

balho negro” das trabalhadoras (Figuras 2.12, 2.20). Seu interesse insaciável em inversões de gênero é incendiado quando ele aprende que na África as mulheres são guerreiras, políticas e também trabalhadoras e carregadoras de pesos⁹⁸. Ele fica intrigado com as mulheres que, à época, viviam disfarçando-se como menestréis negras e dava-lhes dinheiro por sua coragem de escurecer o rosto (Figura 2.21)⁹⁹. Assim, os perigosos cruzamentos de gênero e classe são negociados projetando sobre eles a retórica da raça. Um dia, ele registra uma ida à Sociedade Geográfica para ver um grande gorila empalhado e evoca a irresistível analogia entre as trabalhadoras e os macacos: as mãos do gorila, de quatro a cinco polegadas de largura, lembram-lhe as mãos de Amélia Banfield, uma criada do campo, e de outras trabalhadoras que viu¹⁰⁰.

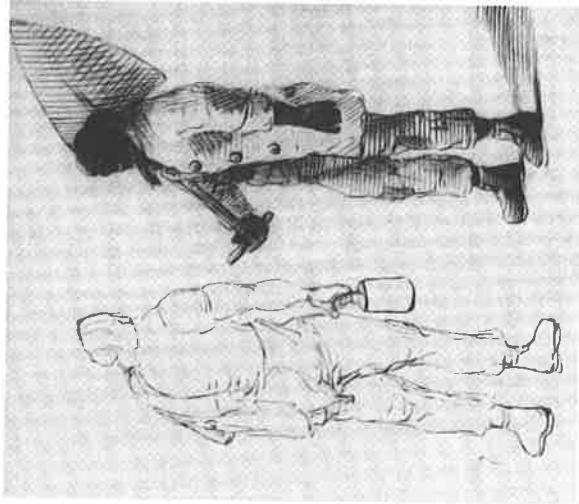


Figura 2.12 – Mulher fállica com pé, racializada.

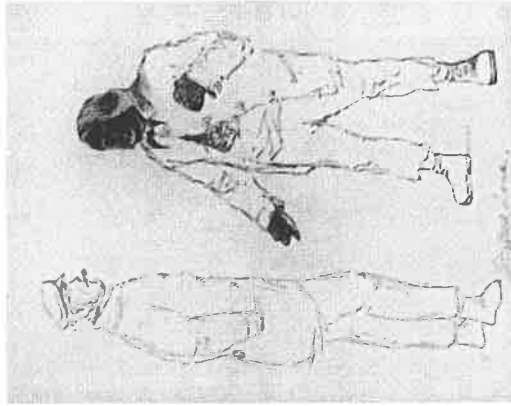


Figura 2.13 – A racialização da diferença sexual.

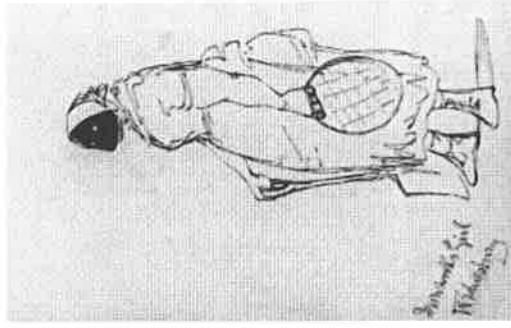
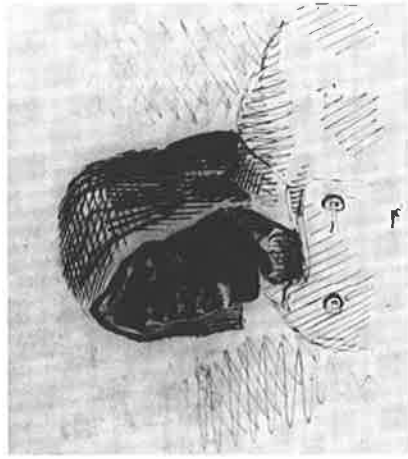
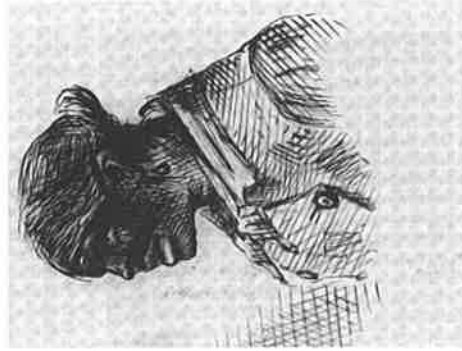


Figura 2.14 – Mulher de fundição: o capuz como máscara-fetiche.



Figuras 2.15, 2.16 – Raça como fetiche

98. Idem, op. cit., p. 185.

99. Idem, op. cit., p. 157.

100. Idem, op. cit., p. 102.

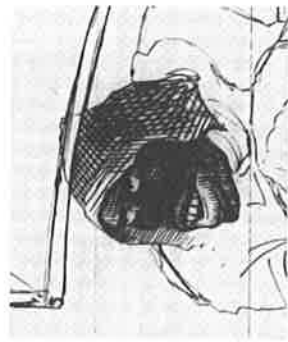
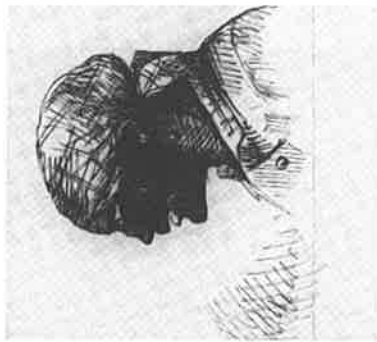
Mulheres da classe trabalhadora, isto é, mulheres que eram pagas para trabalhar, eram por isso vistas como se habitassem um espaço anacrônico, encarnando uma regressão a um momento anterior do desenvolvimento racial. Subjacente a essa retórica de classe e raça, contudo, está uma grande contradição da economia vitoriana: a transição de um industrialismo baseado na escravidão imperial para um imperialismo industrial baseado no trabalho assalariado.

Peter Fryer nos lembra que havia africanos na Grã-Bretanha antes dos Ingleses¹⁰¹. Sempre houve uma pequena, mas contínua, presença negra na Grã-Bretanha. Essa presença aumentou depois da invasão do Novo Mundo e da escravidão do Renascimento, de tal forma que, em 1601, a Rainha Elizabeth se declarou "altamente desconcertada para entender o grande número de negros e mouros que [...] se arrastaram para esse domínio"¹⁰². De qualquer modo, a despeito de tal régia apreensão, negros serviam como trombeteiros na corte, e damas de companhia da rainha se divertiam disfarçando-se de negras nos bailes de máscaras. Ao final do século XVI, a posse de um escravo negro dava prestígio e *glamour* às famílias nobres. No início do século XVII, pajens e lavadeiras negras eram percebidas, ainda que em pequeno número, como símbolos de *status* nas grandes mansões da nobreza inglesa. Assim, há uma analogia histórica entre os escravos negros de uma época anterior e os trabalhadores domésticos do período vitoriano como símbolos de *status* de classe.

A alvorada do sistema fabril e a consolidação do capitalismo britânico se fundavam no florescente comércio triangular em têxteis, escravos, açúcar e especiarias. Como diz Hobsbawm: "Quando dizemos industrialização, dizemos algodão. E quando dizemos algodão, dizemos

101. Peter Fryer, *Staying Power: The History of Black People in Britain* (Londres: Pluto Press, 1984), p. 1.

102. Idem, op. cit., p. 10.



Figuras 2.17, 2.18, 2.19 - Raça como fetiche



Figura 2.20 - Raça como fetiche

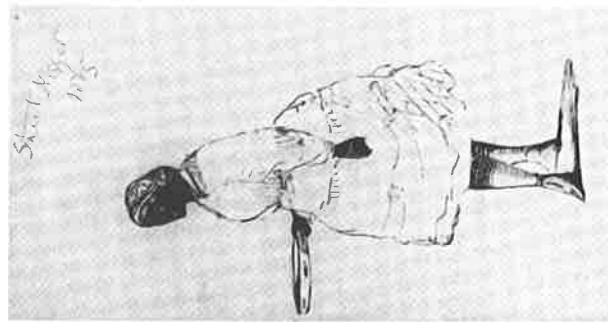


Figura 2.21 - Passando-se por negra. Esboço de Munby de uma menestrel de rua.

escravidão”¹⁰³. Entre 1630 e 1807, estima-se que 2,5 milhões de escravos foram vendidos pelos mercadores de escravos britânicos. O comércio de escravos era “o primeiro princípio e fundamento de todo o resto, o mecanismo principal da máquina, que põe em movimento todas as engrenagens”¹⁰⁴.

Ricos de repente, os plantadores voltavam à Grã-Bretanha com escravos negros para exibir sua riqueza e prestígio, e o mesmo faziam alguns oficiais dos navios negreiros e até marinheiros, eventualmente. Uma criança negra em libré vistosa e enfeitada era um emblema visível de posses, poder e fortunas imperiais fabuladas. Por volta do século XVIII, havia cerca de dez mil negros na Grã-Bretanha trabalhando como pajens, valetes, lacaios, cocheiros, cozinheiros e criados¹⁰⁵. As mulheres eram cozinheiras, lavadeiras, costureiras e babás, e algumas eram levadas à prostituição por dificuldades econômicas. Outras lutavam numa existência tenaz e precária como mendigas, cantoras de rua e músicas, às vezes em roupas coloridas. E algumas africanas famosas, como Saadjie Baadman, eram exibidas como aberrações¹⁰⁶.

Por essa época, as negras eram cada vez mais associadas a uma sexualidade lasciva e sem freios. A associação entre negros e sexualidade vem da Idade Média: a própria sexualidade era chamada havia muito de “pecado africano”, e negros em mapas coloniais eram frequentemente representados com pênis exageradamente longos. Na própria Grã-Bretanha, a instituição da escravatura tinha desaparecido por volta de 1790, não por qualquer desgosto moral dos britânicos, mas pelo sucesso da continuada resistência negra. Além das fronteiras nacionais, o tráfico de escravos britânico terminou em 1807 e a escravidão, em 1833. Nesse tem-

103. Hobsbawm, *Industry and Empire*, p. 36.

104. Idem, op. cit., p. 38.

105. Fryer, *Staying Power...*, p. 72.

106. Ver Sander L. Gilman, *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness* (Ithaca: Cornell University Press, 1985), capítulo 3. Ver também Ben Shephard, “Showbiz Imperialism: The Case of Peter Lobengula,” in John M. Mackenzie (org.), *Imperialism and Popular Culture* (Manchester: Manchester University Press, 1986), pp. 94-112.

po, colonos e plantadores brancos manifestavam seus temores de perder o controle sobre a propriedade e o trabalho, num discurso obsessivo sobre a ameaça de manchas no sangue pelos casamentos mistos. Esse temor à miscigenação nas colônias alimentava um discurso ansioso e vituperativo sobre a perigosa inclinação das mulheres brancas pelos negros. Nos anos 1780, James Tobin observou a “estranha parcialidade que as ordens mais baixas de mulheres mostravam em relação a eles”¹⁰⁷.

A associação que Munby fazia entre mulheres da classe trabalhadora e africanas estava, assim, longe de ser uma idiossincrasia. Ao contrário, ele se apoia numa associação encontrada e bem estabelecida que, por sua vez, se funda nos suportes econômicos da Revolução Industrial. O significado mais profundo da dimensão racial em sua vida de fantasia pode ser mais bem explorada por referência às mineiras de Wigan que o levavam a sair de Londres para vê-las trabalhar, de calças e sujas, extraindo laboriosamente da terra o carvão da Grã-Bretanha.

GÊNERO E MINERAÇÃO

Durante mais de 30 anos, Munby viajou para o Norte para ver as mineiras de Lancaster “em sua sujeira”. Mas seu fervoroso interesse por essas mulheres era mais que um capricho privado, pois, à medida que o século avançava, as mineiras viravam o centro de um debate feroz sobre o trabalho e a sexualidade femininos. Mulheres tinham trabalhado nas minas de carvão por séculos, na maioria das vezes como “extratoras” nos notórios arreios e correntes com que puxavam as barricas de carvão através de túneis estreitos e encharcados — em certos lugares carregando o carvão em cestos às costas, em escadas íngremes, até a superfície¹⁰⁸. Em 1800, trabalhadores britânicos extraíam da terra 80% de todo o carvão, e

107. Fryer, *Staying Power...*, p. 162.

108. Angela John, *By the Sweat of Their Brow: Women Workers at Victorian Coal Mines* (London: Routledge, 1984), capítulo 1.

muitos mineiros eram ainda mulheres. Então, em 1842, convergindo com os esforços gerais para expulsar as mulheres da competição com os homens pelo trabalho assalariado, foi publicado o escandaloso Primeiro Relatório da Comissão sobre o Emprego de Crianças nas Minas. Este foi rapidamente seguido pela Lei de Regulamento das Minas de Carvão, que banuiu as mulheres e meninas do trabalho subterrâneo. Mas, durante o resto do século, as mulheres ainda trabalharam na superfície das minas, quebrando e carregando o carvão com picaretas e pás, enchendo os vagões de trem, empurrando e esvaziando os pesados vagões das minas.

As mulheres de Wigan exemplificam as contradições nas atitudes vitorianas em relação ao trabalho das mulheres e põem em relevo o conflito entre a imagem da mulher ornamental e ociosa e a realidade do trabalho manual feminino. No entanto, muito do ultraje em relação ao espetáculo de mulheres de calças manejando picaretas e pás era hipocrítica, pois o trabalho delas era às vezes mais extenuante e menos prejudicial do que outras ocupações. Uma jovem criada de todo serviço, por exemplo, podia trabalhar horas mais longas e extenuantes carregando baldes de água ou cestos de carvão por muitos lances de escadas, esvaziando baldes malcheirosos de água servida, esfregando, limpando e polindo — todo o tempo isolada da família e da comunidade, miseravelmente paga e quase sempre emocional e fisicamente à mercê dos homens da casa. Mas trabalho doméstico, ainda que mais difícil e debilitante, era trabalho doméstico, oculto na cozinha e no porão — afronta menos visível à emergente ideologia da ociosidade feminina. E, como esse não era um campo de competição com os homens, não havia clamor por essas mulheres.

Havia outras razões para a histeria sobre as mineiras. Embora a nova economia industrial fosse construída sobre o algodão, sua energia vinha do carvão. A mineração era obviamente central para o surgimento do capitalismo. No início, o capitalismo foi financiado pelas minas de ouro e prata da América Latina; agora era o carvão que alimentava o imperialismo industrial. No entanto, a mineração era uma indústria contraditória. Allan Sekula fez diversas observações muito importantes a esse

respeito¹⁰⁹. Ainda que a mineração fosse a principal força por trás da acumulação primitiva da riqueza industrial, ela continuava a ser uma indústria rural, localizada em áreas remotas e deliberadamente subdesenvolvidas. A tecnologia da mineração antecipou o sistema fabril, mas continuava, de qualquer maneira, como uma indústria manual, já bem avançado o século XIX. Mas, embora manual, em nível simbólico também representava “a forma prototípica da indústria”. E, mais que qualquer outra prática, a mineração exemplificava “a dominação direta da natureza, a extração de valor da natureza por meios alheios. A mineração é a antítese simbólica da agricultura”¹¹⁰.

Ao mesmo tempo, numa tradição cultural que vinha do século XVII, a mineração se tornou a metáfora do domínio científico e filosófico do mundo¹¹¹. Não é preciso dizer, embora Sekula seja indiferente ao gênero, que a mineração também se tornou a metáfora do domínio sexual masculino do mundo. Por todas essas razões, a mineração adquiriu uma carga simbólica poderosa e, com o avanço do século, o espetáculo de mulheres fortes, musculosas e encardidas trabalhando nessa indústria vital e contraditória se tornou cada vez mais intolerável.

Como observa Sekula, “a cultura das comunidades mineiras é frequentemente tanto militantemente proletária quanto rica no sentido da continuidade rural e de resistência à disciplina industrial”¹¹². Para adequar essa cultura rural rica, militante e rural à lógica da disciplina industrial, o mundo da mineração tinha de ser racionalizado. E, para ser racionalizado, tinha de ser sistematicamente representado¹¹³.

109. Allan Sekula, *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works — 1973-1983* (Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984), pp. 193-268.

110. *Ibidem*, op. cit., p. 204.

111. *Ibidem*.

112. *Ibidem*.

113. *Ibidem*.

RAÇA E O POLICIAMENTO DO TRABALHO FEMININO

Por essas razões, não é de surpreender, então, que os mineiros, particularmente as mineiras, acabassem profundamente implicados no discurso emergente sobre a degeneração racial. Depois dos anos 50, as narrativas de raça e gênero elaboradas pelos cientistas raciais, políticos, novelistas e planejadores sociais ofereciam importante fonte de representação simbólica a que se podia recorrer nos esforços para racionalizar e disciplinar a indústria da mineração. Nos jornais, relatórios governamentais, relatos pessoais e revistas, as mineiras eram representadas como uma raça “à parte”, vistas como párias raciais, historicamente abandonadas, isoladas e primitivas. Cuning Bruce, parlamentar escocês, observou que o povo mineiro era “olhado como uma raça separada”¹¹⁴. O *Morning Leader* descrevia a “dura raça” que empurrava e manejava os vagões como “amazônicas industriais”¹¹⁵. Frances Hodgson Burnett falava de sua “existência meio selvagem”¹¹⁶. *The Quarterly Review*, ignorando o fato de que as mulheres eram mineiras há séculos, ventiloou um hiperbólico espanto diante do espetáculo dos novos espécimes raciais: “A terra parece ter tirado de suas entranhas pela primeira vez outra raça para espantar-nos e levar-nos à reflexão e à compreensão”¹¹⁷.

A visão das mineiras conjurou imagens ansiosas de degeneração racial e sexual, evocando um conjunto de associações entre mulheres, loucura, abandono sexual e o irracional. Uma testemunha as descrevia como “esquisitas criaturas escuras, figuras de mulher, vestidas metade como homens e metade como mulheres, mergulhando aqui e ali, como que envolvidas nalguma saturnal tumultuada”¹¹⁸. O trabalho das mulheres, como antes, tornou-se a medida da posição dos mineiros na hierarquia

114. Apud Angela John, *By the Sweat of Their Brows...*, p. 26.

115. Idem, op. cit., p. 218.

116. Idem, op. cit., p. 187.

117. Idem, op. cit., p. 45.

118. Idem, op. cit., p. 27.

da “raça” britânica, e os marcava como atrasados nas regiões próximas da degradação racial. Plummer descrevia o trabalho das mulheres de Wigan como “uma espécie de trabalho que é um dos laços remanescentes pelos quais nossa civilização atual se une a um passado bárbaro”¹¹⁹. Richard Aytton, um dos primeiros a condenar as minas, apelou, em tom um tanto santarão, à suposta elevação racial e à galanteria do homem britânico: “A estima pelas mulheres é um teste da civilização de um povo; e é escandaloso, num país de homens galantes, vê-las sacrificadas à áspereza lidada nas minas de carvão”¹²⁰. Porque as mulheres trabalhavam — forte e, visivelmente, por dinheiro — os políticos fulminaram:

As costas e membros de suas próprias conterrâneas são quebrados e sua natureza moral é corrompida por uma espécie de escravidão nas minas de carvão, mais degradante e licenciosa que qualquer que se dê entre servos e escravos em qualquer parte do mundo que os fanáticos da empresa missionária tenham descoberto para reivindicar dinheiro¹²¹.

A relação entre o capitalismo industrial e o imperialismo se fez sentir constantemente em analogias à escravidão e na linguagem dos exploradores sociais. O *Morning Chronicle* descreve as descobertas da Comissão de Emprego de Crianças como um “livro de viagens a um remoto país bárbaro”¹²².

De longe o maior ultraje era relativo à dessexualização das mulheres. Como as minas representavam a dominação técnica e sexual da natureza e os mistérios da metalurgia e do dinheiro, a presença de mulheres penetrando profundamente na terra, manejando enormes e fáticas pás provocava grandes ansiedades sobre o desregramento de gênero. O fato de que homens e mulheres trabalhassem juntos era um fato “bárbaro demais para ser tolerado”. Essa ansiedade estava metonimicamente in-

119. Apud Hiley, *Victorian Working Women...*, p. 50.

120. Idem, op. cit., p. 31.

121. Idem, op. cit., p. 45.

122. *The Morning Chronicle*, 7 de maio de 1842.

corporada na extraordinária celeuma sobre as calças das mulheres. Para trabalhar com maior conforto e de maneira mais eficiente, as mulheres usavam calças rústicas de tecido preto, aventais listrados, camisas de corlarinho desabotoado, casacos de homem e bonés de pala (Figura 2.22). Aprovadamente, Munby se refere a elas como “as belas de calças”, mas ele estava quase só em sua admiração. A maioria das testemunhas e visitantes abominava o “tipo desagradável de roupa masculina”, os “imencionáveis” que ameaçavam a fibra moral da nação¹²³. São abundantes os exemplos de tiradas sobre o trabalho “que tirava absolutamente o sexo das mulheres”, tornando-as “profunda e asperamente não femininas” (Figura 2.23). Ayton arengava contra “o deboche mais bestial” que prevalecia, da “indécência desavergonhada” de trajas e moral, as mulheres “desprezando todos os tipos de repressão”¹²⁴.



Figura 2.22 – Mineira com a fállica pá.

123. Apud Hiley, *Victorian Working Women...*, p. 180.

124. Idem, op. cit., p. 30.



Figura 2.23 – Ambiguidade de gênero.

Na maioria das vezes, os críticos atacavam a indústria em termos morais, e não por simpatia com as condições de trabalho das mulheres. A Comissão temia que essa ocupação “não feminina” levasse à “deterioração do caráter”¹²⁵. Testemunhando diante da Comissão Real de Agricultura de 1867, um lavrador declarava que o trabalho no campo (a despeito de séculos de trabalho do tipo mais extenuante realizado por mulheres no campo) “quase tiraria o sexo das mulheres, no vestir, na maneira de andar, nos modos, no caráter, fazendo-as ásperas rústicas, desajeitadas, masculinas”, pois elas assim estariam inadequadas para seus deveres no lar. Na verdade, ficou claro que as ansiedades sobre a licenciosidade sexual e a degeneração da maternidade eram infundadas. A maioria das trabalhadoras era solteira e abandonava o trabalho assalariado ao casar. Parece antes que subjacente ao clamor barítono contra a li-

125. Angela John, *By the Sweat of Their Brow...*, p. 190.

cenciosidade sexual estava o temor da perda do controle patriarcal no lar sobre os corpos, trabalho e dinheiro das jovens¹²⁶.

O IMPERIALISMO E A MULTIDÃO URBANA

Nas últimas décadas do século XIX, a multidão urbana virou um fetiche recorrente para os temores das classes dirigentes relativos à inquietação social e à militância das classes inferiores. À espreita na esplendorosa metrópole, a multidão encarnava uma subclasse “selvagem” e perigosa esperando para saltar sobre as classes proprietárias. Como encarnação da atuação desviante, a multidão tornou-se o símbolo metonímico dos desempregados e dos pobres desregrados, que eram associados aos criminosos e aos loucos, que eram, por sua vez, associados às mulheres, particularmente às prostitutas e alcoólatras, que eram por sua vez associadas às crianças, que eram associadas aos “primitivos” e ao domínio do império. A multidão degenerada ocupava uma perigosa zona liminar na fronteira entre fábrica e família, trabalho e domesticidade, em que o mundo público do poder dos proprietários e o mundo privado do decoro familiar alcançavam seu limite conceitual. Tendo escapado à disciplina do trabalho racional, a multidão era descrita como o paradigma da atuação não natural — violentamente irracional, mas hipnoticamente dúctil, selvagem e bestial, inerentemente criminosa e, acima de tudo, feminina¹²⁷.

Imagens de violência feminina enchem a imagem da multidão, a despeito do fato de que as multidões urbanas em tumulto fossem predo-

126. A inquietação expressa pelos homens era também um índice da resistência das mulheres.

Havia relatos ansiosos de mulheres enfrentando homens, e fortes o suficiente para vencer. As mulheres eram descritas como militantes e dadas ao pugilato, resistindo violentamente à expulsão das minas. De fato, John observa que parte da razão por que se criticava que as mulheres usassem roupas de homem era o fato de que essas roupas tornavam mais fácil para elas, quando barradas das minas, escapar à detecção pela polícia e pelos inspetores.

127. Ver Susanna Barrows, *Distorting Mirrors: Visions of the Crowd in Late Nineteenth Century France* (New Haven: Yale University Press, 1981).

minantemente masculinas. O comportamento masculino na multidão, dizia-se, copiava comportamento social típico de mulheres. Tarde, por exemplo, via a “volubildade” da multidão, sua revoltante “docilidade”, sua “credulidade”, e seu “nervosismo” como definitivamente femininos. “A multidão”, insistia ele, “é feminina, mesmo quando é composta, como é geralmente o caso, de homens”¹²⁸. Na multidão, a masculinidade cai na forma degenerada feminina da raça. Tornando feminina a multidão masculina, a linguagem do gênero tornou-se um discurso regulador para a administração da classe.

Ao mesmo tempo, porém, como mostrou Barrows, a imagem da multidão feminina ameaçadora refletia a genuína paranoia masculina sobre insurgentes demandas femininas por educação, sufrágio e trabalho. Barrows vê a multidão como uma condensação de temores, um amálgama de paranoias, distorções e hipórbolos: “Tais padrões de distorção e hipórbolo lembram o processo que Freud mais tarde descreveu como central tanto para o comportamento neurótico quanto para o ‘trabalho do sonho’”¹²⁹. Como imagem liminar exemplar, a multidão entrou no reino do fetiche.

A imagem da multidão era também uma resposta a ameaças muito reais da subclasse. Os anos 1880 e 1890 foram marcados por ondas de greves de estivadores, demonstrações de massa, ataques anarquistas e as revoltas de *Trafalgar Square*. As filiações sindicais aumentaram e a Grã Bretanha assistiu ao surgimento de um Partido Trabalhista independente. A imagem fetiche da multidão como degenerada era uma medida das ansiedades muito reais da classe dirigente em relação à resistência popular, e também um elemento crucial para legitimar o policiamento de comunidades da classe trabalhadora militante. Definida como parádigma urbano do anacrônico espaço tornado feminino, a multidão podia ser legitimamente submetida à ação do Estado e às tecnologias reguladoras do progresso.

128. Idem, op. cit., p. 47.

129. Idem, op. cit., p. 192.

Mas, se o espaço anacrônico da multidão urbana deve ser disciplinado, ele tinha antes de ser representado. Eram necessárias tecnologias de representação para policiar as fronteiras instáveis entre o privado e o público e para levantar, mapear e reunir centros de militância urbana em territórios de contenção. Essas foram as décadas dos exploradores sociais, quando homens de classe média e de alta classe média se aventuravam na *terra incognita* das áreas da classe trabalhadora britânica, com a pose de exploradores em viagens a terras desconhecidas. Como disse Godwin, esses homens se dispunham a “enfrentar os riscos da febre e outros prejuízos para a saúde e ao contato de homens e mulheres muitas vezes tão fora da lei quanto os árabes ou os *kaffirs*”¹³⁰. A partir de imagens populares de viagens imperiais, esses exploradores urbanos voltavam de suas excursões urbanas com acumulação primitiva de “fatos” e “estatísticas” sobre as “raças” que viviam em seu meio.

O discurso colonial era sistematicamente desenvolvido para mapear o espaço urbano numa geografia de poder e contenção. A analogia entre cortiço e colônia era incansavelmente invocada, e também a figura principal do descobrimento imperial¹³¹. A *Eclectic Review* saudou o grande explorador Henry Mayhew como tendo “viajado pelas desconhecidas regiões de nossa metrópole e retornado com relatos completos sobre as estranhas tribos de homens que se pode dizer que ele descobriu”.

Certamente, uma geração anterior de escritores — John Hollingshead, George Godwin, Charles Munby Smith e John Garwood — já tinha forjado a analogia entre terras colonizadas e comunidades de classe trabalhadora¹³². Já em 1829, Robert Southey chamara Londres de “coração de nosso sistema comercial, mas também viveiro da corrupção [...] lugar do intelecto e do império [...] mas também uma selva onde eles,

130. George Godwin, *London Shadows*, p. 1. Ver Peter J. Keating, *The Working Classes in Victorian Fiction* (Nova York: Barnes and Noble, 1971), capítulo 2.

131. Ver Deborah Epstein Nord, “The Social Explorer as Anthropologist: Victorian Travelers Among the Urban Poor”, in William Sharpe e Leonard Wallock (orgs.), *Visions of the Modern City: Essays in History, Art and Literature* (Nova York: Columbia University Press, 1983).

132. Ver Keating, *The Working Classes...*, capítulos 1 e 2.

que vivem como bestas selvagens sobre seus semelhantes, encontram presas e esconderijos”¹³³.

EXPLORADORES URBANOS Vigilância filantrópica

Em meio aos anos 1880, tomou forma uma nova era no “descobrimen- to” do *East End*. Keating observa que os últimos “exploradores” sociais vitorianos diferiam dos escritores anteriores na “quase total ênfase nos cortiços e nos trabalhadores do *East End*” — e não em Manchester, digamos, ou em Liverpool¹³⁴. Por que precisamente o *East End*? Outras áreas de Londres eram igualmente pobres e desesperadas, mas o *East End* podia servir melhor em termos simbólicos. Espalhando-se através do Tâmis, desembocando no mar, o *East End* era o canal para o império — um espaço liminar, exótico, mas muito próximo, na cúspide da indústria e do império.

Com base na narrativa do progresso imperial e nas jornadas para o interior, jornalistas, assistentes sociais e romancistas viam os cortiços do *East End* — na linguagem do império e da degeneração — como “pântanos” e “selvas”, “sombas”, “pústulas e feridas malignas com que o corpo da sociedade é salpicado”¹³⁵. A densidade, tamanho e expansão dos cortiços entrelaçados eram equiparados a selvas, e a linguagem da empresa missionária imperial era evocada para justificar sua invasão e sua sujeição ao progresso. Jornalistas e escritores que se aventuravam nos cortiços eram vistos como missionários e colonizadores, trazendo luz à escuridão incivilizada. A *Eclectic Review* aplaudiu Mayhew, que desenterrou as estranhas fundações da sociedade e “as expôs à luz”. Em 1890, William Booth, fundador do Exército da Salvação, publicou um livro

133. Sir Robert Southey, *Sir Thomas More, or Colloquies on the Progress and Prospects of Society* (Londres: Murray, 1829), p. 108.

134. Keating, *The Working Classes...*, p. 105.

135. George Godwin, *Town Swamps and Social Bridges* (Nova York: Humanities Press, 1972 [1859]), p. 1.

diretamente inspirado por *In Darkest Africa*, de Henry Morton Stanley, e deu-lhe o título de *In Darkest England and the Way Out*.¹³⁶

Prefigurando as paisagens coloniais de Conrad e a paisagem de *A Passage to India*, de Forster, os cortiços urbanos eram apresentados como problemas epistemológicos — como mundos anacrônicos de privação e irrealidade, zonas sem linguagem, história ou razão que só podiam ser descritas por analogias negativas, em termos do que não eram. A estranheza e densidade do espetáculo urbano resistia à compreensão do olho empírico do intruso como um enigma resiste ao conhecimento. *All Sorts and Conditions of Men*, de Walter Besant, descreve os habitantes do *East End* como não tendo instituições próprias, nem nobreza, nem teatros — só podiam ser descritos por negativas. Como as paisagens coloniais, os cortiços eram vistos como habitando um espaço anacrônico, representando uma regressão temporal dentro da modernidade industrial em um tempo além da memória. Habitado por pessoas sem capacidade ou razão original, o *East End* “tem pouca ou nenhuma história”.¹³⁷

Contudo, esse colapso da história era menos um atributo das comunidades desclassificadas do que um traço defensivo dos intrusos de classe média, um sinal do fracasso da representação, negada e projetada nas subclasses como condição de seu atavismo racial. A modernidade do explorador de classe média era iluminada por contraste negativo com o arcaísmo atávico da multidão urbana.

Ao mesmo tempo, as imagens da exploração imperial que cobriam as excursões jornalísticas e os relatórios parlamentares ofereciam uma tecnologia imaginária de vigilância que tanto exortava como justificava a intervenção social. A apresentação dos cortiços como terra estrangeira criava uma impressão de afastamento e distinção que justificava as viagens de esclarecimento e reforma dos tomadores de decisões. Se essas áreas eram estranhas, não descobertas e não mapeadas, podiam ser re-

136. William Booth, *In Darkest England and the Way Out* (Londres: International Headquarters of the Salvation Army, 1890).

137. Walter Besant, *All Sorts and Conditions of Men* (Nova York: Harper, 1882), p. 18.

presentadas e disciplinadas sem contestação. Como os espaços em branco dos mapas coloniais, as comunidades da classe trabalhadora poderiam — teoricamente — ser pesquisadas e mantidas sem competição da parte da classe trabalhadora e dos militantes. A linguagem da descoberta era uma linguagem de negação e desposseção, roubando às classes descobertas a autoridade originária e negando a capacidade de representarem a si mesmas, bem como o poder de fazer história. As subclasses descobertas eram vistas como se tivessem passado a existir apenas pelo olhar do descobridor, cuja visão geradora lhes concedia história e linguagem — no preciso momento em que a classe trabalhadora insistia em assumir a posse militante de sua própria história.

A FOTOGRAFIA E O TEMPO PANÓPTICO

Uma fotografia é um segredo sobre um segredo. Quanto mais ela lhe diz, menos você sabe.

Diane Arbus

Não foi por acaso que os quadros de Atget foram comparados com os de cenas de crime. Mas não é cada trecho de nossas cidades uma cena de um crime? Não oculta o fotógrafo — descendente dos augures e sacerdotes — culpa em seus retratos?

Walter Benjamin

Fabian explorou a tradição empírica ocidental, em que “visualizar” uma cultura ou sociedade se torna quase sinônimo de compreendê-la.¹³⁸ A tradição do empirismo científico formulada por John Locke tem como um de seus princípios mais tenazes a noção de que “a percepção da mente é explicada de maneira mais adequada por palavras relacionadas à visão”.¹³⁹ Como diz Fabian:

138. Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object* (Nova York: Columbia University Press, 1983), p. 106.

139. Apud idem, op. cit., p. 227.

O objetivismo constituiu o mundo social como um espetáculo apresentado a um observador que assume um "ponto de vista" sobre a ação, que se põe à parte para observá-la e, transferindo para o objeto os princípios de sua relação com ele, que o concebe como uma totalidade destinada apenas ao conhecimento, em que todas as interações são reduzidas a trocas simbólicas¹⁴⁰.

Esse elevado ponto de vista — a postura panóptica — é gozado por aqueles em posições privilegiadas na estrutura social, aos quais o mundo aparece como um espetáculo, um palco, uma *performance*.

É uma característica da modernidade industrial investigar e simular a experiência. Sob a modernidade, a experiência assumiu o caráter de um espetáculo e a principal tecnologia da vigilância panóptica era a fotografia. Como observa John Berger: "A velocidade com que os possíveis usos da fotografia foram avaliados é certamente uma indicação da profunda e central aplicabilidade da fotografia ao capitalismo industrial [...] Marx atingiu a maturidade no ano da invenção da câmera"¹⁴¹.

A câmera foi inventada em 1839. Três décadas mais tarde, continua Berger,

a fotografia era usada para arquivos policiais, reportagens de guerra, reconhecimentos militares, pornografia, documentação enciclopédica, álbuns de família, cartões-postais, registros antropológicos (muitas vezes, como no caso dos povos indígenas dos Estados Unidos, acompanhados por genocídio), moralização sentimental, provas inquisitivas (a assim chamada *canôid camera*), efeitos estéticos, notícias e retratos formais¹⁴².

A câmera incorpora a força panóptica da coleção, da exibição e da disciplina. Como observa obliquamente Sekula: "Cada obra de arte fotográfica tem oculto seu objetivo inverso nos arquivos da polícia"¹⁴³. Como tecnologia de vigilância, a fotografia era central para a racional-

140. *Ibidem*.

141. John Berger, *About Looking* (Nova York: Pantheon, 1980), p. 48.

142. *Ibidem*, op. cit., p. 52.

143. Sekula, *Photography Against the Grain*..., p. 79.

zação do lazer e do tempo de trabalho da classe trabalhadora. Como tal, estava associada àqueles outros fenômenos panópticos vitorianos — a exposição, o museu, o zoológico, a galeria, o circo — que envolvem o princípio feticista da coleção e da exibição e a figura do tempo panorâmico como espetáculo mercantil.

É preciso não esquecer que a fotografia surgiu como tecnologia de vigilância dentro do contexto de uma economia global em desenvolvimento. Entre a fotografia e o imperialismo pode-se observar uma circulação de noções. Emissários da burocracia imperial se dedicaram ao objetivo explícito, ainda que aleatório, de reunir e ordenar a miríade de economias mundiais numa única cultura mercantil. A fim de centralizar o sistema mundial, aumentou a necessidade de uma moeda universal de troca, à qual as culturas econômicas do mundo pudessem ser subordinadas e reverentes. Ao mesmo tempo, era preciso um sistema centralizado de comunicação cultural para disseminar o capital mercantil e a "verdade" do progresso tecnológico para um público mundial.

A fotografia oferecia o equivalente cultural de uma moeda universal. Como o dinheiro, a fotografia prometia desde o início incorporar uma linguagem universal. Como exultava uma reportagem de jornal: "[A fotografia] é a primeira linguagem universal que se dirige a todos que possuem visão e é entendida tanto no curso da civilização quanto na caverna do selvagem"¹⁴⁴. Saudada por ter superado os confusos enigmas da linguagem e por ser capaz de comunicar numa escala global através da faculdade universal da visão, a fotografia deslocou a autoridade do conhecimento universal da linguagem impressa para o espetáculo.

Se o anseio da câmera pela verdade se baseava na ciência da óptica, seu efeito foi reordenar, de um golpe, as hierarquias da história mundial. "Sua verdade a eleva além de toda linguagem, pintura ou poesia [...] A linguagem pictórica do México, os hieróglifos do Egito são agora superados pela realidade"¹⁴⁵. A perfeição tecnológica da câmera e sua capacidade de replicar a realidade exatamente como ela é poderia, enfim, rele-

144. "The Daguerreotype", *Daily Chronicle* (Cincinnati), vol. 1, 38 (17 de janeiro de 1840), p. 1.

145. *Ibidem*.

gar das as linguagens do mundo ao museu da obsolescência, para aguardarem, mudas, a análise esclarecedora da ciência ocidental. Com a fotografia, o conhecimento ocidental e a autoridade ocidental viraram sinônimos do real.

A FOTOGRAFIA E O PROGRESSO IMPERIAL

À ciência racial, a fotografia prometia fornecer um conhecimento “factual” mecânico e, portanto, objetivamente seguro sobre “tipos”, “espécies” e “tribos” raciais. Em 1862, o *British Journal of Photography* anunciava: “A fotografia fornecerá um método excelente de determinar as proporções médias dos crânios das diferentes raças de homens”.¹⁴⁶ A antropologia, a fotografia oferecia um sistema classificatório para registrar a diversidade dos povos do mundo na Família universal do Homem. À criminologia, a fotografia prometia capturar fisionomias “desviantes” para detecção, encarceramento e disciplina. À ciência médica, a fotografia exibia a verdade do corpo doente e desordenado para controle eugenético. Para a psicanálise clínica, a fotografia capturava a imagem corporal da histeria feminina e a exibia para confirmar a autoridade da ciência masculina sobre o corpo feminino no interesse da normalização clínica. A fotografia também prometia deter a passagem do tempo. Como exaltou o fotógrafo Adrien Bonfils: “O progresso, grande frívolo, terá rapidamente trazido a destruição do que o próprio tempo respeitou [...] antes que este presente, que ainda é o passado, desapareça para sempre, tentamos fixá-lo e imobilizá-lo numa série de vistas”.¹⁴⁷

A fotografia, de qualquer maneira, constituía uma crise de valor entre o agressivo empirismo da ciência, inclinado a alcançar um “inventário universal da aparência” (uma doutrina de externalidade) e a metafísica romântica da verdade individual íntima (uma doutrina de internalidade). Outra vez, a contradição foi deslocada para o domínio

146. Apud Sarah Graham Brown, *Images of Women: The Portrayal of Women in Photography of the Middle-East, 1860-1950* (Londres: Quartet, 1988), p. 48.

147. Apud idem, op. cit., p. 45.

tornado feminino do império. A fotografia colonial, emoldurada como estava pelas metáforas do conhecimento científico como penetração, prometia buscar os interiores secretos do oriente feminizado e aí capturar como superfície, na imagem do corpo da mulher do harém, a verdade do mundo.¹⁴⁸

O oriente era feminizado de várias maneiras: como mãe, sedutora malvada, aberração licenciosa, produtora da vida. Jules Michelet via o oriente como “útero do mundo”.¹⁴⁹ Os seguidores de Saint Simon viam uma jornada ao Egito como “não mais uma viagem ao oriente, mas uma viagem em direção à mulher”.¹⁵⁰ Edward Said observa: “Há uma associação quase uniforme entre o oriente e o sexo, tecida por todas as experiências orientais de Flaubert, excitantes ou desapontadoras”.¹⁵¹ Na arena feminizada do império, a câmera oferecia a promessa delirante de resolver as permanentes contradições da modernidade industrial: domesticidade e império, privado e público, superfície e interior, metafísica e empirismo, mão e máquina, cativas como espetáculo numa única imagem.

Na imagem colonial, contudo, essas contradições podiam ser incorporadas, mas não resolvidas. A fotografia colonial (especialmente na forma produzida em massa do cartão-postal) é contraditória no efeito. Ao prometer capturar a história num golpe de vista e oferecer a aparência do mundo como ele é, a câmera prolifera ironicamente o mundo. Em lugar de produzir um catálogo finito do real, a fotografia expande o território da superfície do real ao infinito. A câmera, assim, leva a modernidade imperial cada vez mais profundamente ao consumismo. Donde o valor intensamente fetichista investido na fotografia colonial.

Na metrópole, o estúdio fotográfico comercial tornou-se o espaço urbano para mediar essas contradições e para produzir em massa o espetáculo imperial para consumo popular. Mas a própria tecnologia vol-

148. Ver Malek Alloula, *The Colonial Harem* (Minneapolis: Minnesota Press, 1986).

149. Apud Brown, *Images of Women...*, p. 7.

150. *Ibidem*.

151. Said, *Orientalism* (Nova York: Vintage, 1978), p. 17.

tada a reproduzir como naturais as distinções sociais entre metrópole e império, privado e público, trabalho e lazer, e a distribuir essas imagens como mercadorias naturais era também, paradoxalmente, a forma que vinha a confundir essas distinções.

Nos anos 1860, a fotografia era negócio dos grandes. Estúdios fotográficos floresciam com impressionante popularidade. As fotos eram baratas e o negócio de vendê-las explodiu. Pelo meio da década, o número de fotos produzidas chegava a milhões¹⁵². As pessoas, com maior frequência as mulheres, posavam diante de fundos artificiais, muitas vezes exóticos e incongruentes em relação ao mundo da pessoa, mas de qualquer maneira expressivos das fantasias imperiais de controle sobre o espaço, a paisagem e o interior.

No estúdio fotográfico, o tempo exótico era reproduzido como espetáculo exótico, como tempo panóptico. Languidamente inclinada contra uma paisagem das pirâmides, ou de palmeiras, ou próxima a uma coluna grega, a pessoa parecia habitar sutilmente uma zona temporal diferente. Em cartões-postais coloniais, ícones primitivos e relíquias atávicas eram arranjados em volta das pessoas que posavam para significar metonimicamente uma relação anacrônica com o tempo tecnológico da modernidade. No cartão-postal colonial, o tempo é reorganizado como espetáculo; pela coreografia dos ícones, a história é organizada numa única narrativa linear do progresso. A fotografia se tornou servidora do progresso imperial.

O estúdio fotográfico, porém, era também um espaço contraditório, habitando, como habitava, os limiares do privado e do público, do artesanato e da indústria, do comércio e da arte, da domesticidade e do império. No labor de tornar naturais essas distinções e de reproduzi-las tecnicamente para consumo de massas, o estúdio fotográfico as exibia ao mesmo tempo como artifício, invenção e teatro extravagantes. Os fotografos se apoiavam pesadamente em acessórios, decorações exóticas e elaboradas telas de fundo. Nesses interiores domésticos, a nova classe média posava contra cenas públicas laboriosamente encenadas do impé-

152. Huley, *Victorian Working Women...*, p. 63.

rio. Ao mesmo tempo, retratos domésticos, imagens pornográficas e imagens íntimas eram produzidos em massa para consumo público — em cartões-postais, jornais, revistas, quadros de avisos, pôsteres e, mais tarde, em propaganda. O espetáculo mercantil, atravessando constantemente do privado ao público, começou a solapar as próprias distinções que pretendia sustentar como naturais. No capítulo 4, exploro esse processo em maior detalhe em minha discussão do surgimento histórico da propaganda imperial. A situação não é estática, porém, pois, ao ultrapassar a fronteira entre privado e público e encenar a contradição como espetáculo, o espetáculo mercantil oferece a esperança perpetuamente adiada de resolver a contradição, atraindo o espectador cada vez mais ao consumismo.

A fotografia era uma tecnologia tanto de representação quanto de poder. Maxine du Camp, que acompanhou Flaubert ao Egito e à Palestina em 1848 e 1849, numa das viagens fotográficas mais conhecidas, conta explicitamente a violência inerente à relação fotográfica: “Eu disse a ele [uma pessoa relutante em posar] que o tubo de latão da lente que se projetava da câmera era um canhão, que vomitaria uma salva de tiros se ele tivesse a infelicidade de se mover — uma história que o imobilizou imediatamente”¹⁵³. Outro fotógrafo colonial explicitou o uso calculado da força do fetiche da câmera: “Eu frequentemente gozava da reputação de ser um bruxo perigoso, e minha câmera era considerada um instrumento obscuro e misterioso que, combinado com meu olhar natural ou sobrenaturalmente aguçado, me dava o poder de enxergar através de rochas e montanhas, de penetrar nas próprias almas das pessoas e de produzir retratos miraculosos por alguma arte do mal”¹⁵⁴. A imobilidade da pessoa que posava oculta sob a superfície da fotografia a violência do encontro colonial. Com isso em mente, podemos voltar a Munby uma vez mais.

153. Apud Brown, *Images of Women...*, p. 36.

154. Apud idem, *op. cit.*, p. 60.

Nos anos 1870, em suas andanças compulsivas pelas ruas de Londres, Munby começou a notar as pequenas lojas de revistas e vitrines de fotografos que se espalhavam por toda Londres, exibindo uma riqueza de imagens chamativas de trabalhadoras e trabalhadores. Até então, Munby tivera o hábito de ilustrar seus relatos sobre trabalhadoras com esboços a bico de pena, que levava para seus aposentos para saborear em privacidade libidinosa. A fotografia prometia a Munby novas oportunidades para suas necessidades de *voyeur* e, com a intenção de reunir um arquivo pessoal das classes femininas, ele resolveu começar uma coleção fotográfica. Ao longo dos anos, sua coleção aumentou para mais de 600 fotografias e sobrevive como um dos maiores arquivos fotográficos sobre mulheres vitorianas.

A parte de verbos de viagem (“fui”, “passei” e “empreendi”), os verbos que aparecem repetida e ritualmente nos diários de Munby são verbos de vigilância: “observei”, “vi” e “olhei”. Não por nada, as mulheres de Wigan apelidaram o intrometido que viajava centenas de milhas para visitá-las de “O inspetor” (Figura 2.24).

Munby visitava estúdios fotográficos na busca incansável de fotografias rudes e realistas de trabalhadoras. Ele visitava a Academia Real e as exposições anuais da Sociedade Fotográfica de Londres e queixava-se frequentemente da falta de imagens de “fortes” mulheres de “mãos avermelhadas”³⁵. Ele pedia aos porteiros dos fotografos que abordassem mulheres de passagem e as persuadissem a posar em troca de algumas moedas. O arranjo dos corpos das mulheres diante da lente da câmera, o espetáculo do desconforto e do embaraço delas, o toque de mãos no momento de pagar, sua posse das imagens na privacidade de seu quarto masculino — tudo isso oferecia a ele uma intimidade voyeurista simulada com as trabalhadoras de que ele não dispunha por qualquer outro meio. Mais que qualquer outra coisa, a fotografia permitia a Munby a ilusão voyeurista de penetrar os espaços proibidos da vida da mulher da

35. Hiley, *Victorian Working Women...*, p. 66.

classe trabalhadora, mas de maneira que não comprometia seu controle sobre o perigoso cruzamento de classe, raça e gênero.



Figura 2. 24 – “O inspetor”: Munby com uma mineira de Wigan.

Qual é a relação de poder entre o fotógrafo e a pessoa que posa para ele? Nota-se no voyeurismo de Munby o prazer do controle adiado. Com a câmera, seu voyeurismo alcançou o elevado prazer do domínio técnico sobre as mulheres. Seus relatos no diário sobre as sessões fotográficas revelam uma fantasia de onipotência sádica sobre as mulheres que posavam para seu prazer. Numa ocasião, a seu pedido, o porteiro do fotógrafo conseguiu persuadir uma preocupada e relutante servente a

subir a escada para posar. A ocasião revela uma inversão da identidade de gênero e um prazer sádico subjacente a seu controle da inversão. Ele registra a mulher pisando os degraus “como um camponês”, onde, para sua alegria, duas chapeleiras observam “sua rústica irmã masculina” com surpresa e desagrado. Munby a arruma — mantendo cuidadosamente as luvas — com os fortes pés dela diante do corpo e observa com deleite o contraste entre ela e as outras duas mulheres e implicitamente com ele mesmo. Mais revelador, registra o desconforto dela em posar como “uma punição [...] pior que um dia de trabalho”¹⁵⁶. Ao ser paga, ela se afasta marchando “à maneira rude de homem [...]”¹⁵⁷. Como sempre, Munby finge inocência em seus empreendimentos, mas os outros não estão convencidos de suas intenções puramente sociológicas. Nessa ocasião, a ló-gica pornográfica de seu prazer não escapa ao porteiro, que, em sussurros, lhe oferece uma mulher “com suas roupas levantadas”. Um senhor esfarrapado também se aproxima dele com a oferta de uma dançarina ou artista, mas Munby ostenta ofendido desinteresse e, mais tarde, tenta imaginar por que seu desejo de fotografar uma servente produziria esses “resultados ofensivos”.

Hannah Cullwick, como centro de sua vida voyeurística de fantasia, foi logo trazida para a lente da câmera e Munby notou com prazer sua aparente submissão às mãos dele: “Com que meiguice ela se submeteu a posar, presenciadas a manipulação e a discussão; examinada a aspereza de suas mãos e encontrada a melhor maneira de mostrá-las!”¹⁵⁸. Cullwick se vestia para ser fotografada como “donzela rural”, como criada de todo serviço “carregando baldes de água suja”, “esfregando degraus”, como “dama de classe média”, como “anjo”, como “escravo”, e como um cavaleiro. Mas no capítulo 3 argumentarei que a natureza contraditória do fetiche oculta uma lição. A despeito das grandiosas ilusões de Munby sobre a “submissão” de Cullwick, a encenação do fetiche fotográfico tinha significados muito diferentes para eles. O valor do fetiche era

156. Apud Hudson, *Munby...*, p. 117.

157. Apud idem, op. cit., p. 118.

158. Apud idem, op. cit., p. 72.

contraditório, e as tentativas de Cullwick de manipular seus cenários, longe de submissas, revelam uma narrativa alternativa da atuação e poder femininos.

Pela fotografia, Munby se embalava na fantasia ilusória de administrar — como espetáculo — as perigosas contradições que marcaram sua identidade na infância. De sua posição panóptica como *voyeur*, Munby transformava as contradições dominantes de seu tempo — entre privado e público, trabalho e lazer, império e metrópole — num circo de imagens onde ele era tanto mestre de cerimônias quanto espectador privilegiado. Na realidade ele não podia controlar essas dimensões: nem sua família nem sua classe social desculpavam seu casamento com Cullwick, de modo que as contradições entre sua mãe e sua babá nunca poderiam ser resolvidas publicamente na figura da esposa. Em lugar disso, ele criou um mundo fetiche privado em que podia controlar tais contradições como espetáculos. Assim, Munby chegou à ilusão de domínio sobre as mulheres, e também sobre a dimensão feminina de sua própria identidade, através de dois meios essenciais: controle voyeurista do espetáculo (domínio pornográfico) e dinheiro (domínio econômico). O prazer de Munby é, assim, o prazer do exibidor. O valor de exibição da fotografia tornou-se um estoque privado de capital imaginário que ele entesourava em segredo.

A lógica do voyeurismo e, portanto, parte da lógica da imaginação pornográfica se funda originalmente na *perda* do controle. O prazer surge de dominar na fantasia uma situação que é fundamentalmente perigosa e ameaçadora. Se uma restrição ao prazer sexual provoca ansiedade e perda de força, o prazer do voyeurismo envolve a deliberada e controlada reencenação da perda e seu subsequente domínio. O voyeurismo dramatiza a violação de um limiar: o buraco da fechadura, a janela, a abertura da câmera. O voyeurismo reconhece uma barreira ao prazer, um limite ao poder e então transgride o limite, reclamando o poder num proibido excesso de prazer. Na verdade, o fato de que um ato é proibido o torna prazenteiro. Em uma palavra, a barreira (o medo) é intrínseca e necessária à estrutura do prazer. Onde o prazer repetitivo e perpetuamente adiado do voyeurismo.

As fotografias de Cullwick tiradas por Munby revelam um arquivo de nostalgia. Allan Sekula disse que a experiência da fotografia varia entre “nostalgia, horror e um sentido avassalador do exotismo do passado”¹⁵⁹. Todos esses elementos estão presentes nas fotografias de Munby. Suas fotografias evocam a nostalgia histórica pelo ocaso do trabalho manual feminino e, assim, do domínio aristocrático sobre as serviçais. Ele olha para as mulheres como se fossem uma espécie em extinção, que logo desaparecerão da face da terra: “eu as olhava com especial interesse: pois sabia que elas seriam as últimas das mulheres carboníferas; das donzelas *Brynbildas* de calças dos campos de carvão de Wigan, que usam roupas de homem e são fortes, para fazer trabalho de homens”¹⁶⁰. As fotografias revelam nostalgia do domínio completo do corpo feminino no mundo em extinção da escravidão imperial. Ao mesmo tempo, evocam a nostalgia pessoal pelo mundo perdido de Munby, da identidade simbólica com sua babá e, assim, a nostalgia pelas dimensões femininas reprimidas de sua própria identidade.

A evocação do fetiche ocorre numa “área de sentimento limitada de um lado pela nostalgia e, de outro, pela histeria”¹⁶¹. A capacidade socialmente sancionada de Munby de administrar as contradições de sua identidade através do voyeurismo e do dinheiro lhe permitiram proteger-se de suas perigosas implicações; mas houve ocasiões em que ele perdeu o controle e mergulhou em distúrbios emocionais.

Seu diário registra, por exemplo, sua fúria impotente quando viu em *The Pictorial World* uma fotografia de mineiras de Wigan no trabalho. A visão o atingiu “de uma vez só”: “Que direito tinha esse artista de invadir minha propriedade, de exibir minhas heroínas assim e talvez mandar pessoas para vê-las e prejudicá-las, ou tentar ‘rebaixá-las?’”. Aqui, a relação entre espetáculo e competição entre homens realizada por meio do corpo feminino está plenamente manifesta. Parece pouco plausível que a intensidade da reação de Munby derivasse simplesmente de um cuida-

159. Sekula, *Photography Against the Grain...*, p. 199.

160. Hiley, *Victorian Working Women...*, p. 72.

161. Sekula, *Photography Against the Grain...*, p. 72.

do altruísta com o bem-estar das mulheres, como sugere Hiley. Sua perturbação ao ver que suas “heroínas” eram vistas e exibidas por outros homens revela a profundidade de sua necessidade emocional de manter um monopólio de poder visual sobre o espetáculo de mulheres no trabalho. Além disso, a linguagem que ele usa (“invadir minha propriedade”) trai o fato de que a posse das mulheres no trabalho através de uma fantasmagoria do espetáculo estava associada em sua vida de fantasia com a posse de um privilégio anacrônico de classe — um privilégio masculino no que lhe dava participação honorária nas altas classes senhoriais. A imagem da “invasão” de uma propriedade senhorial revela uma lógica da posse e do poder de classe proprietária, mantidos pelo controle voyeurístico do corpo feminino no trabalho. Aqui, fundem-se duas ordens econômicas contraditórias (a mansão e a mina, servas e trabalhadoras assalariadas).

A câmera permite que Munby se situe na interseção de dois mundos, atravessando as fronteiras de raça, classe e gênero de um modo que nenhum outro meio permitia. Ao mesmo tempo, a descrição que Munby faz das mulheres como “heroínas” revela o papel delas como objetos fictícios num cenário de classe alta cujo autor é somente ele. Em suma, seu poder de controlar o espetáculo do corpo feminino no trabalho é um substituto voyeurista do controle econômico e psicológico.

“O deleite do poeta urbano”, escreve Benjamin, “é o amor — não à primeira vista, mas à última vista. É um adeus para sempre que coincide no poema com o momento do encantamento”. Assim, para Munby a fotografia era um adeus para sempre a um mundo perdido de trabalho feminino capturado e mantido no momento do encantamento congelado. A fotografia representava o fetiche do amor urbano à última vista.