

---

## Fotografia e história - a alegoria como modo de conhecer<sup>1</sup>

Mariana Maciel Nepomuceno<sup>2</sup>

### RESUMO

A proposta deste artigo é apresentar a noção de alegoria como ferramenta conceitual possível para o estudo de fotografias e da história como um complexo eloquente sobre as relações entre sociedade e cultura. Estudo o caso de fotografias de incêndio em prédios que, institucionalmente, constituem armazéns de arquivos da cultura. Assim, abordo as relações políticas possíveis de serem construídas a partir dos discursos mobilizadores de afetos produzidos pelas imagens. Para tanto, coloco em diálogo as reflexões sobre história, imagem alegoria, representação e espelhos feitas por Umberto Eco, Peter Burke e Arlindo Machado.

**Palavras-chave:** fotografia; alegoria; imagem; metáfora; representação

Imaginar também é produzir, elaborar, organizar semelhanças. Para contar a história dos vestígios, é preciso preencher vazios. A alegoria é um meio para expressar de modo simples aquilo que é complexo, aceitando as lacunas que serão indispensáveis ao trabalho de remontagem dos fatos. As lacunas não somente indicam espaços ou peças que faltam e que precisam ser completadas com o auxílio do fruto do aprendizado do passado, por meio de experiências anteriores. Lacunas também são espaços para criação.

O fazer-criar é indissociável do que nos faz humanos. Sendo assim, produzir cultura, incluindo também o fazer da ciência e da narração da história, é uma afirmação da destinação da qual não se escapa, de resistência diante da finitude, de esperança cega frente à morte. A cultura se torna uma atividade trágica em si mesma, imersa no presente e sem certezas. Produzimos cultura para marcar que existimos. Se o fazer-criar faz parte da nossa condição ontológica (Castoriadis, 2004), a negação dessa condição é uma forma de negar a própria humanidade. Sendo assim, quando os lugres que guardam a cultura

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Fotografia, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM / UFPE) e bolsista de Pós-Graduação da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (Facepe), e-mail: [nepomucenomariana@gmail.com](mailto:nepomucenomariana@gmail.com).

ardem em chamas, que alegorias o fogo traz? Há redenção para o que é dissolvido pelo calor?

Carlo Ginzburg (1977) observa a história por suas minúcias em busca daquilo que define como paradigmas indiciários<sup>3</sup>. Ginzburg nos convoca a observar um modo de proceder epistemologicamente cuja atenção está naquilo que está nas margens, nos resíduos. Elementos que poderiam recompor uma realidade complexa não experimentável diretamente, mas que podem ser dispostos de modo a compor uma narrativa múltipla, como confronto a versões únicas da história.

“(…) o mesmo paradigma indiciário usado para elaborar formas de controle social sempre mais sutis e minuciosas pode se converter num instrumento para dissolver as névoas da ideologia que, cada vez mais, obscurecem uma estrutura social como a do capitalismo maduro (...) a existência de uma profunda conexão que explica os fenômenos superficiais é reforçada no próprio momento em que se afirma que um conhecimento direto de tal conexão não é possível. Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la” (GINZBURG, 1989, p. 177).

Observo, a partir de noções sobre alegoria e imagem, algumas fotografias que espelham relações sutis sobre política e cultura no Brasil. Olhar para a imagem como uma espécie de fábula, aquela que nos conta o espelho<sup>4</sup>. Vemos a nós mesmos e até imaginamos que é assim que as outras pessoas nos veem. É um objeto familiar– está no quarto, no banheiro, no retrovisor do carro. Está nos lados externos dos prédios e nas vitrines. O espelho nos coloca diante de nós mesmos em vários dos lugares a que vamos. O espelho também a metáfora da relação entre indivíduo e sociedade, entre o ver e o ser visto<sup>5</sup>.

Umberto Eco (1989b) lembra que todas as manhãs olhamos para nossa própria imagem diante do espelho e não avançamos na intenção de penetrar o ambiente que surge como outra dimensão diante de nós. Pensar sobre como lidamos com espelhos é também pensar sobre como lidamos com as diferenças entre percepção e juízo assim como, recorrendo à psicanálise lacaniana, demarcam-se, na infância, características da fase de separação entre o que é imaginário e o que é realidade (ECO, 1989b). A experiência diante do espelho desperta para a experiência do imaginário e da separação do simbólico, entre percepção e significação: “No momento em que se delinea a “virada” do eu especular

<sup>3</sup> Sugiro, aqui, a busca nas imagens de paradigmas incendiários.

<sup>4</sup> Aqui faço uma homenagem ao professor e pesquisador Arlindo Machado, cuja obra tem sido um farol durante minha trajetória acadêmica.

<sup>5</sup> Sugiro o conto “O espelho” de Machado de Assis como demonstração de como o campo da ficção pode abordar essa relação. O texto está disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000240.pdf> (Acesso: 03 out 2020).

---

para o eu social, o espelho é a ‘encruzilhada estrutural’ ou, como dizíamos, ‘fenômeno-limiar’”, (ECO, 1989b, p. 13).

Para lidar com as singularidades da nossa relação com o espelho, Eco pontua, entre as especificidades da imagem especular, a peculiaridade de que essa imagem não se constitui enquanto signo, porque sua presença se dá diante de um referente que não pode estar ausente, e da qual essa imagem é efeito direto. Se a imagem do espelho surge apenas diante do seu referente, é impossível que ela seja falsa, contrariando, assim, o lugar-comum que toma a imagem especular como falsa. Não se pode mentir com ela nem através dela, visto que ela sequer se relaciona a um conteúdo. O que ela pode é manter uma relação mediada pelo referente, pelo o quê ou por quem espelha. Vinculada ao meio, ao canal, a imagem especular estabelece ocorrências, mediações evidenciando a separação entre o imaginário e o simbólico. Esse corte abre caminhos para outras separações no campo da ciência, criando frestas para a instauração do espaço necessário a metodologias de estudo das imagens, ao percurso de investigação que protegerá a reflexão teórica dos excessos de contaminação da experiência direta.

É frequente pensarmos a nossa relação com a imagem fotográfica, enquanto registro e documento pessoal, histórico, como espelhos de um tempo. Arlindo Machado menciona a relação que criamos com a fotografia como uma emanção da coisa fotografada, uma conexão próxima das que já foram feitas entre imagens e pessoas em rituais antigos, por exemplo (MACHADO, 2015). Pensando a noção de espelhamento trazida pela fotografia retorno, então, à investigação feita por Umberto Eco dos aspectos semiológicos que esses mecanismos podem despertar. De início, podemos afirmar que o espelho, por si só, é um mecanismo metonímico – reflete apenas parte e não o todo e só pode ser duplicado por outro espelho e, quanto signo, “transforma-se no fantasma de si mesmo, caricatura, escárnio, lembrança” (ECO, 1989b, p. 37). Umberto Eco fala da diferença entre olhar-se no espelho, e saber diferenciar essa imagem virtual da imagem real, e imergir no espaço virtual do espelho, como a Alice de Lewis Carroll (ECO, 1989b, p.14), que encontra no espelho uma travessia para um mundo fantástico.

Essa reflexão também se dá na dinâmica das relações entre passado e presente, posto que o passado é “essencialmente virtual” (BERGSON, 2010, p. 158). Eco argumenta que há, de modo pragmático e imediato, a convicção de que tanto a imagem fotográfica quanto a imagem do espelho atestam a verdade e que também indicam a presença de um objeto impressor – conectado ao passado, no caso da fotografia; e ao

presente, no caso do espelho. A chapa fotográfica seria uma espécie de espelho capaz de congelar a imagem refletida sobre a superfície, retendo-a mesmo depois que o objeto refletido se torna ausente (ECO, 1989b). A chapa fotográfica possui a cicatriz dos vestígios da luz que desenham a imagem, uma relação entre matéria e matéria, como uma queimadura. Já o espelho lida com imaterialidade do reflexo.

As relações estabelecidas por Eco entre o registro fotográfico e a imagem especular tecem equivalências: “O modo de interpretar um registro (que é signo) é afim àquele com o qual se interpreta uma imagem especular deformada ou pouco definida (que não é signo)”, (ECO, 1989b, p. 36). O procedimento se dá por projeções em relações de dimensão e de correspondência entre referente e conteúdo para que a imagem fale. Desta feita, os registros fotográficos são lidos quase como imagens especulares ocasionando a fruição de uma percepção do real. Isso exige que interroguemos a relações de manipulação da imagem e de continuidade de causa e efeito entre a imagem-registro e seu referente.

O que a imagem fotográfica e o espelho mantêm em comum é a alusão fantasmagórica a uma outra imagem, de algo que já passou diante dos olhos <sup>6</sup> de alguém, que já foi visto e que estabelece e faz estabelecer correspondências. Arlindo Machado retorna ao problema do espelhamento do mundo quando perscruta a relação entre fotografia e representação. Ele assim define o que chama de ilusão especular:

O que nós chamamos aqui “ilusão especular” nada é senão um conjunto de arquétipos e convenções historicamente formados que permitiram florescer e suportar essa vontade de colecionar simulacros ou espelhos do mundo, para lhes atribuir um poder revelador. A fotografia em particular, desde os primórdios de sua prática, tem sido conhecida como o “espelho do mundo”, só que um espelho dotado de memória. Certamente, a superfície prateada e a base rígida do daguerreótipo contribuíram para essa analogia. Já na aurora de 1839, Jules Janin, explicando o que era a nova invenção, conclamava ao leitor: “imagine um espelho que pode reter a imagem de todos os objetos que ele reflete e você terá a ideia mais completa do que é o daguerreótipo”. Ora, se é verdade que as câmeras “dialogam” com informações luminosas que derivam do mundo visível, também é verdade que há nelas uma força mais formadora que reprodutora. As câmeras são aparelhos que constroem as suas próprias configurações simbólicas, de forma bem diferenciada dos objetos e seres que povoam o mundo; mais exatamente, elas fabricam ‘simulacros’, figuras autônomas que significam as coisas mais que as reproduzem”, (MACHADO, 2015, posição 116).

---

<sup>6</sup> Não podemos esquecer que Édipo prefere furar os próprios olhos, que por verem o mundo exterior sem conseguir decifrá-lo devidamente, perdem a serventia.

Machado ressalta que as formas simbólicas pertencem aos sistemas simbólicos construídos em sociedade e que, por sua vez, apontam as ideologias e as contradições da vida social mesmo que sejam, por vezes, opacas. Isso, por consequência, desfaz a impressão primeira de que os sistemas ideológicos são entidades autônomas e transparentes. Os signos são a realidade material em que são expressas as diferentes formas ideológicas e sempre remetem a uma outra coisa – em sua mais clássica definição, refletindo e refratando a realidade vista pela lente da representação.

Assim como em Umberto Eco, Machado retorna aos estudos da óptica como metáforas para investigar fenômenos da imagem fotográfica. Indo até a raiz latina das palavras refletir e refratar significando, ambos, modificar. Desta feita, demonstra-se que a imagem formada por feixes de luz não corresponde exatamente ao real – já se trata de uma outra imagem modificada (deformada, transfigurada) pelo próprio percurso da luz, tanto no fenômeno da refração quando acontece um reflexo. Para Machado (2015), é pensando justamente nessa habilidade de transfiguração dos signos que se pode argumentar que os signos são enunciados por sujeitos e, por meio deles, operam modificações nos fenômenos: eles se interpõem entre a realidade e seus sentidos elaborando interpretações, reformulações, transfigurações. Os sentidos são elaborados a partir da mistura entre o material ideológico, material significante e o intercâmbio social no qual o próprio sentido se dá (MACHADO, 2015, posição 272-280).

Apesar das confluências entre problemas da linguagem e problemas da imagem, existem questões que são historicamente mais frequentes e específicas quando tratamos da imagem figurativa: o problema que caminha desde o Renascimento sobre o efeito de realidade, de analogia - demandando da produção da imagem figurativa o uso de artifícios que a fizessem assemelhar-se o máximo possível à realidade. Ou seja, a elaboração de códigos de representação que buscassem não somente representar o real, mas “suprimir a – ou ao menos reprimir – a própria representação” em prol de uma “homologia absoluta, a identidade perfeita entre o signo e o designado”, (MACHADO, 2015, posição 382). Os vários caminhos evolutivos da técnica fotográfica seguiram essa perspectiva renascentista, do daguerreótipo ao CinemaScope:

O trabalho da técnica é impor de forma crescente um efeito de “realidade” sobre os sinais ópticos, imprimir-lhes a marca de uma homologia cada vez mais absoluta e fetichista com o objeto representado. Nesse sentido, a fotografia e seus desdobramentos tecnológicos parecem visar a uma materialização da profética narrativa de Adolfo Bioy Casares em *La invención de Morel*, no qual fala de uma máquina capaz de produzir imagens humanas tão absolutamente fiéis à sua matriz (possibilitadas, inclusive, de se mover, falar e gozar de uma existência

---

independente) que os homens se tornam eles próprios desnecessários e até mesmo incômodos, de forma que já podem ser eliminados do cenário dos vivos: ou seja, o analogon, de tão fiel, acaba resultando autônomo em relação ao seu modelo, (MACHADO, 2015, posição 392).

O que Machado coloca é a crítica feita à tentativa de ocultar o aparato de produção de verossimilhança, na intenção de ocultar a produção de sentidos que o código de representação opera.

A representação está atrelada à denotação, à literariedade e ao significante. Já a alegoria está mais próxima da metáfora e do domínio do simbólico – mesmo que não se confunda com o símbolo, este a casa dos mistérios (DURAND, 1988). A noção de representação que aqui está pode ser compreendida a partir dos estudos do Teatro, em que representação é a reprodução sem repetição (DORT, 2013), e também das Artes Visuais, em que a representação pode ser entendida como uma presença da ausência de um determinado objeto (AUMONT, 2004). Ainda segundo Durand, o simbolismo é uma espécie de conhecimento cifrado, um processo de mediação que parte experimentalmente de um elemento indicial concreto. Remete a alguma coisa mesmo que não se reduza ou se torne coincidente a essa coisa.

É a partir desse laço entre humanidade e imagens que experimento metodologicamente a possibilidade de leitura de fotografia pelo viés da alegoria como espelho que amplia a relação entre fotografia e história. Ao olhar por uma perspectiva alegórica, em busca de metáforas, de codificações e decodificações, do que está dito, mas não está posto de maneira objetiva. Põe-se a noção de alegoria como uma perspectiva de distanciamento, entendendo a alegoria pela aceitação da perda de parte do significado e não pela busca incessante e totalizante do processo de significação. A alegoria é percurso e não linha de chegada. Posiciono-me a favor do provisório, do transitório, da defesa da instabilidade. Afinal, o que está contido nas metáforas presentes em uma alegoria, assim como a tomada de distância de um objeto por parte de quem pesquisa, nunca é um lugar de segurança. A vulnerabilidade e a graciosidade das imagens, assim como sua potência de significação, estão justamente na incerteza que elas prometem.

Sendo uma espécie de caminho enviesado de conhecer, acredito que pensar imagens alegoricamente abre a possibilidade de libertá-las de destinos previamente traçados e, assim, possibilitar-lhes novos domínios de apresentação. A partir desta perspectiva, a alegoria será dada como a ferramenta metodológica de reconstrução de intervalos, dilatando caminhos e provocando intervalos que possam remontar ordenamentos de grupos de imagens, como os que estão presentes nos dois ensaios

fotográficos que acompanham esta proposta metodológica. Algumas perspectivas teóricas são caras a este estudo. A primeira vem de Gilbert Durand, que trata das maneiras que dispomos para representar o mundo: a representação direta, ligada à percepção e à sensação; e a indireta, quando o objeto está ausente e se manifesta pela memória, por exemplo (DURAND, 1988, p. 11). Esses dois processos podem acontecer em conjunto já que a consciência dispõe de diferentes graus da imagem – cuja gradação passeia pela elaboração de “signos arbitrários, puramente indicativos, que remetem a uma realidade significada” até “signos alegóricos”, que tratam de colocar em extensão, em narrativa, “uma realidade significada dificilmente apresentável”, (DURAND, 1988, p. 13).

Um dos objetivos é aprofundar reflexões sobre a diferença entre alegoria e símbolo. Durand sugere que acontece uma inversão. Para ele, o símbolo remete a uma realidade inacessível, a uma epifania, à aparição do indizível enquanto a alegoria “é a tradução concreta de uma ideia difícil de se atingir ou exprimir de forma simples. Os signos alegóricos contêm um elemento concreto ou exemplar do significado”, (DURAND, 1988, p. 13).

A alegoria aparece de várias formas ao longo da história. Buscando identificar tipologias que melhor permitam a análise da permanência dessas figuras de linguagem, o historiador Peter Burke (1995) analisa obras de arte que se referem a um evento ou a uma pessoa do passado, mas são percebidas ou representadas como outra pessoa ou evento. Burke cita as representações feitas nos afrescos do Vaticano por Rafael dos papas Leão III, no momento da coroação de Carlos Magno, e de Leão IV, agradecendo a vitória sobre os sarracenos, ambos pintados com as feições de Leão X, responsável pela encomenda dos afrescos. Infere-se que as obras podem ser lidas a partir das relações que estabelecem, de maneira alegórica, entre Leão X e figuras do poder pertencentes ao contexto em que os afrescos foram feitos. Note-se, para além da aproximação por meio da inserção das feições de um em outro, a repetição dos nomes que selaria também a proximidade dos destinos. As reservas de Burke se dão em torno de conclusões precipitadas acerca desses procedimentos:

Seria fácil multiplicar os exemplos, desde os primórdios da Europa moderna, de representações históricas que escondem ou implicam comentários sobre o presente, seja para lisonjear, justificar, advertir, seja para criticar um indivíduo ou um grupo. Os problemas começam quando tentamos explicar o que estava implícito, centenas de anos mais tarde. Por este motivo, o historiador volta-se com alívio para determinados exemplos cuja alegoria já tenha sido comentada pelos próprios contemporâneos, (BURKE, 1995, p. 198).

---

Para fins de categorização e de melhor visualização desses modos de elaboração de informações e de discursos subsumidos, mas nem tão velados assim, Burke nomeia de tipo pragmático da alegoria quando esta é “um meio para um fim, e não um fim em si”, (BURKE, 1995, p. 200). Esse método costuma surgir quando comentários políticos diretos precisam ser suprimidos, como em tempos de governos autoritários. Podemos mencionar os mecanismos utilizados por compositores brasileiros<sup>7</sup> para escapar da censura da ditadura militar e, na mesma época, as receitas de culinária publicadas nos jornais no lugar de matérias censuradas, numa tentativa de comunicar aos leitores o que acontecia nas redações<sup>8</sup>. A alegoria pragmática, para Burke, retorna à história cultural sempre que se faz necessário. A escrita de narrativas alegóricas, destarte, não se resume a tentativas de driblar a censura. Burke tipifica outro método: o metafísico ou místico. Nesses casos, estabelece-se:

Alguma espécie de conexão oculta ou invisível entre dois indivíduos ou eventos discutidos, por mais separados que estejam no espaço ou no tempo. Há uma óbvia analogia com a visão antiga, medieval e renascentista de *correspondência* entre o cosmos, o microcosmos e o corpo político. A ideia de que o rei é o sol, por exemplo, ou de que ele é a cabeça e o povo o corpo (ou os pés, como afirmou uma vez a rainha Elisabeth, num momento de exasperação com o parlamento), (BURKE, 1995, 201).

Para Burke, até o começo do período moderno era imprecisa a separação entre a alusão como uma espécie de elogio ou como expressão de esperança, entre simples analogia e conexão mística com o passado. As revoluções do século XVIII, entretanto, reconfiguram a relação com o passado estabelecendo um corte com as formas de governo e de sociedade anteriores. A partir da Modernidade, os eventos passaram a ser vistos, com mais frequência, de modo singular. Porém, isso não afastou completamente as alusões ao passado. Isso porque seria muito difícil ou até impossível escapar dos esquemas mentais que organizam os mitos da cultura.

---

<sup>7</sup> A série documental “Cale-se” investigou o processo de censura na música brasileira apresentando as músicas vetadas e também ouvindo artistas que passaram pelo exílio durante o período. Mais informações estão disponíveis em: <https://canalcurta.tv.br/series/serie.aspx?serieId=576>. Acesso: 08 out 2019.

<sup>8</sup> O documentário “Estranhos na noite” (2016) narra como os jornalistas do Estado de São Paulo lidaram com os censores na época da Ditadura Militar no Brasil. O trailer do filme está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CuS2zsmVGCQ>. Acesso: 08 out 2019. O portal do Memorial da Democracia menciona o uso de poemas para ocupar textos censurados: <http://www.memorialdademocracia.com.br/card/noticia-censurada-da-lugar-a-camoes>. Acesso 08 out 2019.

---

Burke não deixa a repetição de rituais fora do debate sobre o recurso à alegoria na construção da narrativa historiográfica, mencionando a missa como reencenação da Paixão de Cristo e, mais, apontando eventos religiosos do presente que são realizados de maneira de repetir ou evocar o passado, mesmo que haja, além da distância temporal, distâncias geográficas consideráveis. Posso citar o modo pelo qual evangélicos ligados a denominações religiosas neopentecostais brasileiras reforçam o vínculo com Israel a partir de eventos do Velho Testamento.

Em adendo, os estudos medievalistas de Umberto Eco partem, de modo sintético, da noção de alegoria como uma “cadeia de metáforas que são codificadas e extraídas uma da outra”, (ECO, 1989a, p. 74). A discussão sobre alegoria foi fortalecida durante a Idade Média porque naquele período, pelo menos até São Tomás de Aquino, não havia distinção entre o mundo das lendas e o mundo factual. Diferente da tradição moderna, não havia, naquele período, distinção entre símbolo e alegoria. Essa diferença começa no Romantismo, com os aforismos de Goethe, no século XVIII

A alegoria transforma o fenômeno em um conceito e o conceito em uma imagem, mas de modo que o conceito na imagem deva ser considerado sempre circunscrito e completo na imagem e determinado a exprimir-se através dela. O simbolismo transforma o fenômeno em ideia, a ideia em uma imagem, de tal modo que a ideia na imagem permaneça sempre infinitamente eficaz e inacessível e, mesmo se pronunciada em todas as línguas, continue, todavia, inexprimível. (GOETHE APUD ECO, 1989a, p. 76)

A sensibilidade estética medieval é operada por processos mentais que enfatizam a visão simbólico-alegóricas do universo. O mundo era povoado de significados, lidos como manifestações de Deus. Na transição da visão pagã da Antiguidade Clássica ao período em que se instaura o Cristianismo há um retorno do sobrenatural, do maravilhoso, em um relacionamento metafórico com a natureza. O período de crise social é também um tempo de reavivamento do simbólico<sup>9</sup> como uma resposta imaginativa ao caos (ECO, 1989a, p. 72-73). Os anos da Alta Idade Média são anos conturbados, de decadência social, de doenças e de desordem. Deus se materializa na busca por um retorno a uma ordem possível de ser identificada na natureza. Então, um leão não é apenas um leão, é também uma analogia para Jesus Cristo (é atribuído ao leão a habilidade de esconder seu rastro com a cauda – enxergava-se aí uma analogia com Jesus e a remissão dos pecados). O símbolo é caminho para acessar o divino, “mas não é epifania do numinoso, nem revela

---

<sup>9</sup> É importante pontuar que a distinção entre os procedimentos alegóricos e simbólicos é recente, iniciada na época do Romantismo (ECO, 1989<sup>a</sup>; BENJAMIN, 2013).

uma verdade que possa ser dita apenas em termos de mito e não em termos de discurso racional”. É, pelo contrário, o início do discurso racional que irá prosperar no raciocínio por analogia obtido por uma semiose via juízos de proporção e não por semelhança morfológica ou comportamental, (ECO, 1989a, p. 78-80). A alegoria foi um modo de converter a verdade divina em imagens compreensíveis para os que tinham menor grau de instrução formal, facilitando a compreensão do mundo, com os textos bíblicos como guia. Esse trabalho pedagógico, mais tarde, será dos teólogos, que serão responsáveis por traduzir em imagens as mensagens teológicas que, de outra forma, poderiam ser inacessíveis às pessoas comuns. Ocorre, neste momento, uma mudança de maneira de pensar. Se antes a reflexão era construída sobre relações entre causa e efeito, ocorre uma espécie de curto-circuito, como chama Eco (1989a), hábil também a criar correspondências.

Em um universo simbólico tudo está no próprio lugar, porque tudo se corresponde, as contas são exatas, uma relação de harmonia faz a serpente semelhante à virtude da prudência e a correspondência polifônica das referências e dos sinais é tão complexa que a mesma serpente poderá equivaler, sob outro ponto de vista, à figura de Satanás, (ECO, 1989a, p. 75).

Quando observo uma imagem de um museu em chamas, como nas imagens abaixo, busco estabelecer conexões que ultrapassam relações de causalidade para se inscreverem no campo do simbólico.

### O que revela o fogo



Figura 1 – Incêndio do MAM no Rio de Janeiro em 1978 (Acervo do Jornal O Globo)



Figura 2 – Incêndio no Edifício Wilton Paes de Almeida em São Paulo (Foto: Stringers / Reuters)

O Edifício Wilton Paes de Almeida estava localizado no Largo do Paissandu, centro da cidade de São Paulo. Quando inaugurado<sup>10</sup>, na década de 1960, era a sede de uma empresa de vidros. No momento em que desabou vitimado pelo fogo, servia de moradia para cerca de 400 pessoas – sete morreram e duas foram consideradas desaparecidas<sup>11</sup>. O prédio era uma metonímia da situação difícil da política de habitação urbana das metrópoles brasileiras. Era um exemplar de edificação modernista assinada pelo arquiteto Roger Zmekhol e havia sido tombado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp). O maior destaque da edificação era sua fachada de vidro que permitia ver o que acontecia no interior do prédio. Deixava transparecer, por exemplo, a ocupação que residia o lugar que já havia sido sede da Polícia Federal e do Instituto Nacional de Seguridade Social (INSS).

O incêndio no Museu Nacional no Rio de Janeiro, em setembro de 2018, teve definidas como causas prováveis algo semelhante ao que originou a destruição parcial do MAM Rio: falta de conservação das instalações elétricas. O prédio datava de 1818, fundado uma década depois da chegada da família real portuguesa ao Brasil. Guardava o

---

<sup>10</sup> Matéria da BBC Brasil aponta o valor histórico do prédio: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43963439>. Acesso 30 ago 2019.

<sup>11</sup> As pessoas mortas são: Selma Almeida da Silva, de 40 anos; Werner da Silva Saldanha, 10 (filho de Selma e irmão gêmeo de Wendel); Wendel da Silva Saldanha, 10, (filho de Selma e irmão gêmeo de Werner); Francisco Lemos Dantas, 56; Walmir Sousa Santos, 47; Ricardo Oliveira Galvão Pinheiro, 39 anos; Alexandre de Menezes, 40 anos. Os desaparecidos são: Eva Barbosa Lima, 42, e Gentil de Souza Rocha, 53. Ver mais em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/05/01/incendio-e-desabamento-do-predio-no-largo-do-paissandu-completa-um-ano-veja-o-que-se-sabe-sobre-o-caso.ghtml> Acesso 30 ago 2019.

maior acervo de peças de ciências naturais do país, a exemplo de: amostras de madeira carbonizada com importante acervo sobre os biomas brasileiros; peças de estudos de sítios arqueológicos da Serra da Capivara que indicavam presença humana no local há 22 mil anos; registros de línguas indígenas faladas por tribos extintas<sup>12</sup>. Conseguiram recuperar o crânio de Luzia, o fóssil humano mais antigo da América, entre os escombros.



Figura 3 – Incêndio do Museu Nacional no Rio de Janeiro (Foto: AP Foto / Victor R. Caivano)



Figura 4 – Incêndio do Museu Nacional no Rio de Janeiro (Foto: AP Foto / Victor R. Caivano)

A fotografia do incêndio do MAM Rio mostra as estruturas do prédio visíveis e possíveis de serem identificadas em separado. Não são indiscerníveis. Cada elemento da imagem pode ser isolado e percebido. Pode ser modernamente distinguido. A destruição do Edifício Wilton Paes de Almeida está a alguns graus além. Podemos criar uma narrativa em que ali, no alto, ao centro da imagem, um ponto branco luminoso é uma nova lua. Um novo satélite cuja gravidade traz para si os prédios que se mantêm em pé nas laterais da imagem. Assim como na foto do incêndio de 1978, conseguimos ver

<sup>12</sup> Ver mais em: <https://piaui.folha.uol.com.br/e-como-se-fossemos-extintos-novamente/> Acesso 31 ago 2019.

nitidamente a presença dos bombeiros mesmo que desta feita eles estejam bastante misturados aos escombros. Não vemos jatos de água. Vemos somente uma nuvem de fumaça que parece atraída pelo punctum branco – a nova lua. Não há horizonte visível. Não sabemos se é fim de tarde, noite ou se estamos perto do nascer do Sol. Parece que há uma fenda aberta na terra e que é uma espécie de grande boca disposta a engolir tudo, inclusive o tempo. Aos humanos-bombeiros, resta a contemplação da destruição.

A destruição se aprofunda. A grande boca do fogo engole o Museu Nacional. As figuras humanas que contemplam o fogo são estátuas. Estátuas sem alma, sem espírito, como a humanidade antes de Prometeu. A grande boca do mundo engole a cultura como um útero engole o sêmen para depois, quem sabe, torna-lo gente. Não há pseudosatélites que nos ajudem com sua gravidade. Na terceira imagem, ainda vemos a natureza, que parece ter permanecido diante da cultura, já que esta virou parte da fumaça que se ergue ao céu. Não há mais humanidade, se aquilo que é humano é fruto do que criamos e fizemos pela cultura. A última imagem é somente nuvem de fogo e concreto.

Castoriadis (2004) relaciona o fogo roubado por Prometeu para ser entregue aos humanos como a chama do conhecimento, da criatividade, logo, da cultura humana emancipada da divindade mesmo com a manutenção da reverência ao sagrado. Algo tão poderoso que ameaçou os deuses e selou o destino terrível de Prometeu: viver acorrentado. Imagens de fogo transformando a cultura em labaredas, destruindo o que uma vez foi criado. O fogo como um rio, faz uma travessia, como o barco de Caronte no mundo de Hades.

### Referências bibliográficas

AZOULAY, Ariella. Potential History: Thinking through Violence. **Critical Inquiry**, v. 39, n. 3, p. 548–574, 2013. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/670045>>. Acesso em: 15 ago. 2019.

\_\_\_\_\_. **The civil contract of photography**. New York: Zone books, 2010.

BENJAMIN, Walter; GAGNEBIN, Jeanne Marie; ROUANET, Sérgio Paulo. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Ed. Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BURKE, Peter. História como alegoria. **Estudos avançados**, v. 9, n. 25, p. 197-212, 1995.

- 
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Doce violência – a ideia do trágico**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.
- ÉSQUILO. Prometeu acorrentado/Ésquilo. Ajax/Sófocles. Alceste/Eurípides. **Tradução do grego, introdução e notas Mário da Gama Kury**, v. 6, 1993.
- FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais - morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política**. Editora Companhia das Letras, 2014.
- KURY, Mário da Gama. Prometeu acorrentado/Ésquilo. Ajax/Sófocles. Alceste/Eurípides. **Tradução do grego, introdução e notas Mário da Gama Kury**, v. 6, 1993.
- SÓFOCLES. **A trilogia tebana: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Édipo Tirano**. Tradução e comentários de Leonardo Antunes. Introdução de Breno Battistin Sebastiani. Posfácio de Maria Homem. São Paulo: Todavia, 2018. 176 p.
- WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. Editora Companhia das Letras, 2015.