da *pompa dos mundos*, da *dor do nascimento* – essa magnitude sem significado, essa miséria sem fim e além do poder dos homens de entender ou suportar.” (HUXLEY, *Piranesi's Prison*)ⁱ

Para Huxley, as prisões de Piranesi são, portanto, criações que falam inteiramente da experiência humana do encarceramento e do desespero, e ao conectar tais pranchas com outras obras, Huxley faz a ponte com tais sentimentos presentes também em outras linguagens. Não se faz necessário uma prisão que seja uma construção capaz de reter o sujeito, mas sim uma situação que se estenda muito mais profundamente para a psique do aprisionado para que se construa a mesma perda do indivíduo.

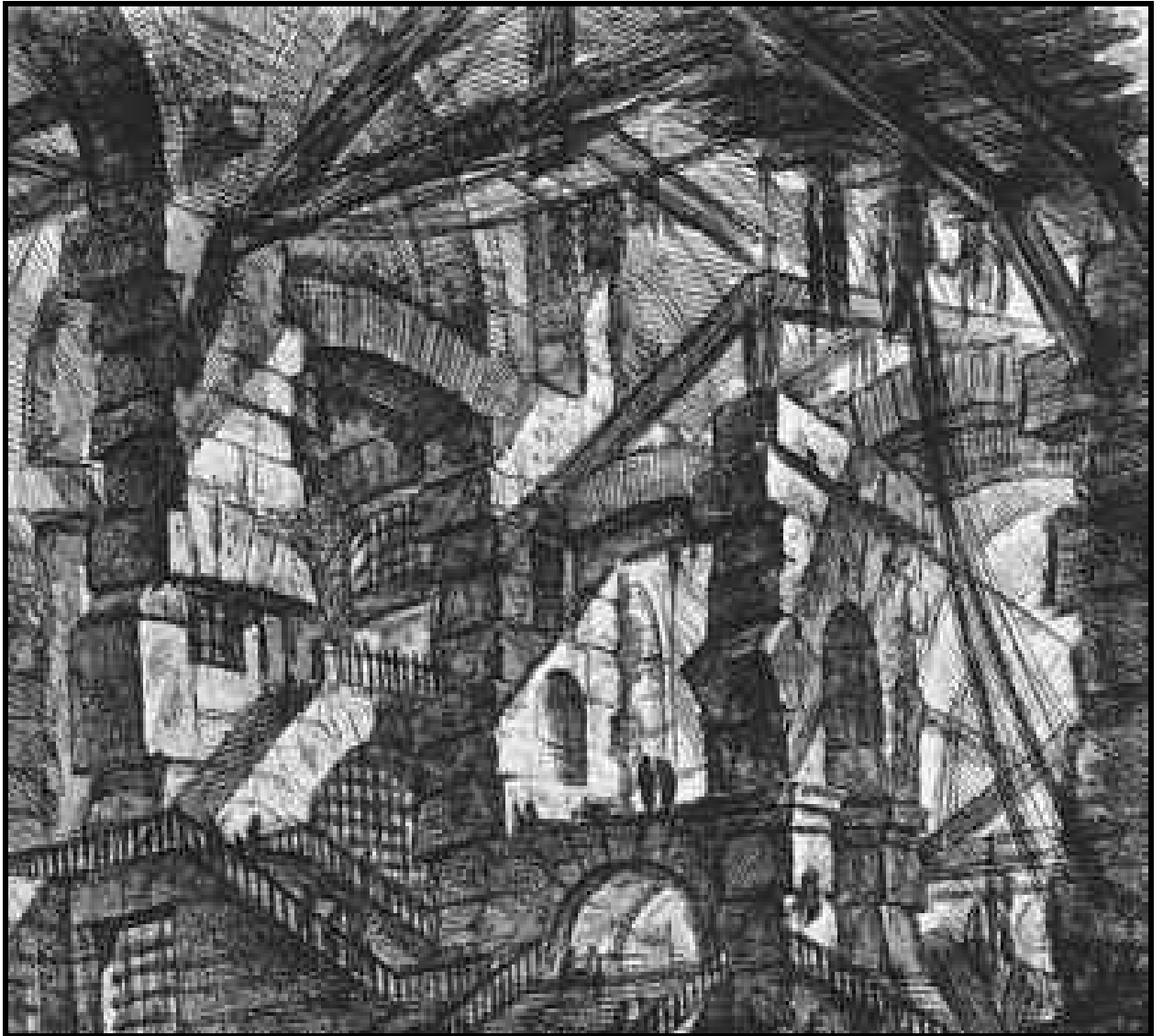


Figura 8 - *Carceri*, prancha XIV – Escadas, Arcos e Vigas – 1761

Na prancha, podemos verificar o abandono que aparentemente abate as figuras humanas, em um estado que, além do sofrimento, demonstra o quanto cada figura ali se encontra desprovida da capacidade de se diferenciar do espaço que a forma. A prisão que Piranesi cria poderia ser lida como uma invenção “de dentro para fora”: a sua estrutura é criada pela própria angústia do aprisionamento, o pesadelo do prisioneiro constrói a sua prisão.

E a algema que falta nos pulsos, a corrente que não escraviza o corpo, a cela que não se tranca da terrível prisão de *Carceri* somente contribuem para demonstrar que o condenado está aprisionado em um nível inescapável. Toda algema é inútil, pois ao prisioneiro não é negado o mundo: este lhe é dado na forma de prisão, uma prisão que se estende infinitamente, que não permite um outro mundo além dela. Por isso suas formas se erguem desnecessárias, escadas e corredores e salas sem função, inúteis: não pode haver utilidade, não pode haver objetivo ou função pois não há um fim, a prisão é tudo que existe, não há fim além dela mesma. E o espírito e o corpo ali contidos, incapazes de compreender, já não se rebelam contra isso, pois não existe fuga.



Figura 9 - Arco de Trajan em Benevento

Este indivíduo aprisionado não é o mesmo indivíduo que se observa, por exemplo, na figura 9, também de Piranesi: O indivíduo que existe no exterior, sob a luz do sol da cidade, se interessa, interage, existe com características próprias e diferentes dos outros indivíduos ao seu redor. Existe como construção além de seu ambiente, e não como criação da prisão.

Assim, Huxley se debruça a descrever essa prisão imaginária que aparece tanto em romances quanto nas pranchas de Piranesi, prisão que não precisa ser física, que não necessita de algemas ou de celas para criar em seus condenados desespero e perda completa de sua identidade.

“Além das prisões reais e históricas, marcadas por muita ordem e disciplina, e aquelas em que a anarquia engendra o inferno do caos moral e físico, há ainda outras prisões não menos terríveis por serem fantásticas e, portanto, sem uma estrutura fixa - as prisões metafísicas, que residem dentro da mente, cujas paredes são feitas de pesadelo e incompreensão; cujas amarras são a ansiedade e seu instrumento de tortura um sentimento de culpa tanto pessoal quanto coletiva.” (HUXLEY, *Piranesi's Prison*)ⁱⁱ

Huxley estabelece, portanto, um conceito – o de prisões metafísicas – ao qual Piranesi se aplica.

3.1.1 Sobre a metafísica e as prisões metafísicas

As prisões metafísicas são, portanto, os lugares – lugares na realidade ou na mente do ser – que funcionam no indivíduo como forças maiores do que ele mesmo, forças que não podem ser combatidas fisicamente, que o alcançam em um outro plano de entendimento. Forças que o encarceram para além de sua existência corpórea. Forças metafísicas.

A metafísica é o ramo da Filosofia que “se inicia” em Aristóteles e Platão, filósofos gregos, respectivamente dos séculos IV e III antes de Cristo. Ao dizermos “se inicia”, devemos entender que neste momento ela não nasce com o nome de metafísica, e que não se debruça sobre o objeto da metafísica contemporânea. Ao longo dos séculos, a metafísica passou por diferentes períodos, modificando-se.

Metafísica, termo cunhado no ano 50 a.C., é uma palavra de origem grega, e significa “aquilo que está para além da física”. Neste contexto a física, *physis*, é um termo utilizado para designar a natureza – não a natureza do pensamento moderno ocidental. A *physis* grega apresenta um conceito amplificado de natureza, natureza como origem e existência de tudo, inclusive da essência das coisas.

A metafísica surge como a ruptura entre o mundo dos acontecimentos acidentais e particulares e o mundo da essência permanente e imutável de todas as coisas. A necessidade da criação filosófica da metafísica vem da própria definição de *physis* grega. A *physis*, como origem de todas as coisas, é a origem do movimento. Entretanto, o movimento traz em si mesmo uma contradição: como o ser pode viver em movimento e, ainda assim, permanecer o mesmo? Era preciso haver um local, acima e além da corrupção física, corporal e temporal; local que guardasse a identidade, a essência dos seres. Este local é por definição a metafísica.

Neste momento, aquilo que é sensível e o que é racional passam a habitar esferas diferentes: o que é aparente *versus* o que é verdadeiro; o que é imperfeito *versus* o que é essencial. Na *physis*, localizam-se as coisas tais como elas nos parecem a nossos sentidos, com suas particularidades e características acidentais; na metafísica, localiza-se a verdade de todas as coisas, a essência, que não pode ser conhecida a não ser através da razão.

Segundo Marilena Chauí¹², em seu livro “Convite à Filosofia” (2006):

“Existência e Essência da realidade em seus múltiplos aspectos são, assim, os temas principais da metafísica, que investiga os fundamentos, os princípios e as causas de todas as coisas e o Ser íntimo de todas as coisas, indagando por que existem e por que são o que são.” (CHAUI: 2006, p. 181)

Logo, o uso da palavra metafísica por Huxley se aplica ao termo “prisões metafísicas” por indicar o aprisionamento que está além do que se apresenta na *physis*, um aprisionamento que, existindo ou não no plano físico, constrói seus mecanismos também na essência do indivíduo.

O termo prisões metafísicas, do artigo *Piranesi's Prison*, portanto, não se resume a obras que abordam necessariamente a instituição prisional como temática central. Por isso, Huxley livremente discursa sobre outros autores, que antes de se debruçarem sobre o que o cárcere representa, souberam expressar os sentimentos da alma que se atormenta na prisão, auto-infligida ou não, que se estabelece em seu espírito.

No próximo item deverei fazer referência à obra de um outro artista, irmão espiritual de Piranesi, que tratou do tema do encarceramento humano, agora, usando como recurso, o poder da palavra.

¹² CHAUI, M. **Convite a Filosofia**. São Paulo: Ática, 2006, p. 181

3.1.2 A Prisão Metafísica de Kafka

As obras de Franz Kafka¹³ (1883 – 1924) são algumas das que são consideradas por Huxley como descrições de experiências de prisões metafísicas. Kafka foi um escritor europeu cujas obras ficcionais, até hoje largamente lidas e estudadas, ricamente descreviam o sofrimento e os dilemas de seus personagens centrais. Muitas vezes esses personagens eram massacrados pela cotidiana vida moderna, por uma realidade que se erguia impiedosa perante suas poucas forças. Suas histórias freqüentemente utilizavam absurdos ficcionais para melhor representar os absurdos da vida diária, críticas irônicas e mordazes à sociedade estabelecida.

Pode-se portanto estabelecer claramente que o indivíduo de Kafka existe em uma composição social-histórica completamente diferente do indivíduo de Piranesi. Os dilemas que os indivíduos kafkanianos enfrentam são diretamente ligados ao estilo de sociedade que se desdobra em sua época, angustiante a ponto de afogar o homem moderno. Comumente o indivíduo de Kafka vê-se perdido diante de burocracia e da distância intransponível entre a fonte de seus problemas e ele mesmo, refém de situações que se desdobram além de seu poder, seja no ambiente de trabalho, familiar ou mesmo em seu íntimo.

O indivíduo de Kafka vive em uma dimensão de problemática diferente da de Piranesi – sua época, seu contexto histórico são completamente diferentes. É importante se definir o que exatamente é a problemática do homem de Kafka: a sociedade moderna que se impõe no século XIX, em um ritmo não natural, em dimensões impossíveis de serem alcançadas, com uma burocracia que o impede de tomar decisões, que o amarra e o coloca como ser estático diante da vida que lhe é destruída, da identidade que lhe é negada. Seu acesso à resolução de seus problemas desde o início lhe está negado, pois a própria configuração de seus problemas se demonstra como algo que não poderá jamais ser plenamente compreendido pelas poucas forças do personagem. A maioria das vezes, isso acontece porque para cada um dos personagens é impossível dar um rosto para o que os violenta: está por todos os lados, está dentro de sua individualidade, faz parte do que o forma e do que o envolve. O sofrimento é uma categoria transcendental.

Já o indivíduo do século XVIII na Europa, que é representado por Piranesi, vive outro momento histórico. É um indivíduo que começava a conhecer as configurações do capitalismo naquele momento, da produção industrial e da vida como urbe.

¹³ KAFKA, F. Trad. Torrieri Guimarães. **A Metamorfose. Um Artista da Fome. Carta a Meu Pai.** São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.

Ele sobrevive em uma sociedade que ainda tinha sua base na agricultura, que começava a desenvolver agora as tecnologias que atravessam e são atravessadas pelo capitalismo. Uma sociedade que se despedia de outras práticas punitivas naquele momento, e que, somente agora, o indivíduo passava a compreender a lógica do internamento, passava a ser construída a figura da prisão e, junto com ela, a do aprisionado (FOUCAULT, 2004)

Entretanto, o indivíduo em Piranesi tem, sim, características em comum com aquele que é representado nas obras de Kafka. Ele pode ser lido até mesmo como uma antecipação da sociedade que mais tarde viria a construir os mecanismos que afogam o homem contemporâneo representado pelos indivíduos kafkanianos. A sociedade européia ocidental, que um século mais tarde viria a construir todas as instituições destruidoras e opressoras que se erguiam ao redor de Gregor Samsa¹⁴ (e a burocracia que com elas caminham) e de tantos outros personagens, é a mesma que um século antes construía prisões para garantir que indivíduos docilizados como Samsa pudessem existir. O condenado de Piranesi é o mesmo homem sem rosto e sem identidade que não consegue existir além da posição que lhe é imposta, que não consegue compreender completamente aquilo que o oprime, já que isto que o oprime é tão superior e tão grandioso que a ele falta à capacidade de perceber-lhe os limites.

O homem de Piranesi seria, portanto, o passado do homem de Kafka? Não se pode simplesmente defini-los desta forma, mas é possível encontrar, nos dois, traços que os tornam em alguns pontos semelhantes. Eles não estão por trás de nenhum dos processos que dominam a sua vida e sua sociedade, não orquestram as instituições que os subjagam, não definem os caminhos que percorrem: são definidos por aquilo que se constrói ao seu redor, do que se edifica muito além de seus poderes.

Em sua obra literária, muitos foram os cenários utilizados por Kafka: navios, circos, a Torre de Babel, colônias penais, a Europa como um todo. Entretanto, não importando onde espacialmente a ação se desenrola, a luta mais abordada era sempre a que ocorria no interior dos sujeitos da ação. Kafka constantemente convida o leitor a viajar, não para locais distantes através de descrições minuciosas, mas para um conhecimento profundo da mente e do espírito humano diante de violências a sua natureza. Em sua diversidade, porém, tais violências possuíam sempre a característica do inescapável, do terrivelmente avassalador.

O personagem, aprisionado e subjagado a sua situação, perderia algo de sua essência: às vezes, sua identidade (parcial ou completamente), outras vezes, sua própria vida.

¹⁴ Gregor Samsa: personagem ficcional mais famoso de Franz Kafka, presente na obra *A Metamorfose*, de 1912. Nesta obra, Gregor se transforma em um grande inseto, e durante todo o tempo o absurdo de sua metamorfose é atravessado pelas questões de sua vida prática, da burocracia e dos transtornos financeiros que são causados pela sua transformação, a ponto desta muitas vezes ser renegada a segundo plano diante da força das outras questões.

Assim sendo, tal como ocorre com as gravuras *Carceri* de Piranesi, os escritos de Kafka podem ser lidos a luz do conceito de prisões metafísicas. De fato, os dois artistas utilizam um imaginário envolvente para retratar com absoluta clareza e fidelidade a realidade psicológica do indivíduo oprimido. Entretanto, por se tratar de obras literárias, os elementos utilizados para retratar tais prisões são diferentes daqueles que se mostram nas pranchas de *Carceri*.

O conto “Um Relatório para a Academia” é um exemplo claro da terrível angústia pela qual Kafka leva seus personagens. No conto de 1919, o personagem principal tenta descrever a sua transformação, na qual ele deixa de ser um macaco para se transformar em um homem plenamente inserido na sociedade.

Logo de início, entretanto, o “novo homem” adianta-se a dizer que nunca conseguirá descrever plenamente como foi a modificação, pois o sucesso de obtenção de sua condição humana – na qual ele se encontra – foi fruto de uma total renúncia de sua condição animal.

Desta forma, temos uma indicação do que o personagem principal abdicou, e que esta irrevogável decisão foi tomada por vontade própria. É marcada aí a existência de uma perda irrecuperável de parte da existência do personagem: a perda se realiza de forma tão completa que não é possível nem mesmo recuperar as memórias da antiga consciência.

Mais tarde, o autor narra o motivo que levou o personagem central a se transformar, através do encarceramento de sua vontade e de sua consciência, em algo dolorosamente distante de sua realidade animal. Este motivo não poderia ser outro senão o próprio aprisionamento.

A prisão que o macaco, antes livre na África, sofre é a prisão física: capturado por caçadores na Costa do Marfim, vê-se enjaulado em um navio, cercado de humanos e sem nenhum espaço para caminhar, limitado a pouquíssimos movimentos. Neste momento, se inicia o desespero que perseguiria o espírito do animal.

Para o personagem, pior do que a falta de liberdade (algo grandioso e distante demais de suas aspirações lideradas basicamente por instinto – liberdade sendo algo humano), pior mesmo do que as provações físicas ao qual é submetido, o que o tortura e impede de aceitar a situação que se desdobra é a falta de uma saída, um caminho que pudesse seguir.

“Tenho medo de que não compreendam direito o que entendo por saída. Emprego a palavra no seu sentido mais comum e pleno. É intencionalmente que não digo liberdade. Não me refiro a esse grande sentimento de liberdade por todos os lados.” (KAFKA)

Neste ponto, o personagem admite que a carência que o atormentava era muito menos de natureza filosófica quanto o era de necessidade básica. Nota-se, portanto, que não era um

animal com características humanas, “Um Relatório para a Academia” não é uma fábula¹⁵. Para o personagem principal, as necessidades humanas não significavam nada, à sua mente nada falavam as questões do homem – era inteira e completamente um animal.

Diante da perspectiva de seu aprisionamento físico, cabe ao personagem sucumbir por não conseguir preencher a lacuna que o consome (a literal falta de saída) ou engendrar meios para conseguir o que deseja. É neste momento que, a guisa de solução, o macaco decide imitar os humanos ao seu redor.

Desenrola-se aí uma série de provações pelas quais o animal passa, tentando alcançar sempre o ideal de homem. Para ele, a figura humana não representava nada de mais digno ou de invejável; não há nos homens traços que lhe fossem mais agradáveis; sua busca é guiada inteiramente pela necessidade de saída. A escolha que reside em sua consciência era claramente entre a sobrevivência ou o desaparecimento.

Desaparecimento que de fato ocorre. A figura do símio, já mal representada por um narrador que apenas pode imaginá-la e não mais reconhecer como próprio aquele ser, vai se educando até finalmente se tornar uma sombra acuada diante da personalidade construída.

Porém, essa personalidade somente se ergue após violências que o personagem central impõe a si mesmo. A cada conquista que o aproxima mais da figura humana (e da sua saída), as paredes de sua prisão interna se erguem mais altas: a opressão que o toma é desesperadora. As forças que ele mesmo constrói são capazes de suprimi-lo, de violentá-lo continuamente, sem escapatória, em todos os momentos de sua nova existência. Aos poucos, seu espírito repleto de angústia é esmagado, até que perca completamente sua face animal. Mais do que transformado, o macaco torna-se, finalmente, um indivíduo criado completamente pelo seu cárcere: torna-se homem.

O processo que cria esse homem tem resultados físicos, o personagem principal perde a aparência animalesca e assume a figura de um homem, alcançando por fim a saída que tanto buscava – saída que mais uma vez se distancia completamente do conceito de liberdade. Entretanto, esses resultados físicos são conseqüências de uma transformação muito mais profunda: “Um Relatório para a Academia” é o relato de uma modificação no que deveria ser imutável, de uma corrupção da identidade, do desaparecimento de uma essência.

É, portanto, o relato de fatos que se desdobram principalmente no ambiente Metafísico, na *physis* só habitam os seus reflexos. Neste conto, como em muitos outros de

¹⁵ Histórias ficcionais breves cujos personagens principais são animais, simbolicamente representando vícios e virtudes humanas.

Franz Kafka, a prisão se ergue, oprime e reconstrói o indivíduo condenado, tal como ocorre nas pranchas de *Carceri*.

Assim, o que há de Piranesi em Kafka (ou de Kafka em Piranesi) não diz respeito à forma ou a temática de seus trabalhos. Está claro que gravuras e obras literárias pertencem a linguagens diferentes. O artista plástico e o escritor nem mesmo dividem a mesma época, para que se pudesse dar a eles um sentimento de companheirismo temporal. Entretanto, é possível traçar nas duas obras a mesma linha de representação do desespero humano, da perda do indivíduo em meio a sua prisão. O mesmo ser encarcerado define nas páginas de Kafka e nas gravuras de Piranesi, diferentes pelo contexto histórico-social de cada um, mas semelhantes no sentimento de desespero e perda.

Outras questões, obviamente, também atravessam a obra de Piranesi. Questões que podem ser relacionadas com sua época, com a forma como o homem do século XVIII encarava o mundo, e como este se modificava ao seu redor. Um mundo que via o fortalecimento do ideal Iluminista, uma Revolução Industrial em curso e que aos poucos se transformava ao redor dos homens, com novas instituições e uma nova realidade econômica.

“As condições econômicas do Iluminismo europeu contribuíram em larga medida para o sentido de objetivos comuns. A crescente competição entre Estados e outras unidades econômicas criou uma pressão de racionalização e coordenação do espaço e do tempo da atividade econômica... A racionalização prática do espaço e do tempo ao longo do século XVIII formou o contexto em que os pensadores iluministas formularam os seus projetos.” (HARVEY, p.235)

Tais projetos incluem a gênese de uma nova forma de punir. De que forma essas questões podem ser relacionadas com a série *Carceri* também é parte desta pesquisa.

4 A GÊNESE DA PRISÃO

Até aqui, muitas vezes foram citados neste trabalho o século XVIII e as mudanças decisivas para a sociedade que ocorreram nesta época, por ser este o século no qual Giovanni Piranesi viveu e produziu sua obra *Carceri*, e porque de fato essas mudanças foram profundas à medida que interferiram na estrutura da sociedade, deixando um legado que viria a construir a forma como até hoje encaramos diversas áreas de nossa vida, inclusive a justiça penal.

A forma de organização espacial e de uso do tempo da Era Medieval e dos dois quase três séculos que a seguiram eram obviamente diferentes daqueles que se estabeleceram no mundo moderno, assim como os eram os processos de produção e o entendimento de mundo. As mudanças nestes processos de produção – nos meios produtivos – condicionaram o relacionamento com espaço dos indivíduos, a sua forma de entender a passagem de tempo.

Cabe, portanto, neste momento, aprofundar o que de fato foram essas mudanças, em um estudo próximo a obra de Foucault, “Vigiar e Punir” – livro que aborda diretamente as modificações na forma não somente de punir judicialmente mas também de educar e de tornar social o indivíduo.

Cabe também buscar a compreensão do que é a obra de Piranesi em meio a estas modificações; o que é o espaço, o tempo e o corpo do aprisionado nas pranchas que são contemporâneas a gênese de uma nova instituição.

Durante toda a era medieval (século V até XV d.C.) até boa parte do século XVIII, na Europa ocidental, a prática de punição ao crime era o suplício do condenado. O suplício representava a justiça penal para toda a população que estava acostumada a presenciar seu espetáculo, era o “carro-chefe” das punições, aquela que de fato poderia simbolizar a relação entre o poder e o criminoso.

4.1 O SUPLÍCIO

No suplício, o criminoso, que já havia sido julgado e condenado, seria submetido à quantidade desejada pelo seu tribunal de humilhações e torturas diante da população. Esta quantidade – e a intensidade de tais torturas – seria variada de acordo com o crime cometido e com as provas de que tal crime havia sido mesmo realizado pelo condenado. Assim, o suplício não constituía uma aflição aleatória ou decidida pelo carrasco, e sim um processo no qual cada movimento punitivo estaria bem especificado e documentado pela sentença do condenado. Ouçamos Foucault falar do suplício:

“O suplício é uma técnica e não deve ser equiparado aos extremos de uma raiva sem lei. Uma pena, para ser um suplício, deve obedecer a três critérios principais: em primeiro lugar, produzir uma certa quantidade de sofrimento que se possa, se não medir exatamente, ao menos apreciar, comparar e hierarquizar... O suplício faz correlacionar o tipo de ferimento físico, a qualidade, a intensidade, o tempo dos sofrimentos com a gravidade do crime, a pessoa do criminoso, o nível social de suas vítimas. Há um código jurídico da dor; a pena, quando é supliciante, não se abate sobre o corpo ao acaso ou em bloco; ela é calculada de acordo com regras detalhadas... Além disso, o suplício faz parte de um ritual. É um elemento na liturgia punitiva, e que obedece a duas exigências. Em relação à vítima, ele deve ser marcante: destina-se, ou pela cicatriz que deixa no corpo, ou pela ostentação que se acompanha, a tornar infame aquele que é sua vítima... E pelo lado da justiça que o impõe, o suplício deve ser ostentoso, deve ser constatado por todos, um pouco como seu triunfo. O próprio excesso das violências cometidas é uma das peças de sua glória: o fato de o culpado gemer ou gritar com os golpes não constitui algo de acessório e vergonhoso, mas é o próprio cerimonial da justiça que se manifesta em sua força. A justiça persegue o corpo além de qualquer sofrimento possível.” (FOUCAULT, p.31)

Esta prática punitiva possuía vários objetivos que, realizando ferimentos na carne do condenado, precisaria não somente cumprir, como transmitir ao resto da população que de fato os cumpria. O suplício tinha um duplo caráter de justiça extraterrena, pois era necessário, durante o processo, que o condenado sofresse tanto quanto suas vítimas, e pudesse expiar seu crime aos olhos de Deus (e assim, voltar a merecer o perdão divino); ou ainda sofrer na Terra as dores que lhe eram prometidas no Inferno (e o suplício serviria portanto como parte da justiça divina). O suplício deveria representar também o poder real sobre o corpo do indivíduo; e igualmente este deveria demonstrar o quanto era danoso desrespeitar a lei, que o proveito do crime cometido nunca seria compensador frente aquilo que poderia vir de condenação.

Desta forma, cada ferimento na carne de um condenado deveria ser não somente uma história bem escrita, mas também uma mensagem que pudesse ser claramente lida por toda a sociedade.

O suplício, portanto, possuía um caráter de espetáculo, à medida que lidava com simbolismo e o imaginário de um público que era esperado. Eram normalmente realizados em locais públicos, abertos, para serem recebidos por toda a população. Cada ferimento possuía um simbolismo, e todos presentes tinham seu local a assumir: o carrasco como aquele que vinha realizar a vontade do rei, o criminoso na posição de subjugação ao poder real. Neste

espetáculo, a figura do rei torna-se central pelo próprio conceito de crime que se desdobra ao longo desta época.

Nas sociedades regidas pela monarquia durante os séculos já citados, a lei era a representação do desejo do monarca. Cada crime – ou descumprimento da lei – realizado era a falta cometida contra a vontade real, era uma ofensa direta ao rei. Cada punição legal deveria representar a vingança do monarca, o poder que este possuía não somente para que sua vontade fosse realizada mas também sobre a integridade de seus súditos, a capacidade de subjugar o criminoso, o que ia contra os desígnios reais, em outras palavras, o inimigo da monarquia. O cumprimento da justiça pode ser lido portanto como o cumprimento do poder real.

Por isso não é injusta a intervenção real sobre os julgamentos. Dentro de tais concepções de justo e criminoso, é cabível que a qualquer momento uma sentença fosse, por exemplo, suspensa pelo rei, cujos poderes presidiam todos os corpos.

Era também dever do suplício trazer luz à brutalidade pecaminosa revelada ao se descobrir a verdade do crime, reavivar a violência e simular a crueldade de um crime capital, dessa forma expiando a culpa do condenado. A atrocidade equivalente ao crime de uma pena era, sem dúvida, parte do sucesso desta.

E tal atrocidade não seria, em geral, estranhada ou execrada pela maior parte da população, para quem o suplício correspondia a uma série de mensagens. Os costumes (que carregavam ainda marcas da longa era medieval) podem ser considerados responsáveis pela forma como o povo era capaz de encarar a vingança real: no total, a morte estava mais presente na vida social, através de pestes e guerras que assolavam os reinos, alta mortalidade infantil e pobres avanços farmacêuticos, que não eram capazes de elevar a vida média do europeu. Outro fator responsável era a educação na linguagem da condenação que o europeu recebia, pois o suplício respondia a uma moral que lhe era lógica e para a qual havia um saber e uma literatura legitimadora.

Porém, várias são as modificações que passam a se instaurar, paulatinamente, no sistema penitenciário europeu por volta do século XVIII. Isso acontece diante de uma sociedade que passa a se desenvolver em uma direção cada vez mais prática, cuja rotina passa a se modificar à medida que as relações econômicas também se modificam. O século XVIII vê o início da Revolução Industrial na Europa (concentrada especialmente na Inglaterra); o início de um processo de transformação da forma de pensar o mundo, o tempo e o espaço que passa a cada vez mais a criticar a centralidade da figura do rei e o domínio do indivíduo e do pensamento por dogmas da religião católica. Este é o chamado “Século das Luzes”, por ser o

século no qual o Iluminismo tomou força – cujas correntes de pensamento afetaram principalmente a França –, no qual prega-se uma necessidade crescente do abandono das antigas crenças e limitações remanescentes da “Era das Trevas”, forma como ficou conhecida a Idade Média, exatamente por manter costumes que a filosofia cada vez mais liberal passa a combater. Aos poucos, cada setor da vida diária do indivíduo europeu é afetado por esta nova concepção da realidade, ainda que o projeto Iluminista fosse quase que exclusivo de classes intelectualizadas. A justiça penal faz parte desses níveis da sociedade que se modificaram, que passaram por reformas.

4.2 REFORMA PENAL

A reforma penal ocorreu em muitos níveis, tal como é dito por Foucault. Em níveis que, lentamente, foram tornando impossível continuar a punir pelo suplício. Sobre o século XVIII, fala Foucault:

“É a época em que foi redistribuída, na Europa e nos Estados Unidos, toda a economia do castigo. Época de grandes ‘escândalos’ para a justiça tradicional, época dos inúmeros projetos de reformas; nova teoria da lei e do crime, nova justificação moral ou política do direito de punir; abolição das antigas ordenanças, supressão dos costumes; projeto ou redação de códigos ‘modernos’...” (FOUCAULT, p.11)

O próprio público do espetáculo sofreu oscilações na forma como o encarava. A punição com suplício – marca na carne do criminoso do poder do príncipe – passou a não gerar as respostas esperadas no povo, seus simbolismos passaram a se perder diante de outros estímulos. Mesmo que nunca chegando a gerar revoltas de caráter grandioso, o povo passa a encarar cada punição como um espetáculo que condenava a ele mesmo, reconhecendo-se na figura do condenado, que na maioria das vezes partilhava do tipo de vida que eles mesmos levavam. O criminoso, ao invés de ser o inimigo do rei que merece ser condenado, passa a ser uma figura na qual o indivíduo comum se reconhece, fraco e massacrado por uma força muito externa a ele. Outras vezes, esta figura é vista com idolatria, por ser capaz de ir contra a superioridade real.

Não contar com o apoio popular passa a desestabilizar o processo punitivo, pois um de seus objetivos – doutrinar a população – se perde. Além desse fator, não era mais lucrativo (não somente economicamente, mas de uma forma geral) o suplício como forma freqüente de repressão ao crime, pois não somente ele glorificava o criminoso aos olhos do povo como tornava impraticável a repressão a todo o tipo de crime menor, de caráter mais econômico que

homicida. A preparação e a grandiosidade que cada condenação tornava o processo lento e passível de intervenção, perdia-se a objetividade, tornava-se especial cada criminoso. Surgiu a necessidade de um sistema legal que respondesse prontamente, sem forças onipresentes (como o poder real ou da Santa Igreja) que afetassem sua resposta. O próprio fato, antes inteiramente justificável, de o rei ter direito a intervir na pena vai se tornar impraticável.

É desta forma porque, neste momento, os crimes passam lentamente a mudar de caráter, tornando-se menos sanguinários, menos apaixonados, em sincronia com as punições, que vão se tornando mais brandas. Brandas no estrito sentido físico, pois no sentido legal tornam-se mais rápidas e cada vez menos complacentes com crimes menores, por serem eles mesmos os que passam a se tornar mais freqüentes. O crime se “profissionaliza”, as grandes quadrilhas facilmente extermináveis dão lugar aos pequenos grupos mais organizados.

Tal desvio de foco do crime é possível já que a própria economia da sociedade européia está se reestruturando. O movimento de riquezas e de bens se torna cada vez maior, a comercialização e a propriedade tornam-se mais centrais na vida do indivíduo comum. De uma forma geral, começa a existir uma nova organização social menos miserável. Enquanto os iluministas pregam o direito à propriedade privada, a manutenção de espaços e de bens, mais e mais o crime passa a se voltar exatamente para tais propriedades.

Juntamente, a justiça se torna cada vez mais presente e punitiva, ainda que passe a abandonar e mesmo abominar as práticas de castigo por suplício através de uma série de mecanismos legais e de teóricos e legisladores. A justiça passa a julgar com mais severidade crimes que lhe eram mais usuais e menos punitivos, como os roubos; passa a ser inaceitável a presença maciça de quadrilhas e salteadores; o crime de sangue, o assassinato ou a violência corpórea acaba dando lugar a crimes mais ligados a um caráter puramente econômico.

“Momento importante. O corpo e o sangue, velhos partidários do fausto punitivo, são substituídos. Novo personagem entra em cena, mascarado. Terminada uma tragédia, começa a comédia, com sombrias silhuetas, vozes sem rosto, entidades impalpáveis. O aparato da justiça punitiva tem que ater-se, agora, a esta nova realidade, realidade incorpórea.” (FOUCAULT, p. 18-19)

E nessa nova lógica que se forma, forma-se também uma nova ideologia do que o criminoso representa na sociedade. De inimigo – aquele que desafia e se volta contra o desejo do rei – aquele que comete o crime passa a ser o traidor – que violenta o grupo do qual faz parte desrespeitando um contrato de harmonia aceito por todos.

Immanuel Kant (1724 – 1804), filósofo central do século XVIII, largamente lido e estudado, descreveu em algumas de suas obras o movimento no qual o indivíduo passa a fazer

parte deste “contrato”: a descrição de contrato social feita por Kant, ainda que não seja a única de importância para a filosofia ocidental (outros filósofos como Hobbes e Locke já o haviam abordado) é a que estrutura a legitimidade da sociedade liberal e republicana que começaria a existir a partir deste período. Segundo seu conceito de contrato social, a sociedade civil somente se estabelece frente à necessidade de uma legislação que torne peremptória a posse, ou seja, de um ambiente legal que aja acima das paixões humanas e que defenda de ameaças o direito a propriedade do indivíduo. Ainda segundo Kant, cada propriedade individual é uma concessão de todo coletivo – da liberdade de todo o coletivo – para que haja uma totalidade que possa ser chamada de sociedade civil (WEFFORT, 1989).

Vem daí portanto, e Kant não seria o único filósofo ou teórico a sustentar tal concepção de mundo, que a propriedade, a sociedade como um todo e as leis que a regem existem de acordo com um contrato que cada indivíduo respeita. A propriedade de cada um é uma concessão de todos, é a aceitação de que deve haver posse e que esta não pode ser desrespeitada, mesmo na ausência de seu proprietário. O criminoso é um traidor deste contrato, alguém que o desrespeita e que, ao quebrá-lo, vai contra cada outro indivíduo que seja seu igual.

É neste momento que a justiça abandona, portanto, o posto de braço punitivo do poder real, e o crime deixa de ser a ofensa ao rei e passa a ser a ofensa a toda a sociedade, pois violenta a ela e por ela será julgada. É o que permite termos hoje a premissa “o povo contra o réu” utilizada em julgamentos, e é também uma forma de impedir que o criminoso seja a grande imagem heróica do desafio do povo contra o poder monárquico, um mártir diante de uma justiça sangrenta. Ele é um traidor que deve ser combatido não por alguma força distante que pode ser injusta, mas por todo e qualquer indivíduo, por estar prejudicando a sociedade como um todo.

Perante esse novo criminoso, esse novo tipo de crime, esse novo tipo de justiça, enfim, essa nova sociedade que passa a se estruturar a partir da metade final do século XVIII e que, ao século XIX, já está firmada, um novo tipo de instituição punitiva também se firma: a prisão. Caminhando ao seu lado estão os saberes desta nova economia de punição.

4.3 APRISIONAMENTO



Figura 10 - *Carceri*, prancha VII – A Ponte Levadiça – 1761

Temos na prancha VII, parte da série *Carceri*, uma das representações de aprisionamento que Piranesi realiza em sua série. Este aprisionamento é algo cruel, torturador, que se esconde da luz do sol e que não apresenta nenhuma chance de recuperação ou de vida longe do encarceramento. Tudo isso em meio a uma recém formada forma de punição.

As prisões existiam anteriormente não como forma recorrente de punição legal, e sim como meio de retirar aqueles que não poderiam ser considerados criminosos, mas haviam desagradado, de alguma forma, o poder real. Foucault explicita como esta passa à forma usual de punição, e para entender como ele encara a construção desta instituição, é preciso entender como ele encara o próprio conceito de instituição.

Para Foucault, o poder assume aspectos visíveis e invisíveis. O visível no poder são as formas como este se apresenta, interferindo na disposição dos corpos individuais e “ordenando” suas relações no âmbito social. São os dispositivos que agem em última instância sobre as vontades através dos corpos, docilizando-os. Em resumo, são as instituições tais como a fábrica, a escola, o manicômio e o presídio.

O invisível do poder de Foucault são as formas de saber que se constroem paralelas às instituições as quais se relatam. São essas formas de saber que irão legitimar as instituições e que encontrarão nelas legitimidade. Constroem-se Ciências, discursos que são em si mesmo o poder – não servem ou são manipulados por um poder que lhes é exterior – e que acompanham as instituições, lhes garantindo significado e serventia. Assim é a disciplina escolar, a criminologia penitenciária ou a psiquiatria manicomial: são ciências que antes de simplesmente servirem a uma instituição, permitem que ela exista; e que simultaneamente não seriam cabíveis sem a existência de sua face “visível”. (WELLAUSEN, 2007)

Assim o foi com a reforma penal: uma nova instituição se ergueu, deixando para trás aquela que não poderia mais servir aos propósitos da sociedade. Neste momento, torna-se importante ter uma instituição que não aja como uma chaga corpórea, tal como o suplício fazia, mas pelo contrário, saiba docilizar o corpo, torná-lo submisso a lógica social através de mecanismos de adestramento. O inimigo, segundo a lógica do espetáculo doloroso, deveria ser massacrado; o criminoso-traidor deve ser re-inserido de forma a se adaptar completamente na sociedade, a aceitar o ordenamento e o contrato que a forma.

Para o pensamento que se estrutura neste momento, o espaço controlado, afastado e vigiado começa a ser a forma mais eficaz de também controlar e vigiar a ação humana. Assim se formam os ambientes escolares, os manicômios e hospitais, todos possuidores de uma arquitetura e de um saber capazes de deixar exposto o indivíduo que de alguma forma precisa aprender (ou re-aprender) os mecanismos básicos de funcionamento da sociedade civil

para poderem fazer parte dela. Nestes ambientes, o indivíduo seria igualado a outros, ocupado, teria o tempo e o espaço controlados pela lógica da utilidade. Sobre estes preceitos deveria se erguer à prisão.

David Harvey, em seu livro “Condição Pós-Moderna”, refere-se a relação do Iluminismo com o espaço e o tempo, dizendo:

“Os pensadores iluministas procuravam uma sociedade melhor. Ao fazê-lo, tiveram de atentar para a ordenação racional do espaço e do tempo como um requisito da construção de uma sociedade que garantisse liberdades individuais e bem-estar humano. O projeto significava a reconstrução dos espaços de poder em termos radicalmente novos...” (HARVEY, D. p.234)

Portanto, o espaço construído das instituições de internamento, tal como a prisão, passa a fazer sentido no pensamento que se dissemina com a filosofia Iluminista e inclusive com o ideal arquitetônico Neoclássico que, por uma descrição de Adorno:

“...prega a adequação lógica da forma a função, a extrema sobriedade do ornamento, o equilíbrio e a proporção dos volumes: a arquitetura não deve mais refletir as ambiciosas fantasias dos soberanos, e sim responder a necessidades sociais e, portanto, também econômicas: o hospital, o manicômio, o cárcere, etc.” (ARGAN, G.C. p.21)

O planejamento do espaço da cidade – por excelência o local onde se concentram os indivíduos e, portanto, onde seu tempo e seu deslocamento podem mais bem ser controlados e utilizados –, a nova ciência da urbanística, a arquitetura como parte de uma ordem social, são questões pensadas pelos chamados arquitetos “da revolução” (por fazerem parte da ideologia cultural que antecede a Revolução Francesa), tais como Étienne-Louis Boullée (1728 – 1799) e Claude-Nicolas Ledoux (1736 – 1806), considerados dois dos maiores teóricos da arquitetura neoclássica. Contemporâneos de Piranesi que, como ele, tinham formação em arquitetura, acreditavam na necessidade da criação do espaço útil, da forma como expressão da função. A integração da arte da Antiguidade neste projeto, segundo a teoria de tais arquitetos, seria por ser ela a arte “*livre de preconceitos religiosos, fundada na consciência do direito natural e do dever civil*” (ARGAN, G.C. p.37).

Este pensamento é contemporâneo à necessidade de proteção cada vez maior da propriedade, do uso útil do espaço e do tempo, de uma desmistificação da realidade e de uma quebra de dogmas. No espaço da prisão, ao condenado não existe o tempo da vadiagem, o seu deslocamento é dominável.

No processo de gênese do presídio como forma usual de aprisionamento, este sofreu críticas, não muito distantes das que ainda sofre hoje: seria o local não de recuperação ou de docilização do corpo, nem mesmo do cumprimento da justiça; e sim um ambiente distante de qualquer olhar que iria gerar mais e mais criminosos, ao uni-los sem sobre eles agir. Mesmo quando o projeto de prisão indicava que esta seria um local de ordem e rotina, já havia aqueles que o acreditavam como um local que somente serviria para de forma incompleta afastar o criminoso, incentivando a reincidência no crime. Em contraponto a esta idealização do uso ideal do espaço, a perda total do controle da justiça sobre a ação do condenado.

Na metade do século XVIII, grande parte dos teóricos acreditava na prisão como o local onde a lei era incapaz de chegar, e as críticas continuaram até a contemporaneidade. Mesmo assim, a prisão estruturou-se fixamente na sociedade, e com ela um saber capaz de mantê-la de pé através dos séculos que se seguiram, tal como se não houvesse outra possibilidade de sociedade de punição. Pode-se dizer que isto ocorreu por ser ela a forma de punir que mais bem se moldou a sociedade moderna: permitia a ação legal rápida, teoricamente incorpórea, distante de qualquer ligação com um ser individual e sim símbolo de uma justiça coletiva.

No momento que a reforma penal traz como “solução” o presídio, Piranesi surge com uma visão que não corresponde a nenhuma das promessas de recuperação na prisão. O espaço infinito de seu *Carceri* é a própria definição do incontrolável, olho humano algum pode acompanhar os movimentos perdidos do condenado. Não é o espaço útil, pelo contrário, é o espaço em que se perde a noção do objetivo, enquanto se segue por escadas infinitas, passagens que levam a outras passagens, entradas e saídas sem finalidade. E o movimento por tal estrutura também ignora o tempo útil, controlado: é um eterno movimento de repetição por uma construção incomensurável, o indivíduo que se movimenta perpetuamente aprisionado a mesma atividade sem propósito. Neste ambiente, a própria utilidade do homem, do condenado, é perdida: perde-se para a prisão o indivíduo.

É igualmente uma prisão que alimenta terror e que traz consigo a tortura. Não representa mais o espetáculo do suplício, não existe a platéia que aprende com os ferimentos, não é a justiça demonstrada no corpo. É porém uma prisão que ainda não esqueceu as sofisticções do castigo na carne. A prisão de Piranesi não é ainda completamente a nova prisão, não é a nova realidade punitiva incorpórea, mas sim a tortura aprisionada em paredes que não podem ser ultrapassadas.

Tais detalhes podem ser observados na prancha II de *Carceri*, pela forma como os instrumentos de tortura são postos em prática, de certa forma com a mesma extravagância da

antiga sociedade de marcação europeia, entretanto sem o objetivo disciplinante ou didático do antigo suplício: a tortura se repete ao fundo, até onde pode ser visto, e além disso – incessante e caótica.

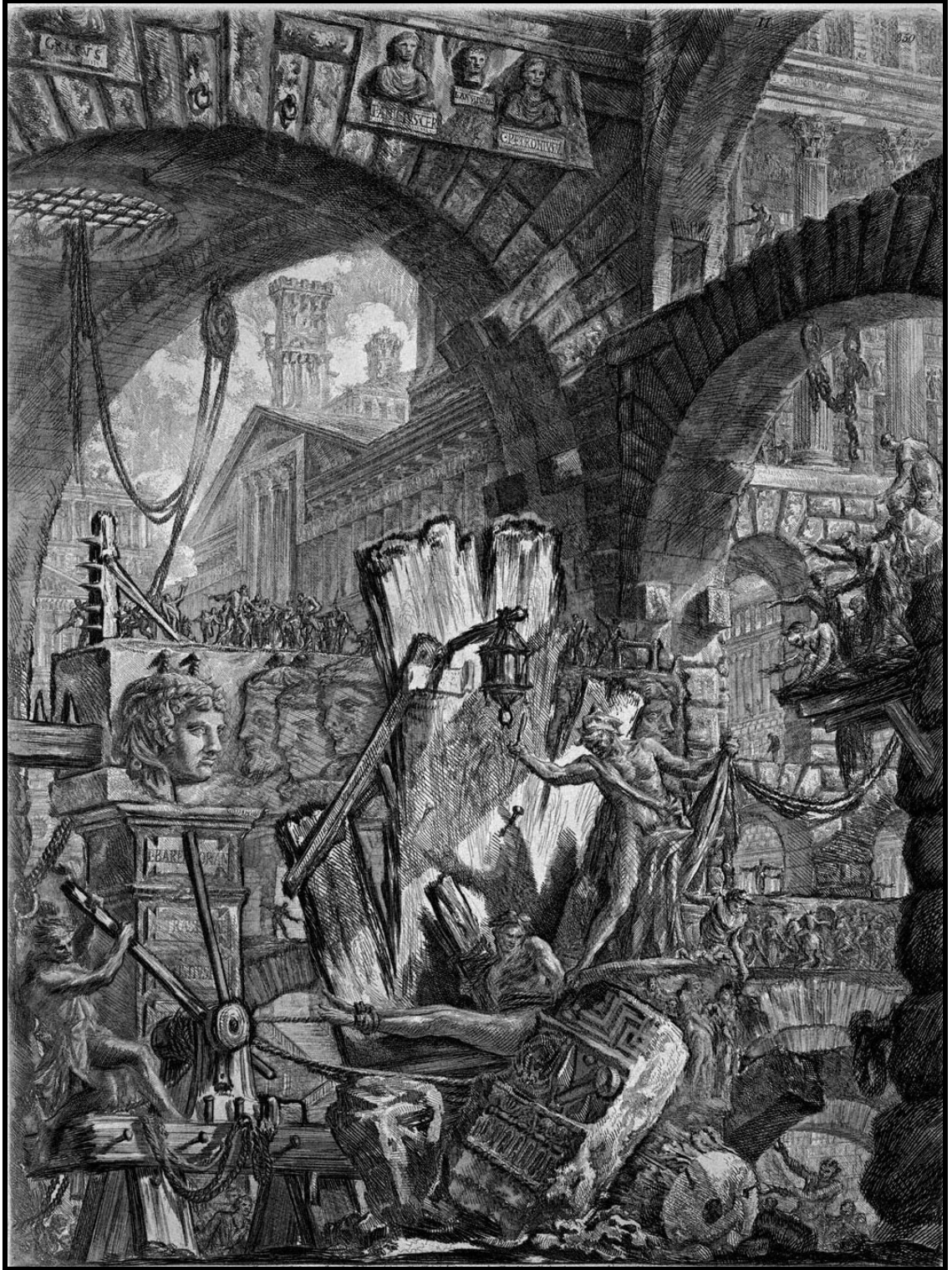


Figura 11 - *Carceri*, prancha II – O Homem sobre a Roda – 1761

Se Piranesi não viu a prisão tal como a temos hoje – instituição punitiva por excelência e parte integrante da economia que educa os corpos – ele viu o início deste processo, ele sentiu os efeitos desta rede de poderes que existia além dele e que o atravessava, e também a série de críticas que se seguiu à implantação da prisão como forma punitiva. Mesmo posto diante de suas falhas, o aprisionamento do criminoso demonstrou sucesso: não talvez na recuperação do condenado, mas definitivamente em sua incorporação social como instituição, através de modificações e de legitimação de saberes.

Vivendo na Europa do século XIII, Piranesi esteve diante do processo de estabelecimento da instituição carcerária, e tal processo – a reforma penal, o fim do suplício, o início de algo novo – o afetou o bastante para que este viesse a produzir o seu próprio condenado, as angústias que este sofreria perdido em um eterno aprisionamento, as paredes de sua prisão, enfim, o seu delírio de cárcere. As gravuras de Piranesi são o testemunho de um artista que viveu o início de modificações profundas. Mais do que somente um retrato, suas gravuras são a visão fantástica de uma nova realidade punitiva.

5 CONCLUSÃO

O trabalho de compreender a obra de Giovanni Battista Piranesi acerca do aprisionamento é um estudo delicado, pois como qualquer outro trabalho acerca de uma representação artística deve caminhar entre aquilo que pode ser conhecido – que é a origem histórico-social da obra – e o que não pode ser inteiramente investigado, que é a individualidade do artista. Ainda que uma investigação da época seja um caminho talvez de maior confiabilidade para se seguir, é importante manter a atenção para não simplificar as relações da produção artística com o seu tempo, colocando a primeira como consequência da segunda.

Mudanças tais como as que ocorreram durante o século XVIII atingem os países, as sociedades e, finalmente, as pessoas de forma desigual, não-linear. Se considerarmos a história didaticamente, tão classificada e subdividida em correntes e movimentos, poderemos deixar de considerar a importante parcela da percepção dos indivíduos de seu tempo: como a realidade lhes parece, vista não como quem olha do século XXI para trás, mas como quem de fato a vive.

“A subjetividade é a síntese singular e individual que cada um de nós vai construindo conforme vamos nos desenvolvendo e vivenciando as experiências da vida social e cultural; é uma síntese que nos identifica, de um lado, por ser única, e nos iguala, de outro lado, na medida em que os elementos que a constituem são experienciados no campo comum da objetividade social. Essa síntese - a subjetividade - é o mundo de idéias, significados e emoções construído internamente pelo sujeito a partir de suas relações sociais, de suas vivências e de sua constituição biológica; é, também, fonte de suas manifestações afetivas e comportamentais.” (BOCK, FURTADO e TEIXEIRA, apud França, 2004, p.76)

É tal conceito, o da subjetividade, que não deve ser esquecido ao levarmos em consideração uma representação artística ou qualquer outra atividade humana. O sujeito do século XVIII era impregnado aos poucos de uma nova percepção de mundo: um mundo como nunca antes mapeado, cronometrado, dominado. Dominado não em nome de Deus, não para representar a glória divina, mas dominado de forma desmistificada, dominado pela libertação do próprio homem. Um homem que se coloca ao centro de todas as atividades que realiza, que se reconhece como aquele capaz de se impor sobre a natureza, sobre o tempo e o espaço.

Isso tudo perante uma consciência cada vez maior de lucro, que havia se iniciado já durante a época do mercantilismo e das grandes navegações, e que se intensificava com os novos processos produtivos. O homem que navega, que “descobre” outros continentes, é o

homem que aos poucos passa a apreender a realidade espacial não da sua antiga forma sensorial e mística, mas sim de uma forma distanciada e uniforme, geométrica, buscando mais do que nunca de fato conhecer. É assim que aos poucos o mapeamento da terra vai se aproximando da forma que até hoje reproduzimos.

Posteriormente as grandes navegações, essa mesma forma de “conhecer” o espaço é a que predomina quando existe a necessidade de dividir as terras, privatizá-las, torná-las propriedades comerciáveis. O espaço dominado é o espaço útil e conhecido, mapeável.

Começa a se mostrar também, para uma gama cada vez maior de indivíduos, a necessidade de dominação do tempo, um tempo que pode se tornar horas de trabalho, mensurável e único para todos, cuja duração não tem mais a ver com uma percepção individual e sim com os mecanismos de um relógio.

“Sendo o espaço um ‘fato’ da natureza, a conquista e a organização racional do espaço se tornou parte integrante do projeto modernizador. A diferença, desta vez, era que o espaço e o tempo tinham de ser organizados não para refletir a glória de Deus, mas para celebrar e facilitar a libertação do ‘Homem’ como indivíduo livre e ativo, dotado de consciência e vontade. Foi a essa imagem que surgiria uma nova paisagem.” (HARVEY, p.227)

O homem do século XVIII na Europa deve deixar o ambiente restrito e parcialmente ilhado do feudo e se reconhecer em uma nação. Aos poucos, a obrigação com o senhor feudal, com o rei absolutista e com a Igreja vão dando lugar a uma lógica de obrigação com a sociedade.

Nada disso aconteceu, porém, de forma contínua: os costumes medievais não foram apagados repentinamente em todos os locais da Europa, os adventos do Século das Luzes não se tornaram magicamente realidade para todas as camadas sociais. A forma como cada indivíduo se relacionava com essa nova noção de mundo era única, tinha a ver com elementos como a sua nacionalidade, sua idade e sua posição social, mas também tinha a ver com suas aspirações, seus desejos, seus temores, até mesmo com fatores biológicos de sua humanidade. A subjetividade do indivíduo do século XVIII não deve ser ignorada para que se possa aplicar sobre a sociedade européia um modelo que corresponda a nossas expectativas de racionalidade histórica.

E é a partir da subjetividade, que aparentemente poderia transformar o estudo de uma época em uma busca caótica por considerar todos os fatores que agem sobre a existência humana, que tornará possível a compreensão do que é o avanço humano ao longo de sua história. Pois uma vez que a subjetividade esta diretamente ligada ao que o sujeito vive, a sua experiência, ela não acontece em outro ambiente que não o social. É por meio do

entendimento do caráter social da subjetividade que podemos dizer que o indivíduo e sua produção – inclusive a produção artística – estão ligados às transformações de mundo que acontecem durante a sua época de vida. Em outras palavras, é só por meio do entendimento que o homem não pode se desvincular de sua própria experiência com a sua sociedade que podemos dizer que sua produção trará marcas (talvez não definidoras, porém marcas) de sua realidade temporal e espacial.

É também compreendendo essa relação entre subjetividade e sociedade que podemos entender que a visão de um homem de determinada época e local, de alguma forma, se conecta com a de seus contemporâneos, pois a eles é fornecido a mesma experiência social. Se suas subjetividades não são idênticas – e não poderiam ser, pela própria definição de subjetividade – de alguma forma elas se “tocam”, se comunicam no mesmo todo.

Piranesi, como não poderia deixar de ser, fez parte dos processos que se desenvolveram em sua sociedade. Sua produção não é, porém, o retrato fiel de tais acontecimentos, não tem como objetivo servir de ilustração para uma época histórica: é a produção artística de um indivíduo sensibilizado por determinados aspectos das transformações ao seu redor. Por quê alguns fatores de sua sociedade lhe pareceram importantes para serem retratados e outros simplesmente fugiram ao seu olhar artístico somente um inteiro conhecimento (impossível) de sua subjetividade seria capaz de determinar.

É por isso que não tentei ignorar os elementos nas gravuras de *Carceri* que representam uma descontinuidade com o projeto de prisão iluminista. Se a instituição utópica idealizada durante a reforma penal não está inteiramente representada na obra, isso não deve ser ignorado, pelo contrário. Compreender que este projeto não foi inteiramente representado significa compreender que ele nunca veio a de fato se realizar por completo, ou mesmo a ser internalizado pelos indivíduos contemporâneos a ele, a ponto de ser fielmente reproduzido na arte. O que, para o indivíduo Piranesi – e todas as particularidades de sua subjetividade – o *Carceri* representou, do meu local, na atualidade, não posso determinar. Concluo porém que, mesmo sem este conhecimento, o estudo de tal obra e as reflexões geradas acerca de um tempo e da instituição punitiva firmada são ricos o bastante para ultrapassar essas barreiras.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, G.C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- ARGAN, G. C. **Classico, Anticlassico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BOCK, A. M. B., FURTADO, O., TEIXEIRA, M. L. **Psicologias: uma introdução ao estudo de psicologia**. São Paulo: Saraiva, 1999
- BUTI, M.; LETTICIA, A. **Gravura em Metal**. São Paulo: UNESP, 1996
- CANOTILHO, L. **Perspectiva Pictórica**. www.ipb.pt, disponível em 21 de abril de 2008
- CARDOSO, V.M. **A Disciplina de Michel Foucault e o Panóptico de Bentham como Estratégia Política no Sistema Penal**. Santa Catarina: UNESC, 2007
- CHAUÍ, M. **Convite a Filosofia**. São Paulo: Ática, 2006
- CHAVES, P.H. **Teoremas de transição do Estado Social: Ciência política e controle social no estado regulador**. <http://jus.uol.com.br/>, disponível em 25 de setembro de 2008.
- COIMBRA, C.M.B., NASCIMENTO, M.L. **O Efeito Foucault: Desnaturalizando Verdades, Superando Dicotomias**. Rio de Janeiro: UFF, 2000
- FICACCI, L. **Piranesi - Acqueforti - Grabados**. Alemanha: Taschen, 2001
- FOUCAULT, M. **Resumo dos Cursos do College de France (1970-1982)**. Portugal: Jorge Zahar, 1995
- FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 2004
- FRANÇA, F. **Reflexões sobre psicologia jurídica e seu panorama no Brasil**. *Psicol. teor. prat.*, jun. 2004, vol.6, no.1, p.73-80
- GAMBERLINI, S.M. **Arquitetura Prisional, a construção de penitenciárias e a devida execução penal**. Tese de Mestrado, www.direito.net.com.br, disponível em 20 de janeiro de 2008
- HARVEY, D. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo, Ed. Loyola, 2003
- HUXLEY, A. **Piranesi's Carceri d'Invenzione**. Londres: Trianon Press, 1949
- KAFKA, F. Trad. Torrieri Guimarães. **A Metamorfose. Um Artista da Fome. Carta a Meu Pai**. São Paulo: Martin Claret, 2007
- KAFKA, F. **Cinco Minicontos de Kafka**. <http://www.tanto.com.br/kafka>, disponível em 13 de junho de 2008.
- KAFKA, F. **Histórias Fantásticas**. PAES, José Paulo (Coord). São Paulo: Ática, 2000

KAKFA, F. **Na Colônia Penal**. www.e-books.org, disponível em 10 de junho de 2008

MURAD, C.A., VELOSO, C. **Poética da Visão Imaginal: As Paisagens do Olhar**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005

QUINCEY, T. **Confessions of an English Opium Eater: Being an Extract from the Life of a Scholar**. www.e-books.org, disponível em 6 de julho de 2008

SALA, L. V. **O Sistema Penitenciário Catarinense e a Execução da Pena**. Florianópolis: 2000

SEGRE, R. **Delirious Rome – Piranesi, Ruínas e Fantasias**. Rio de Janeiro: Boletim Óculum, 1994

WACQUANT, L. **A aberração carcerária a moda francesa**. sociology.berkeley.edu, disponível em 20 de abril de 2008

WACQUANT, L. **Prisões da Miséria**. Rio de Janeiro: Economic Affairs, 1996

WEFFORT, F. **Os Clássicos da Política 2**. São Paulo: Ática, 1991

WELLAUSEN, S.S. **Os dispositivos de poder e o corpo em Vigiar e Punir**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2007

ANEXO A - NOTAS

ⁱ “The occupants of Piranesi’s *Prisons* are the hopeless spectators of *this pomp of worlds, this pain of birth*—this magnificence without meaning, this incomprehensible misery without end and beyond the power of man to understand or to bear.”

“Os ocupantes de *Carceri* de Piranesi são os espectadores sem esperança da *pompa dos mundos*, da *dor do nascimento* – essa magnitude sem significado, essa miséria sem fim e além do poder dos homens de entender ou suportar.” – Tradução livre realizada por Thatiana Victoria Machado

ⁱⁱ “Beyond the real, historical prisons of too much tidiness and those where anarchy engenders the hell of physical and moral chaos there lie yet other prisons, no less terrible for being fantastic and unembodied—the *metaphysical prisons*, whose seat is within the mind, whose walls are made of nightmare and incomprehension, whose chains are anxiety and their racks a sense of personal and even generic guilt.” “Além das prisões reais e históricas, marcadas por muita ordem e disciplina, e aquelas em que a anarquia engendra o inferno do caos moral e físico, há ainda outras prisões não menos terríveis por serem fantásticas e, portanto, sem uma estrutura fixa - as prisões metafísicas, que residem dentro da mente, cujas paredes são feitas de pesadelo e incompreensão; cujas amarras são a ansiedade e seu instrumento de tortura um sentimento de culpa tanto pessoal quanto coletiva.” – Tradução livre realizada pela professora Luciana Figueiredo