

DELÍRIO DE FEBRE: AS PRISÕES FANTÁSTICAS DE PIRANESI

Thatiana Victoria dos Santos Machado Ferreira de Moraes¹
Márcio Rolo²

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 segundo 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 é 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. (QUINCEY, 2008).

¹Ex-aluna do Curso de Ensino Médio Integrado à Educação Profissional, com habilitação em Laboratório de Biodiagnóstico em Saúde (2006-2008). Atualmente cursa Filosofia no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Contato: thativictoria@hotmail.com.

²Professor-pesquisador do Laboratório de Educação Profissional de Formação Geral na Educação Profissional em Saúde (LABFORM). Doutorando do Programa de Políticas Públicas e Formação Humana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Contato: rolo@epsjv.fiocruz.br.

INTRODUÇÃO

Aborda-se, neste 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. Em meio a grande diversidade de estilos e de técnicas em gravura exibidas, chamaram-me a atenção as obras de Piranesi, estando expostas gravuras das séries *Campo Marzio* e *Carceri*.

Piranesi nasceu em 1720, em Moiano de Mestre (região próxima a Veneza), vindo a falecer no ano de 1778, em Roma. Formou-se em Cenografia e dedicou-se à arqueologia, design de interiores e mobiliário, mas o que o tornou notável foi a produção de gravuras. Chegou a produzir cerca de 1.000 pranchas durante 40 anos, entre elas a obra *Carceri*.

Na série *Carceri*, o pioneirismo da representação do presídio como temática dessas gravuras e a forma dos elementos que constroem essa prisão fantástica levaram 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.

Neste trabalho, que possui as pranchas de *Carceri* como centro da pesquisa, optou-se por não realizar uma leitura inteiramente psicologizante, ou seja, não se aprofundar somente nos significados subjetivos dos signos presentes na gravura, e sim caminhar pela linha tênue que demarca o campo da representação artística e o momento histórico na qual esta representação artística se ergue. A relevância deste estudo está no fato de que este artista italiano viveu durante uma época em que a sociedade europeia, 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 (2004), 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.

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 na sociedade e na noção de justiça da consciência popular.

Este estudo, portanto, deverá estar bastante próximo das investigações de Michel Foucault³, uma vez que sua contribuição para a reflexão sobre o sistema penal continua a ser uma ferramenta teórica imprescindível para este campo.

Com este trabalho, realiza-se um estudo da obra *Carceri*, do artista italiano Giovanni Baptista Piranesi, aprofundando na sua visão acerca do presídio e do sentimento do indivíduo encarcerado – impressa em suas gravuras através de diversos signos –, e traça-se 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.

³ Foucault, filósofo contemporâneo francês, que investigou o tema em “A História dos Sistemas de Pensamento: um resumo dos cursos dados por Foucault no Collège de France” (1970-1982) e em sua obra “Vigiar e Punir”, entre outros trabalhos.



Metodologia da análise das gravuras

O tempo constrói e reconstrói os sentidos de uma obra. 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 à obra, e sim possuem um significado que escapa a uma análise reducionista.

Segundo o historiador e teórico da arte Giulio Carlo Argan, a relação obra artística *versus* contexto social “se constrói partindo da esfera artística em direção à social (e não inversamente)” (ARGAN, 1992, p. 157). Isso significa dizer 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 à própria obra, e sim que deve partir naturalmente de um entendimento dela.

O NEOCLASSICISMO E AS DUAS FASES DA OBRA: DE *INVENZIONNI CAPRICCI DI CARCERI À CARCERI*

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 das sociedades grega e romana antigas. A ligação com o mundo da Antiguidade que suas obras têm, antes de afastá-lo do tempo em que se localiza, coloca-o ainda mais focado nos acontecimentos do século XVIII: as referências feitas por artistas de todas as áreas à Antiguidade durante esta época estão relacionadas a uma necessidade de se adequar à nova dinâmica social. Argan (1992), 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, 1992, p. 22).

Assim, a necessidade de construir um espaço (a cidade) que se adequasse aos problemas de um mundo que conhecia a 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, como se pode observar, principalmente em suas vedutas⁴, tais como *Il Campo Marzio dell'Antica Roma* e *Antichità Romane*.



Veduta dell'Arco di Tito – Antichità Romane – 1748.

⁴ 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.



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 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 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 *Antichità Romane* 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 espectador 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.

Suas pranchas foram geradas por meio 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 matriz⁵ uma chapa de metal. Até hoje

⁵ Matriz é o nome recebido pelo material no qual o artista grava a sua obra antes de esta ser transferida para o papel, a fim de que possam ser feitas tiragens idênticas daquela mesma imagem, através da impressão realizada pelo próprio artista ou por outro profissional.



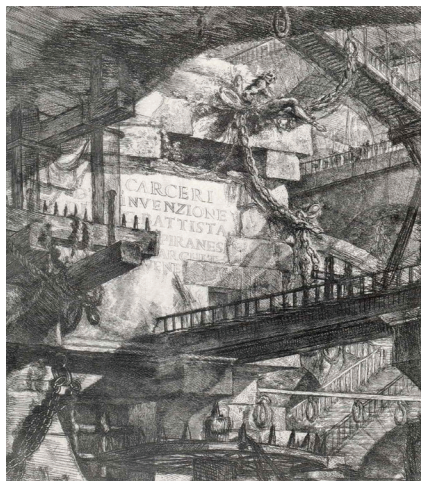
é muito utilizada e possui uma variedade de técnicas e instrumentos que podem ser utilizados para a sua produção, tal como buril, ponta seca (ambos instrumentos para se gravar no metal), água forte, água tinta e fotogravura (técnicas de gravação).

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 Buti (1996), 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.

Em 1761, o próprio autor submete suas pranchas a uma releitura, modificando seu nome para *Carceri*. Após uma série de modificações, o autor não somente cria duas novas pranchas, ampliando o trabalho para 16, 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 às 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.





As duas fases da obra de Piranesi: à esquerda, a primeira versão do frontispício (1745), e à direita a bora final apresentada em 1761.

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.

A impressão de que as escadas, os corredores, as 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 seus 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 arquitetônicas 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 as 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.

O indivíduo em Carceri

O compromisso de Piranesi em *Carceri* está não com o registro físico 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 as 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 Huxley⁶.

⁶ 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.



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.

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, 1949).

Nas pranchas, pode-se verificar o abandono que abate as figuras humanas, em um estado que, além do sofrimento, demonstra o quanto cada um se encontra desprovido da capacidade de se diferenciar do espaço que o 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.



A GÊNESE DA PRISÃO

A forma de organização espacial e de uso do tempo da Era Medieval e dos dois quase três séculos que a seguiram era obviamente diferente daquela que se estabeleceu 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.

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. 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. Diz Foucault (2004) acerca 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... 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. (FOUCAULT, 2004, p. 31).

Além disso, 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.

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; e que passa 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.

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 (2004):



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, 2004, p. 11).

Neste momento, os crimes passam lentamente a mudar de carácter, 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 frequentes. 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 europeia 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.

A justiça passa, neste ponto, 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 acabam dando lugar a crimes mais ligados a um carácter puramente econômico.

Momento importante. O corpo e o sangue, velhos partidários do fausto punitivo, são substituídos. Nova 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, 2004, 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.

Cria-se a noção (sustentada por argumentos filosóficos) de 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 a violenta e por ela será julgada. 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.

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, garantindo-lhes 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 à lógica social por meio de mecanismos de adestramento. O inimigo, segundo a lógica do espetáculo doloroso, deveria ser massacrado; o criminoso-traidor deve ser reinserido de forma a se adaptar completamente à 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 reaprender) 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 (2003), em seu livro *Condição pós-moderna*, refere-se à 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, 2003, p. 234).

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 Argan (1992):

(...) prega a adequação lógica da forma à 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, 1992, p. 21).

No processo de gênese do presídio como forma usual de aprisionamento, porém, 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 o espaço que somente serviria para de forma incompleta afastar o criminoso, incentivando a reincidência no crime. Em contraponto à crença de que o presídio seria a idealização do uso ideal do espaço (não dando tempo para a vadiagem), existe o argumento de que tal instituição apenas traria 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 estru-



turou-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 isso ocorreu por ser ela a forma de punir que mais bem se moldou à 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 em 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 plateia que aprende com os ferimentos, não é a justiça demonstrada no corpo. É, porém, uma prisão que ainda não esqueceu as sofisticadas 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.





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, por meio 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.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

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 ideias, 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; TEIXEIRA, 1999 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 às 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 [sic] 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, 2003, 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 europeia um modelo que corresponda a nossas expectativas de racionalidade histórica.

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 se tornará possível a compreensão do que é o avanço humano ao longo de sua história. Pois, uma vez que a subjetividade está 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 de 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 fornecida 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 que 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, neste estudo, não se ignoram 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. Considero, 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.
- _____. *Clássico, anti-clássico*. 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*. Disponível em: <<http://www.ipb.pt>>. Acesso em: 21 abr. 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 à filosofia*. São Paulo: Ática, 2006.
- CHAVES, P. H. *Teoremas de transição do estado social: ciência política e controle social no estado regulador*. Disponível em: <<http://jus.uol.com.br/>>. Acesso em: 25 set. 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*. Colônia: Taschen, 2001.
- FOUCAULT, M. *Resumo dos cursos do College de France (1970-1982)*. Portugal: Jorge Zahar, 1995.
- _____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- FRANÇA, F. Reflexões sobre psicologia jurídica e seu panorama no Brasil. *Psicologia: teoria e prática*, v. 6, n. 1, p. 73-80, jun. 2004.
- GAMBERLINI, S. M. *Arquitetura prisional, a construção de penitenciárias e a devida execução penal*. Dissertação (Mestrado). Disponível em: <www.direito.net.com.br>. Acesso em: 20 jan. 2008.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2003.



HUXLEY, A. *Piranesi's carceri d'invenzione*. Londres: Trianon Press, 1949.

KAFKA, F. *A metamorfose. Um artista da fome. Carta a meu pai*. Tradução: Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. *Cinco minicontos de Kafka*. Disponível em: <<http://www.tanto.com.br/kafka>>. Acesso em: 13 jun. 2008.

_____. *Histórias fantásticas*. PAES, J. P. (Coord.). São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Na colônia penal*. Disponível em <<http://www.e-books.org>>. Acesso em: 10 jun. 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*. Disponível em: <<http://www.e-books.org>>. Acesso em: 6 jul. 2008.

SALA, L. V. *O sistema penitenciário catarinense e a execução da pena*. Florianópolis: Universidade do Sul de Santa Catarina, 2000.

SEGRE, R. *Delirious Rome: Piranesi, ruínas e fantasias*. Rio de Janeiro: Boletim Ócolum, 1994.

WACQUANT, L. *A aberração carcerária à moda francesa*. Disponível em <<http://sociology.berkeley.edu>>. Acesso em: 20 abr. 2008.

_____. *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 (Doutorado em Filosofia), Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2007.

