

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA

LUIZA ANSELMO

Vagalumes: A Fotografia como Resistência ao Apagamento

Uberlândia-MG

2026

LUIZA ANSELMO

Vagalumes: A Fotografia como Resistência ao Apagamento

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia – PPGFIL da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estética;

Linha de Pesquisa: Ética, Filosofia e Política

Orientadora: Profa. Dra. Georgina Cristina Amitrano

Uberlândia, 12 de fevereiro de 2026.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

A618v Anselmo, Luiza, 1999-
2026 Vagalumes [recurso eletrônico] : a fotografia como resistência ao
apagamento / Luiza Anselmo. - 2026.

Orientadora: Georgia Cristina Amitrano.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-graduação em Filosofia.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2026.5048>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Filosofia. I. Amitrano, Georgia Cristina, 1969-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em
Filosofia. III. Título.

CDU: 1

Nelson Marcos Ferreira
Bibliotecário-Documentalista - CRB-6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Filosofia
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1U, Sala 1U117 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-
MG, CEP 38400-902
Telefone: 3239-4558 - www.posfil.ifilo.ufu.br - ppgfil@ifilo.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Filosofia				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, 007/26, PPGFIL				
Data:	Doze de fevereiro de Dois mil e vinte seis	Hora de início:	16:00	Hora de encerramento:	18:00
Matrícula do Discente:	12312FIL009				
Nome do Discente:	Luiza Anselmo				
Título do Trabalho:	Vagalumes: A Fotografia como Resistência ao Apagamento				
Área de concentração:	Filosofia				
Linha de pesquisa:	Ética e Filosofia Política				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	-----				

Reuniu-se no Anfiteatro/Sala 5M 201 (CEPFI), Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Filosofia, assim composta: Professores Doutores: Humberto Aparecido de Oliveira Guido (UFU); Daniel Rodrigues Ramos (UFT) e Georgia Cristina Amitrano (UFU) orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a).Georgia Cristina Amitrano, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Georgia Cristina Amitrano, Presidente**, em 13/02/2026, às 08:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Humberto Aparecido de Oliveira Guido, Professor(a) do Magistério Superior**, em 19/02/2026, às 10:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Rodrigues Ramos, Usuário Externo**, em 19/02/2026, às 10:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **7059657** e o código CRC **00B66752**.



*à minha mãe.
se um dia aprendi a buscar vagalumes às noites escuras foi a partir de
sua força e insistência ao me mostrar que a **luz** resiste.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer em primeiro lugar ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia o qual apoiou minha jornada acadêmica desde a graduação.

A conclusão deste trabalho é devido ao apoio primordial de minha mãe: Professora Rita de Cássia; à inspiração (e puxões de orelha mensais) de minha orientadora: Geórgia; à fluidez de minha irmã Mariana; à paciência de meu pai: João; e, principalmente, ao impulso dado diariamente por meus companheiros: Gustavo Bessa juntamente ao Panqueca e Bisnaga (que estiveram ao meu lado - dormindo - em todo o processo de escrita). Além disso, preciso mencionar meus sogros: Pereira e Silvana que sempre - indubitavelmente - estiveram dispostos a me apoiar em meus caminhos complexos. Deixo também uma menção à integridade de meu cunhado Guilherme e ao carinho de minha concunhada Miriam, que sempre me motivaram a ser resistente.

Não posso deixar de agradecer e destacar a secretária Andrea, por sua assertividade e paciência em todas as ligações que foram necessárias para o meu entendimento do programa “à distância”. Além disso, devo especial gratidão aos professores e professoras que fizeram parte desse processo, desde o professor Humberto Guido que esteve em minha defesa de TCC e inspirou esta pesquisa, até todos os outros e outras com quem pude contar durante o percurso. Em especial, agradeço o professor Amon por trazer à luz a parte histórico-filosófica de minha pesquisa ao longo de sua disciplina.

Também é de grande parte da construção dessa pesquisa o companheirismo de minha amiga Gabriella, a sistematização artística de minha amiga Luiza e o apoio de minha amiga Milena Alves que quase sempre esteve disposta a me acompanhar e exigir a escrita em meio ao turbilhão de trabalho que tive até aqui. Sua força e determinação acadêmica me inspiram.

Assim como em meu trabalho final da graduação, retomo o agradecimento a Antônio, meu falecido padrasto português que me presenteou com a minha primeira câmera... sem ele a primeira pergunta desta pesquisa não teria surgido.

Por fim, preciso agradecer cada um de meus alunos e alunas, os quais fizeram desta pesquisa fonte de movimento através de perguntas, questionamentos e até algumas críticas. Mesmo que com o dobro (ou, às vezes, o triplo) do trabalho, a sincronicidade da sala de aula e da academia foram cruciais.

RESUMÉ

Ce mémoire étudie la puissance politique et ontologique de la photographie comme instrument de résistance à l'effacement historique, en prenant pour corpus analytique les images capturées par le photographe Luiz Alfredo en 1961, à l'Hôpital Colônia de Barbacena. L'urgence de cette recherche réside dans la capacité de l'image technique à affronter la logique d'exclusion asilaire qui, tel que dénoncé par le reportage « A Sucursal do Inferno » (La Succursale de l'enfer), opérait par l'invisibilité et la déshumanisation. Sous le prisme des théories de Vilém Flusser et de Philippe Dubois, nous soutenons que le photographe a subverti l'automatisme programmé de l'appareil pour réaliser un authentique « acte photographique », engageant une intentionnalité capable de briser le blocage institutionnel. L'analyse démontre que ces clichés transcendent la fonction documentaire ; ils opèrent comme des certificats de présence — le « ça-a-été » barthésien — et se constituent, au sens de Walter Benjamin et de Georges Didi-Huberman, comme des cristaux de temps et des lucioles qui survivent à l'obscurité politique pour illuminer le présent. Enfin, à la lumière de la pensée d'Hannah Arendt et de Paul Ricœur, ce travail conclut que la mémoire n'est pas un simple sauvetage du passé, mais un travail éthique. Les photographies de Barbacena, en restituant la visibilité aux sujets réduits au silence, imposent au spectateur contemporain une responsabilité morale : celle de ne pas permettre que l'oubli vienne redoubler cette violence.

Mots-clés : photographie ; mémoire ; politique; acte photographique ; résistance.

RESUMO

Esta dissertação investiga a potência política e ontológica da fotografia como instrumento de resistência ao apagamento histórico, tomando como *corpus* analítico as imagens capturadas pelo fotógrafo Luiz Alfredo em 1961, no Hospital Colônia de Barbacena. A urgência desta investigação reside na capacidade da imagem técnica de confrontar a lógica de exclusão manicomial que, conforme denunciado pela reportagem "A Sucursal do Inferno", operava através da invisibilidade e da desumanização. Sob a ótica de Vilém Flusser e Philippe Dubois, argumenta-se que o fotógrafo subverteu o automatismo programado do aparelho para realizar um autêntico "ato fotográfico", engajando a intencionalidade capaz de romper o bloqueio institucional. A análise demonstra que tais registros transcendem a função documental; eles operam como certificados de presença — o *isso-foi* barthesiano — e constituem-se, na acepção de Walter Benjamin e Didi-Huberman, como *cristais de tempo* e *vagalumes* que sobrevivem à escuridão política para iluminar o presente. Por fim, à luz do pensamento de Hannah Arendt e Paul Ricoeur, o trabalho conclui que a memória não é um mero resgate do passado, mas um trabalho ético. As fotografias de Barbacena, ao restituírem a visibilidade aos sujeitos silenciados, impõem ao espectador contemporâneo uma responsabilidade moral: a de não permitir que a violência seja duplamente vitimada pelo esquecimento.

Palavras-Chave: fotografia; memória; política; ato fotográfico; resistência.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	10
<i>O Objeto: Fotografia</i>	
1.1 A fotografia como fenômeno: entre o rastro e o gesto	12
1.2 A subjetividade do ato fotográfico: o olhar como resistência ao programa	15
1.3 A fotografia como testemunho: o documento, a aura e a história	24
Considerações	29
CAPÍTULO 2	32
<i>A Teoria: O Dever de Olhar</i>	
2.1 A Dívida com o Passado: Narrativa, Testemunho e Ética da Lembrança	34
2.2 Intersecção entre a permanência da obra de arte e a <i>pluralidade</i>	35
REPORTAGEM: SUCURSAL DO INFERNO (O CRUZEIRO)	43
<i>A Prática: O Olhar em Si</i>	
2.3 Da Sobrevivência das Imagens à Arqueologia do Silêncio.....	45
2.4 A Sucursal do Inferno: A Institucionalização do "Não-Ser" e a Ruptura Fotográfica.	46
2.5 Vagalumes: O Corte no Tempo e a Exigência Ética do Olhar.....	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
<i>A Ética: Consequências</i>	
O mundo contemporâneo: Desafios da intencionalidade do olhar.....	57
O lugar da fotografia no mundo comum: Durabilidade e permanência.....	58
O contexto do despertar da memória: Educação como possibilidade	59
Panorama Conclusivo	60
FOTOGRAFIAS DE LUIZ ALFREDO (IML) – ANEXO 1.....	62
REFERÊNCIAS.....	70

Não temos nada melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança. [...] A memória é do passado, e é tudo o que temos para nos assegurar de que algo efetivamente aconteceu.' (RICOEUR, 2007, p. 26).

CAPÍTULO 1

O Objeto: Fotografia

1.1 A fotografia como fenômeno: entre o rastro e o gesto

Perspectiva e ponto de partida: **Vilém Flusser**

O conceito de *imagem técnica*, o papel do *aparelho* e do *programa*

A crítica da imaginação, alucinação e a figura do *funcionário do aparelho*

1.2 A subjetividade do ato fotográfico: o olhar como resistência ao programa

Perspectiva e embasamento: **Philippe Dubois e Roland Barthes**

A fotografia como *espelho do real*

A fotografia como *transformação do real*

A fotografia como *traço de um real*

A fotografia como *aparelho psíquico*: Palimpsestos

1.3 A fotografia como testemunho: o documento, a aura e a história

Perspectiva de **Walter Benjamin**

O Potencial Emancipatório da Técnica e o *Inconsciente Óptico*

A Nova Função da Arte: Da Estética à Política

A fotografia como objeto da possível politização da arte

Considerações

O Objeto: Fotografia

Na filosofia da imagem, a fotografia se evidencia como um fenômeno singular que desafia definições simplistas. Longe de ser apenas uma mera técnica de reprodução do real, ela é um complexo entrelaçamento de criatividade, subjetividade e memória.

Na busca de conceituar a natureza multifacetada da arte de fotografar, este capítulo se debruça sobre as contribuições de três pensadores fundamentais: Vilém Flusser, que a descreve como uma *imagem técnica* produzida por um aparelho; Philippe Dubois, que a compreende como o resultado de um ato, um *índice-signo*; e Walter Benjamin, que a analisa como testemunho histórico portador de uma *aura*. Juntos, esses autores oferecem o alicerce necessário para compreender a fotografia não apenas como um objeto passivo, mas como uma força ativa na construção da memória e da *condição humana*.

1.1 A fotografia como fenômeno: entre o rastro e o gesto

Perspectiva de Flusser

A abordagem de Vilém Flusser acerca da fotografia, delineada em sua obra *Filosofia da Caixa Preta* (Flusser, 1983), nos convida a uma reflexão que precede a própria imagem, ou seja, o aparelho que a produz. Para o filósofo, a fotografia é, acima de tudo, uma *imagem técnica*, fruto de um processo programado por uma máquina. A câmera, concebida como uma "caixa preta", simboliza a complexidade tecnológica que obscurece seu funcionamento, transformando o ato fotográfico em um jogo regido por regras pré-definidas. Nessa perspectiva, Flusser alerta para o risco iminente de alienação, no qual, tanto o fotógrafo quanto o espectador, podem se tornar meros "funcionários" do aparelho, executando e consumindo imagens sem consciência dos códigos que as governam.

O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos e cenas. Não que as imagens eternizem os eventos; elas substituem eventos por cenas. E tal poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria a toda mediação, e nela se manifesta de forma incomparável. [...] O homem "existe", isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem. O homem passa a viver em função das imagens [...] O próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. (Flusser, 1983, p.7)

A imagem, assim colocada, desloca-se de uma mera representação e passa a ser a interseção entre o indivíduo e o mundo. Desse modo, a capacidade imaginativa é a base para o caráter *mágico* das imagens, que traduzem eventos em cenas e se interpõem entre o indivíduo e o mundo, alterando a forma como a realidade é vivenciada.

De uma certa forma, pode-se remeter essa alegoria ao conceito de pluralidade e mundo de Hannah Arendt (1958), ou seja, a capacidade de imaginar e dar sentido ao mundo. O que constrói nosso mundo comum e nossa experiência de vida, que não é imediata.

A ação, única atividade que ocorre diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que os homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo. Todos os aspectos da condição humana têm alguma relação com a política; mas esta pluralidade é especificamente a condição [...] de toda vida política. (Arendt, 1958, p. 15)

A intersecção proposta por Flusser não é isenta de riscos, pois após definir o caráter *mágico* das imagens, o autor procede à crítica do processo alienatório possível de ser vivido a partir da fotografia, tanto para o fotógrafo, quanto para o espectador. Assim, ao criar um paralelo entre a crise dos textos e a criação da fotografia, o autor se debruça na ocupação da imagem enquanto um lugar técnico.

A crise dos textos implica o naufrágio da História toda, que é, estritamente, processo de recodificação de imagens em conceitos. História é explicação progressiva de imagens, desmágicização, conceituação. Lá, onde os textos não mais significam imagens, nada resta a explicar, e a história para. Em tal mundo, as explicações passam a ser supérfluas: mundo absurdo, mundo da atualidade. [...] Pois é precisamente em tal mundo que vão sendo inventadas as imagens técnicas. E em primeiro lugar, as fotografias, a fim de ultrapassar a crise dos textos. (Flusser, 1983, p.9)

O conceito de imagem técnica, o papel do aparelho e do programa

Torna-se de suma importância trazer a definição de *imagem técnica* proposta pelo autor. Diferentemente das *imagens tradicionais*, a *imagem técnica* parte da chamada abstração de terceiro grau, o que significa que ela não está ligada diretamente ao mundo, mas a conceitos e textos científicos que a antecedem. Por isso, as *imagens tradicionais* imaginam o mundo, as *imagens técnicas* imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo (Flusser, 1983, p.10). Apesar de sua natureza abstrata, a *imagem técnica* carrega objetividade, desse modo, tal imagem parece não precisar de deciframento, sendo vista como uma prova irrefutável do real. A partir de sua literalidade, a fotografia possui caráter convincente, porém, para Flusser, essa confiança torna-se um equívoco em relação à subjetividade, pois ao decifrar corretamente

uma *imagem técnica*, não alcançamos nada além de uma visão advinda de conceitos relativos ao mundo.

As imagens tradicionais imaginam o mundo, as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. [...] O mundo representado parece ser a causa das imagens técnicas e elas próprias parecem ser o último efeito de complexa cadeia causal que parte do mundo. [...] Imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisa de deciframento. Quem vê imagem técnica parece ver seu significado, embora indiretamente. [...] O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica, não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões de mundo. [...] Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é o mundo, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. (Flusser, 1983, p.10).

A crítica da imaginação, alucinação e a figura do "funcionário" do aparelho

Flusser critica as *imagens técnicas*, ainda que estas tivessem o objetivo crucial de estabelecer embasamento do discurso entre: conhecimento científico, experiência artística e vivência política. Este papel é inalcançável, segundo o autor, tendo em vista o caráter objetivista que a fotografia ocupa, sendo ela um processo industrial e mecânico imposto ao ato de fotografar.

Neste sentido, as imagens técnicas passam a ser falsas, feias e ruins, além de não ter sido capazes de reunificar a cultura, mas apenas de fundir a sociedade em massa amorfa. [...] Tudo, atualmente, tende para as imagens técnicas, são elas a memória eterna de todo empenho. Todo ato científico, artístico e político visa eternizar-se em imagem técnica, visa ser fotografado, filmado, videotepiado. Como a imagem técnica é a meta de todo ato, este deixa de ser histórico. (Flusser, 1983, p.11)

Nesse sentido, o assim denominado pelo autor, o imperialismo pós-industrial, afeta diretamente as intencionalidades do fotógrafo, os mecanismos do objeto e as observações do espectador:

Em suma: Aparelhos são caixas pretas que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano permutam símbolos contidos em sua “memória”. O aparelho fotográfico é o primeiro, o mais simples e o relativamente mais transparente de todos os aparelhos. O fotógrafo é o primeiro “funcionário”, o mais ingênuo e o mais viável de ser analisado. No entanto, no aparelho fotográfico e no fotógrafo já estão, como germes, contidas todas as virtualidades do mundo pós-industrial. Sobretudo, torna-se observável na atividade fotográfica, a desvalorização do objeto e a valorização da informação como sede de poder. Portanto, a análise do gesto de fotografar, este movimento complexo “aparelho-fotógrafo”, pode ser

exercido para a análise da existência humana em situação pós-industrial, aparelhada. (Flusser, 1983, p.17)

Não me parece ser esta uma questão resolvida, principalmente ao nos depararmos com a pós-modernidade: na qual, com um “clique”, temos tantas fotos quanto quisermos tirar, ao alcançar de nossas mãos. Na verdade, é evidente que tal situação tenha se inflamado. Mas, mesmo assim, a fotografia ainda possui caráter subjetivo, de despertar a memória, de movimento à consciência e, consequentemente: *conhecimento científico, experiência artística e vivência política*. Qual lugar ela precisaria ocupar em nossas vidas para que esse caráter subjetivo fosse instigado?

A crítica de Flusser deixa uma questão crucial em aberto: se a fotografia é o resultado de um aparelho alienante e o fotógrafo é um "funcionário", como ele assim a define, como podemos explicar o poder da imagem de despertar uma memória tão profundamente subjetiva? O modelo da *caixa preta*, ao focar na macroestrutura técnica, parece não dar conta da fenomenologia do afeto que a fotografia provoca.

É neste ponto de tensão que a filosofia de Philippe Dubois não se contrapõe, mas complementa a análise flusseriana, preenchendo a lacuna deixada pelo determinismo tecnológico. Enquanto Flusser diagnostica o funcionamento do aparelho, Dubois ilumina o espaço de liberdade que resta ao sujeito: o momento do clique. Dubois oferece a perspectiva necessária para compreendermos que a máquina não opera sozinha; ela precisa de um gatilho humano.

Para ele, longe de ser um processo mecânico, a fotografia, em sua essência, é um ato subjetivo. A visão de Dubois nos resgata da visão determinista da "caixa preta" e nos lembra que, por trás da tecnologia, há um olhar intencional que resiste à reprodução. Para ele, a fotografia é uma interseção entre o gesto do fotógrafo e o rastro do Real; um evento que se torna uma prova subjetiva e irrefutável de que algo "isso-foi" (Dubois, 1998).

1.2 A subjetividade do ato fotográfico: o olhar como resistência ao programa

Perspectiva de Dubois

Dubois (1998) inicia sua obra já com a afirmação de que, ao menos, aos olhos do senso comum, a fotografia não pode mentir - é inegável que haja uma realidade exposta, mesmo que

perante às diferentes interpretações: o objeto; o fenômeno; o traço está colocado. Para conceituá-la, o autor divide sua análise em três *tempos*: *a fotografia como espelho do real*, *a fotografia como transformação do real* e *a fotografia como traço de um real*.

A fotografia como espelho do real

Este é o primeiro *tempo* e a concepção mais comum e ingênua da fotografia. Nesse *tempo*, a fotografia é vista como um reflexo fiel e objetivo do mundo. A imagem seria uma representação perfeita da realidade, sem a intervenção do fotógrafo. É a ideia de que a câmera é uma "máquina da verdade", que simplesmente captura o que está à sua frente sem qualquer intencionalidade.

Desse ponto de vista, de todas as formas de arte, a fotografia é considerada como a imitação mais perfeita da realidade. É de seu processo mecânico que essa capacidade se empenha em contraponto às obras de arte. Aqui, estamos falando de quando a fotografia começa a ganhar força, enfoque e provoca traumas à comunidade artística do século XIX. Em detrimento à arte, segundo Baudelaire (1859), a fotografia tem papel de auxílio à ciência para conservação do passado. Nesse sentido, segundo esse autor, uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar do real.

A Exposição de Pintura e Escultura de Paris, denominada Salão de Paris, acontecia desde 1817 e tinha como o objetivo principal mostrar e apresentar ao público as obras da Academia da Escola de Belas Artes. Em 1859, a Sociedade Francesa de Fotografia teve autorização para realizar a primeira exposição de fotos junto às obras de pintura e escultura. Foi a partir de tal exposição que Baudelaire desenvolveu o artigo *Público Moderno e Fotografia*, é nesse artigo que a crítica do autor toma força contra a fotografia, principalmente quando comparada a outros objetos artísticos. O fotógrafo é apresentado como um impostor quando colocado lado a lado com o pintor, de modo que o reconhecimento e a honra que antes eram do pintor agora vão em direção ao fotógrafo que se utiliza de um maquinário.

Como a indústria fotográfica era o refúgio de todos os pintores falhados [peintres manqués], mal dotados ou preguiçosos demais para acabar seus estudos, essa loucura universal trazia consigo não apenas o caráter da cegueira e da imbecilidade, mas também a cor da vingança. (Baudelaire, 1859).

A crítica de Baudelaire vai em direção ao ponto chave de distinção entre a fotografia e a Arte: a imaginação. Segundo ele, a câmera pode ser sim a extensão do olho humano enfatizando a memória, porém nunca substituirá a imaginação. Além disso, para o autor, a fotografia corrompe aqueles que não conseguiram exercer a pintura como se esperava, de modo que, a partir da fotografia, pode-se obter resultados realistas como método de vingança daqueles que não obtiveram bons resultados enquanto verdadeiros artistas.

Segundo Schutz:

A câmera é uma extensão do olho ou da memória, mas nunca da imaginação. Como olho ou memória, ela pode se prestar a atividades comprobatórias ou ao registro histórico. Sua função inerente a sua técnica, aplicada à arte, seria, desse ponto de vista, um contrassenso. Esse contrassenso não está menos presente na pintura naturalista, mas esta ainda antevê uma vantagem sobre a fotografia “artística” que para Baudelaire é determinante: essa vantagem está no caráter artesanal da própria técnica da pintura, que pode conferir ao pintor, pelo menos, a insígnia do “talento” – do domínio dessa técnica. O fotógrafo certamente não pode gozar do mesmo mérito, na medida em que o domínio da técnica se encontra quase que inteiramente dentro do seu próprio meio, a câmera. (Schutz, 2018, p.25)

Ao nos debruçarmos sobre o ano de 1859, é possível se entender que não havia tantos métodos criativos de linguagem fotográfica como temos hoje em dia. O que é certo perante o processo fotográfico é que sempre há a dependência do olhar e da técnica humana para a concretização de uma foto. Neste processo, a composição não está contida na própria máquina fotográfica, como por exemplo, a decisão do ângulo e de todos os níveis de ferramentas que existem dentro de uma câmera fotográfica – ISO, velocidade e abertura. Além disso, ao compararmos a técnica da pintura à da fotografia, é evidente que parte dos processos possuem grande similaridade. Desde as ideias iniciais à composição de uma cena e, por fim, o processo de revelação fotográfica ou até mesmo, atualmente, o de edição de uma fotografia que são feitos com tanta sensibilidade e delicadeza quanto o de concretizar uma pintura.

Dessa forma, o que se observa é que a suposta barreira mecânica da câmera não anula a autoria; pelo contrário, a exige. Se os processos de composição e revelação guardam tantas semelhanças com o fazer pictórico, torna-se evidente que a máquina, por si só, é incapaz de produzir sentido estético. A técnica, seja ela o manuseio do pincel ou o ajuste do ISO e da velocidade, é apenas o veículo para materializar uma visão interna pré-existente. É justamente nessa lacuna entre o que o aparelho executa mecanicamente e o que o sujeito intenciona expressar que a fotografia deixa de ser mero registro e reivindica seu estatuto de Arte.

Penso que a imaginação é um elemento primordial para o sujeito fotógrafo, assim como para o pintor ou o escritor, pois sem ela, o que é dado são fotografias que não contêm a mesma “luz”, assim como em qualquer âmbito artístico. Penso que, verdadeiramente, o que torna a arte como arte é o processo criativo, independentemente de técnicas, materiais ou até mesmo do lugar onde ela se encontra.

A insistência de que a fotografia é uma imagem natural e objetiva se dá cada vez mais no decorrer do século XIX. Isto é evidente, principalmente, ao analisarmos o automatismo como ferramenta do ato fotográfico.

No mesmo espírito, veremos florescer ao longo de todo o século XIX uma argumentação que pretende que, graças à fotografia, a prática pictural poderá doravante adequar-se àquilo que constitui sua própria essência: a criação imaginária isolada de qualquer contingência empírica. Eis a pintura de certa forma libertada do concreto, do real, do utilitário e do social. (Dubois, 1998, p. 31)

Essa vertente desclassifica e desconsidera a visão do sujeito fotógrafo como agente pensante de sua obra, implicando-o como mera engrenagem do sistema automatizado em que está colocado. Entretanto, deve-se considerar que, mesmo que a imagem pareça não exigir deciframento ou participação ativa do sujeito fotógrafo, seu caráter analógico coloca-se como a sua própria força.

Qual é o conteúdo da mensagem fotográfica? O que a fotografia transmite? Por definição, a própria cena, o real literal. Do objeto à sua imagem, existe decerto redução: de proporção, de perspectiva e de cor. Mas essa redução não é em momento algum uma transformação. Para passar do real à sua fotografia, não é absolutamente necessário recortar esse real em unidades e constituir essas unidades em signos substancialmente diferentes do objeto que dão para ler; dispor uma etapa, ou seja, um código; decerto a imagem não é o real; mas ela é pelo menos seu *analogon* perfeito, e é precisamente essa perfeição analógica que, diante do senso comum, define a fotografia. Assim aparece a condição particular da imagem fotográfica: é uma mensagem sem código (Barthes apud Dubois, 1998, p.36)

Como Barthes aponta, a fotografia é uma mensagem sem código, um *analogon* perfeito do real. Sua potência reside em sua capacidade de transmitir a própria cena de forma literal. É precisamente essa perfeição analógica, esse vínculo direto entre a imagem e o *isso-foi*, que faz, paradoxalmente, da fotografia o veículo perfeito para o olhar subjetivo do fotógrafo e para a memória. A fotografia se revela, portanto, como uma prova visual da realidade, que, em sua literalidade, carrega a marca do gesto humano, abrindo caminho para sua análise como um testemunho histórico e como portadora de *aura*, conforme explicito melhor adiante.

A fotografia como transformação do real

Este é o segundo *tempo* de Dubois, uma reação ao primeiro. A fotografia aqui é entendida como uma obra de arte, especificamente, interpretação da realidade. A imagem não é um reflexo, mas uma recriação do mundo através do olhar, das escolhas e da estética do fotógrafo.

Nessa vertente, Dubois analisa a capacidade de discurso da fotografia. A partir de análises antropológicas, cada vez mais, o caminho que o objeto fotográfico toma não é mais o de inocente e realista por essência, mas sim, o de uma dicotomia entre a realidade que se apresenta, aparenta, e a realidade interna. A relação dialética entre ambas é, em suma, o que define a transformação da realidade a partir do discurso, ou seja, a fotografia passa a ser considerada aqui como uma codificação das aparências.

Em contraste ao primeiro tempo de análise, aqui, a fotografia é vista de forma mais completa: como uma linguagem, uma forma de expressão subjetiva. O fotógrafo é um artista que manipula o Real para criar uma realidade na imagem. Porém, há uma desvalorização da natureza primeira do objeto fotográfico, ou seja, com sua conexão direta com a realidade. Desse modo, entende-se que, segundo Dubois, a fotografia não é apenas uma mera construção e interpretação do que se tem, é também um vestígio.

Em suma, o que está expresso nesses textos é a concepção de uma forte dicotomia entre realidade aparente com realidade interna, ou verdade, concepção que remonta, devemos nos lembrar, ao mito platônico da caverna. Essa posição ideológica adquiriu uma amplitude bem particular nesses últimos anos. E a consequência lógica de todo esse vasto movimento cheio de denúncia do efeito de real na fotografia. Desembocou numa volta com força do artefato, numa intervenção deliberada e exibida do artista nos processos mediáticos (tanto em fotografia quanto no cinema). (Dubois, 1998, p. 44)

A fotografia como traço de um real

Por último, este é o terceiro e mais completo *tempo* proposto por Dubois: A fotografia não é meramente um espelho, tampouco uma obra; antes, se apresenta como um *traço* da realidade, mas um *traço*¹ da realidade. A imagem tem uma relação com o mundo, uma conexão

¹ É fundamental distinguir o uso do termo "traço" em Dubois do conceito de "rastro" (*trace*) na desconstrução de Jacques Derrida. Enquanto Derrida trata do traço como a impossibilidade de uma origem plena ou de uma presença absoluta, Dubois apropria-se do termo sob a ótica da semiótica de Peirce: *traço* é entendido estritamente como *índice* — uma marca física de continuidade, um depósito material deixado pela luz no filme, análogo a uma cicatriz ou a uma pegada. Portanto, refere-se a uma relação de causalidade física e contiguidade com o referente, e não a um conceito de linguagem ou diferimento de sentido.

física de causa e efeito, é uma prova de que algo existiu, materializando o *isso-foi*. Para compreendermos essa visão será necessário visitar algumas definições propostas por Dubois.

O *índice* é um signo que tem uma relação de continuidade física ou causal com o seu referente. A fumaça é um *índice* do fogo, uma pegada é um *índice* da passagem de alguém. A fotografia, neste sentido, é um *índice* do mundo.

O ponto de partida é, portanto, a natureza técnica do processo fotográfico, o princípio elementar da impressão luminosa regida pelas leis da física e da química. Em primeiro lugar o traço, a marca, o depósito. Em termos tipológicos, isso significa que a fotografia se apresenta com a categoria de “signos”, em que encontramos igualmente a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença), a cicatriz (marca de um ferimento), a ruína (traço do que havia ali), o sintoma (de uma doença). (Dubois, 1998, p.50)

Todos os sinais e fenômenos citados por Dubois apresentam a característica de terem sido afetados, interativamente, de algum modo pelos objetos. Portanto, entende-se *índice* como indício de algo, ou, mais precisamente, como indício de um signo.

Essa relação se baseia na semiótica, a ciência dos signos, desenvolvida por Charles Sanders Peirce. A semiologia, por sua vez, é um campo da linguística que estuda a relação entre o significante (a forma do signo) e o significado (o conceito). (Ver Quadro 1).

Índice: O signo tem uma relação física ou causal com o objeto. A relação é de continuidade.
Ícone: O signo se assemelha fisicamente ao objeto que representa. A relação é de semelhança.
Símbolo: A relação entre o signo e o objeto é arbitrária, baseada em convenções culturais ou sociais.

Quadro 1. Síntese de conceitos 1_Dubois, 1998

Pode-se dizer que, para Dubois, a fotografia é um *signo* que, por sua natureza, enquadra-se na categoria de *índice*. A fotografia pode ser considerada como um *índice* puro, pois a imagem é resultado de um processo físico e direto, ou seja, a luz refletida do objeto atinge o sensor ou o filme, deixando uma marca, um *traço* de sua presença. Como a imagem não se assemelha ao mundo por acaso ou por uma interpretação artística, ela é o *vestígio causal* daquele instante.

Assim, para o autor, o *signo* fotográfico é um *signo-índice*, pois a sua forma (a imagem) tem um elo de causa e efeito com o seu significado (o objeto no mundo). É essa relação que faz com que a fotografia seja delineada por seu poder de ser prova e testemunho, pois ela

materializa o *isso-foi* - a certeza de que algo de fato existiu sob a perspectiva de um indivíduo-sujeito com olhar subjetivo.

A condição de índice da imagem fotográfica implica, caso quisermos sintetizar nesse ponto as aquisições de Pierce, que a relação que os signos indiciais mantêm com seu objeto referencial seja sempre marcada por um princípio quádruplo, de conexão física, de singularidade, de designação e de atestação. (Dubois, 1998, p. 51)

Em outras palavras, o *Princípio de Conexão Física*: é referente à relação causal e material entre o objeto real e a imagem fotográfica. A imagem é uma consequência física da existência do objeto fotografado, de modo que a fotografia é o próprio rastro do mundo.

O *Princípio de Singularidade*, refere-se não a um tipo genérico de coisa, mas a um evento ou torna o objeto único e singular. Desse modo, cada foto é um documento irrepetível e um testemunho de um evento que aconteceu apenas uma vez.

O *Princípio de Designação*, por sua vez, diz respeito ao apontamento do objeto no espaço e tempo (não aleatórios). É neste ponto que a capacidade da fotografia de destacar algo se evidencia. Esse princípio funciona como um ato de "*deixis*" (termo filosófico para "apontar"), que nos remete diretamente para o lugar e a hora do evento fotografado.

E, por fim, o *Princípio de Atestação* que se refere, graças aos outros três princípios, à potência de atestar a existência do objeto. É a base filosófica do *isso-foi* e o que faz da fotografia uma força tão poderosa na construção da memória e da história.

A questão do realismo em foto marca um certo retorno ao referente, mas livre da obsessão do ilusionismo mimético. Essa referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irreduzível: a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é em primeiro lugar *índice*. Só depois ela pode tornar-se parecida (*ícone*) e adquirir sentido (*símbolo*). (Dubois, 1998, p. 53)

Os Palimpsestos de Dubois: a fotografia como aparelho psíquico

As imagens para Dubois, na verdade, são camadas de tempo: o momento do clique, as memórias do fotógrafo, as lembranças do espectador, os traços de um passado que a fotografia materializa e que, mesmo invisíveis, estão lá. Segundo o autor, a fotografia é como um palimpsesto, pois não apaga o passado, mas o torna uma presença "fantasmagórica" no presente.

Dubois utiliza-se do conceito de *aura*, conforme proposto por Walter Benjamin - mais à frente trataremos de tal conceito com maior dedicação. Neste momento, o que se faz necessário é entender a relação dialética da fotografia no que diz respeito à aproximação e ao distanciamento do objeto.

De todas as artes da imagem, de fato, a fotografia é provavelmente aquela em que a representação está ao mesmo tempo, ontologicamente, o mais perto possível de seu objeto, pois é sua emanção física dita e porque lhe cola literalmente na pele, mas é igualmente, também ontologicamente, aquela em que a representação mantém uma distância absoluta do objeto, em que ela o coloca, com obstinação, como um objeto separado. Tanto mais separado quanto perdido. (Dubois, 1998, p.312)

O ato de fotografar leva o fotógrafo a aproximar-se o mais intimamente possível do objeto, ao mesmo tempo que, para alcançar tal propósito, é necessário se distanciar de modo a permitir o que vai ser revelado sobre tal objeto.²

A partir da psicanálise freudiana, o aparelho psíquico é uma metáfora para a estrutura da mente. É um dispositivo hipotético que recebe estímulos externos, registra-os e os processa, formando memórias, pensamentos e o inconsciente. O cérebro não é um arquivo passivo; "aparelho" que trabalha, seleciona e lida com as informações. Paralelo a isso, Dubois faz uma analogia direta: a câmera e a fotografia funcionam como um aparelho psíquico externo. A câmera se torna um dispositivo de percepção e memória que estende a nossa própria mente. (Ver Quadro 2, na próxima página).

² Pretendo tratar o conflito “processo digital” / “processo analógico” com maior ênfase no capítulo 3 deste estudo, dado que Dubois analisa apenas a perspectiva analógica, enquanto, contemporaneamente, a relação entre fotografar e esperar o que foi fotografado implica em muito maior proximidade entre o sujeito que fotografa e o objeto. O aparecimento das fotografias digitais apresenta aspectos impensáveis ao tempo das Polaroides.

A Câmera como Percepção e Registro	A câmera, a partir de sua lente, <i>percebe</i> o mundo e o registra no sensor ou filme. Esse funcionamento é como um sistema de percepção que, de forma involuntária, capta o que está à sua frente, assim como a nossa mente. O que é <i>esquecido</i> pela câmera (o que ficou fora do enquadramento) é tão importante quanto o que é registrado.
O Arquivo de Memória	A fotografia impressa ou o arquivo digital é o estoque de memória do aparelho. A imagem materializa a lembrança e a transforma em um objeto que pode ser guardado, revisitado e compartilhado. Ela retira a memória da subjetividade da mente e a coloca no mundo
O "Isso-Foi" Psíquico	A fotografia não é apenas um registro visual; ela é o vestígio de um evento psíquico por materializar o momento em que a percepção do fotógrafo e a realidade se encontram. A fotografia nos mostra que é a prova de um evento real, mas, ao mesmo tempo, a marca de uma experiência vivida.

Quadro 2. Síntese de conceitos 2_Dubois, 1998

Vale destacar, que o conceito de memória é tratado desde a Antiguidade, quando era concebida como conjunto de regras que permitiam ao orador inscrever com facilidade, ou, como diz Cícero, para exercer a capacidade da memória é preciso “escolher, em pensamento, lugares distintos, depois formar para si imagens das coisas que se quer reter e finalmente organizar essas imagens em diversos lugares”. (Cícero *apud* Dubois, 1998, p.314) Na Idade Média, além dos recursos para a retórica e eficácia do discurso, a memória tinha um plano epistemológico, cujos empenhos estavam relacionados à ética e à moral. Para a Idade Moderna, a memória é trazida como conceito que possui cerne na intencionalidade do pensamento do sujeito.

Afinal, se a memória é uma atividade psíquica que encontra na fotografia seu equivalente tecnológico moderno, é evidente, no outro sentido, que a metáfora nos interessa, como uma inversão positivo/negativo: a fotografia é tanto um fenômeno psíquico quanto uma atividade ótico-química. A fotografia: uma máquina de memória, feita de *loci* e de imagens, uma mnemotecnica mental. (Dubois, 1998, p.316)

É a partir do diálogo entre Dubois e Freud que se torna possível concluir que a fotografia não é só uma ferramenta para lembrar, mas um objeto que funciona como a própria memória e, portanto, uma extensão da nossa consciência e do nosso “inconsciente”, ou subconsciente como é chamado postumamente. É desse modo que a fotografia explica por que as imagens têm um poder tão grande de evocar emoções e lembranças (o *punctum* de Barthes). A imagem é a prova tangível de uma experiência psicológica que aconteceu no passado.

Ler deste modo o texto freudiano, seguindo por meio de diversas figuras palimpsestos os movimentos e metáforas “que visualizaram” o funcionamento do aparelho psíquico, é, evidentemente, apenas pelo prazer de inverter o jogo de metáforas: mostrar não que a vida psíquica pode encontrar na arqueologia, na fotografia ou num instrumento de escrita representações mais ou menos esclarecedoras, mas bem ao contrário, que ‘é a própria fotografia, em seus maiores desafios, que se encontra revelada como um dispositivo psíquico de primeira linha. Entre olho e memória, entre olhar e pensamento, entre visibilidade e latência, bate a foto. Com toda a força, bate as asas, vai e vem, escorrega incessantemente de um ao outro. Ainda palimpsestos. (Dubois, 1998, p.330)

1.3 A fotografia como testemunho: o documento, a aura e a história

Perspectiva de Benjamin

A fotografia, em sua ascensão como a principal forma de registro no século XX, foi objeto de análise radical por parte de Walter Benjamin. Em sua obra, "A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica" (1935), o autor defende que a reprodução em massa mudou a natureza da arte, levando a um debate sobre autenticidade e função da imagem. Sua tese central gira em torno da perda da *aura*, um conceito que se tornou o ponto de partida para toda a sua crítica.

Para Benjamin, a *aura* é a *única e irrepetível existência no lugar em que ela se encontra*. É a autenticidade da obra de arte, sua história, sua tradição e a sensação de "*aqui e agora*" que ela evoca. A *aura* não se refere apenas à sua materialidade, mas a uma atmosfera mística que a envolve. Uma escultura de mármore grega, por exemplo, possui *aura* por ser única, por ter uma história e por carregar a marca do tempo e do culto para o qual foi criada.

Benjamin argumenta que a fotografia, por sua natureza, destrói essa *aura*. Sendo um *produto técnico*, ela pode ser copiada e distribuída em milhões de exemplares. Cada cópia é, em princípio, tão válida quanto a primeira. Portanto, a fotografia retira a unicidade da obra, a sua tradição, tornando-a acessível a todos e transformando sua função de objeto de culto em objeto de exposição.

A fotografia poderia se encaixar de dois modos: o primeiro sob a perspectiva de *ferramenta à alienação* - quando utilizada sem consciência, para repetição de discursos, principalmente, pelos *mass media* -; O segundo sob a perspectiva de *ferramenta crítica e de alcance da consciência* a partir do despertar da memória - quando utilizada intencionalmente, mesmo que a partir da repetição de discursos, para atingir objetivos de narrativa histórica.

Aqui entra o questionamento: Por que a humanidade, cada vez mais, precisa registrar tanto do que acontece? A urgência e o imediatismo sem consciência movimentam o que Benjamin está defendendo como a perda de *aura*. A verdade é que esses registros ocupam um lugar no armazenamento pessoal de cada indivíduo e caem no esquecimento de suas consciências individuais. Não é esse lugar que a fotografia precisaria ocupar para trazer à tona a consciência e a memória como ferramentas políticas de emancipação, muito pelo contrário, contemporaneamente, pode se dizer que, instrumentos de veiculação de ideias e dados, como os atuais “algoritmos”, cada vez mais, determinam nossos pensamentos e, conseqüentemente, ações, de modo alienante.

Em contexto de guerra, segundo Benjamin, tal questão pode se intensificar pela recusa daquilo que fere, desagrade ou gera incômodo. Há recursos nas redes sociais que, cada vez mais, selecionam aquilo que nos é confortável aos sentidos. Mesmo que haja movimentos de resistência - dentro das próprias redes sociais -, a cúpula criada em torno de grupos focais acerca de temas é cada vez mais rígida e impenetrável pelo despertar da consciência. A questão colocada anteriormente, permanece: De que modo então é necessário se tratar a fotografia para que ela ocupe o lugar do despertar da memória?

Cabe destacar que todas as obras de arte estão sujeitas a esse processo, tendo em vista que o caráter de reprodutibilidade é presente e enfático na atualidade. Desse modo, a fotografia se destaca com seu diferencial, novamente, conforme já colocado neste trabalho: A potência de destaque ao objeto a partir do olhar humano, ou seja, da subjetividade embasada na exposição intencional da realidade.

O Potencial Emancipatório da Técnica e o "Inconsciente Óptico"

Benjamin começa sua análise com uma visão “otimista” sobre a fotografia e o cinema. Para ele, a câmera não é uma simples máquina de registro; é um aparelho que nos permite acessar uma realidade como extensão do olho humano. Através de seus recursos — como o *zoom*, a dilatação do tempo e o isolamento de detalhes —, a câmera nos revela o *inconsciente óptico*, da mesma forma que a psicanálise nos revela o *inconsciente pulsional*. Essa nova

percepção da realidade é uma das funções mais importantes da arte na era da reprodutibilidade técnica: aumentar a compreensão humana sobre o seu próprio mundo e lhe assegurar um âmbito de ação inexplorado.

Assim, torna-se apreensível que a natureza que fala à câmera é outra, distinta daquela que fala com o olho. [...] Aqui entra em ação a câmera, com seus meios auxiliares – seu descer e subir, seu interromper e isolar, sua dilatação e compressão do ocorrido, seu ampliar e reduzir. Somente por meio dela chegamos a conhecer o inconsciente óptico, assim como conhecemos o inconsciente pulsional por meio da psicanálise. Pois os múltiplos aspectos que o aparato de gravação pode extrair da realidade encontram-se, em sua maior parte, apenas além de um espectro normal da percepção sensível. [...] Assim, essas operações da câmera constituem um conjunto de procedimentos que permitem à percepção coletiva apropriar-se dos modos de percepção individuais do psicótico ou do sonhador. (Benjamin, 2013, seção XVI)

A Nova Função da Arte: Da Estética à Política

A partir dessa nova capacidade da arte, Benjamin argumenta que sua função também muda. Ela não deve mais ser um objeto de culto, com sua *aura* de autenticidade, mas uma ferramenta para a conscientização e a mudança social. A arte, em sua nova forma, tem a tarefa de "produzir uma demanda cujo momento de solução completa ainda não chegou" (Benjamin, 1935, seção XVII). Segundo o autor, a arte deve provocar um desejo por um futuro que ainda não existe, um futuro de emancipação ao processo *auto alienatório*.

Faz-se de extrema importância tocar em outro dos pontos de análise de Benjamin, a saber: Sua crítica ao fascismo. Sua argumentação vai em direção de dizer que o fascismo procura organizar as massas proletárias sem mudar a estrutura de propriedade. Como ferramenta para atingir este objetivo há a *estetização da guerra*. A vida pública é transformada em um espetáculo, no qual os desfiles, os uniformes e o discurso funcionam como elementos de uma grande obra de arte coletiva. Essa *estetização da política* tem seu ápice na *guerra*.

A guerra, para Benjamin, é a prova final de que *a sociedade não soube usar a técnica para fins humanos*. A guerra, então, se torna o objeto estético por excelência, um espetáculo de amenidade que permite à humanidade vivenciar a sua própria aniquilação como uma experiência estética gradual. A guerra tradicional, mesmo sendo brutal, ainda tinha um resquício de *aura*: o herói, o combate corpo a corpo, o momento único da morte. Já a *guerra química*, como assim coloca o autor, com sua tecnologia impessoal, é alvo da objetividade técnica: o veneno é invisível e a morte é em massa.

Sua autoalienação atingiu tal grau que se lhe torna possível vivenciar a sua própria aniquilação como um deleite estético de primeira ordem. Assim configura-se a estetização da política operada pelo fascismo. A ele o comunismo responde com a politização da arte. [...] Atualmente, a massa é uma matriz da qual surgem renascidos todos os comportamentos costumeiros com relação à obra de arte. A quantidade transformou-se em qualidade: *as massas muito maiores de participantes geraram uma forma modificada de participação*. O observador não pode se deixar confundir pelo fato de que esta tenha aparecido primeiramente sob uma forma infame. Objeta-se que as massas buscam dispersão na obra de arte, enquanto o apreciador de arte se aproxima dela por meio da concentração. Para as massas, a obra de arte seria material para entretenimento; para o apreciador de arte, ela seria objeto de devoção. Aqui faz-se necessária uma análise mais aproximada. Dispersão e concentração encontram-se em uma oposição que permite a seguinte formulação: aquele que se concentra diante da obra de arte imerge nela; ele penetra nessa obra, como narra a lenda de um pintor chinês que observava o seu quadro terminado. Por outro lado, a massa dispersa imerge por sua vez a obra de arte em si, revolve-a com sua ondulação, envolvendo-a em sua torrente.¹⁰⁹ Isso ocorre de modo mais manifesto nas construções. A arquitetura ofereceu desde sempre o protótipo de uma obra de arte cuja recepção ocorre na dispersão e por meio do coletivo. As leis de sua recepção são as mais instrutivas. (Benjamin, 2013, seção XVI)

A tecnologia encontra um novo meio de *extirpar a aura* do mundo, de modo que a arte advinda da guerra é objetiva e impessoal que não apenas destrói vidas, mas também destrói qualquer sentido de singularidade ou tragédia individual que a morte pudesse ter. A vida e a morte se tornam, sem nenhuma *aura*: frias e em prol da eficiência da máquina.

Em resumo, a filosofia de Benjamin sobre a arte na era da reprodutibilidade técnica é um alerta de sua relação dialética entre: o potencial emancipatório da arte, mas também o perigo de que, ao perder sua *aura*, ela seja agregada às forças políticas para fins de controle, culminando na estetização da política e da guerra. A resposta a isso, para Benjamin, é a *politização da arte*, ou seja, o uso da arte como ferramenta de conscientização e de luta.

A fotografia como objeto da possível politização da arte

Em primeira análise, a fotografia pode ser utilizada como ferramenta do discurso alienatório trazido pela crítica de Benjamin à *estetização da guerra*. Em sua forma mais consumista e superficial, a fotografia contribui para a perda da *aura* do mundo, transformando a realidade em um espetáculo. A urgência do registro, a repetição de discursos e a busca por um "deleite estético" nas redes sociais são a manifestação contemporânea da *autoalienação* que Benjamin já criticava. O mundo, até mesmo a guerra e o sofrimento, é reduzido a uma imagem bonita ou impactante que é rapidamente consumida e esquecida, sem que haja exigência acerca de um resgate de memória ou uma ação política real.

Como Benjamin, penso que a fotografia também pode ser a resposta à *estetização*. A *politização da arte*, que o autor defendia, dá-se quando a fotografia é usada para fins de conscientização e de luta. Em vez de seguir o fluxo alienatório proposto pela manipulação política às massas, ela revela o *inconsciente óptico* e os detalhes que a percepção comum não captaria a partir de outras ferramentas artísticas por se tratar da exposição da própria realidade em si mesma. Portanto, quando usada de forma intencional e consciente, a fotografia ocupa o lugar de *politização da arte* e se torna um poderoso *testemunho* que não apenas registra a história, mas também exige uma resposta. Sua potência reside na capacidade de ser um documento, um rastro do real que interpela o espectador e o força a confrontar o passado e a agir no presente.

Considerações

O ato de fotografar, em sua dimensão mais técnica, parece não carregar a marca do artista da mesma forma que uma pintura. A câmera registra, documenta e clona, atuando como um olho impessoal que captura o mundo. É essa natureza, aparentemente sem emoção, que torna a fotografia um documento histórico, mas que também levanta a questão de sua relevância em um mundo obcecado pela subjetividade. Prefiro dizer que essa característica mecânica da fotografia que permite a reprodução em massa, é, dialeticamente, o que a torna um meio subjetivo e objetivo em sua essência.

Pode-se argumentar que a fotografia não é inteiramente desprovida de subjetividade, mas que esta manifesta-se de novas formas. A primeira delas é a que foi discutida por Philippe Dubois. Mesmo que a fotografia seja resultado de um processo mecânico, ela é, acima de tudo, um ato fotográfico. A escolha do fotógrafo sobre o que enquadrar, qual momento capturar e como direcionar o olhar é um gesto subjetivo que se impõe sobre o determinismo do aparelho. O fotógrafo, nesse sentido, não é um simples "funcionário" de uma "caixa preta", mas um agente que, com sua intenção, direciona o sentido do registro.

Enquanto Flusser nos alerta para o risco da fotografia como um processo alienante e predeterminado, a filosofia de Philippe Dubois resgata a dimensão humana e intencional do ato fotográfico. Para ele, a fotografia não pode ser reduzida a um simples resultado mecânico, mas é a manifestação da ação consciente do fotógrafo. Este ato de selecionar, enquadrar e clicar transforma a câmera de um simples aparelho de captação à extensão da vontade humana. Dessa forma, a fotografia se revela como um *índice* não apenas de um processo físico, mas de uma decisão subjetiva, um vestígio do encontro entre o olhar de um indivíduo e a realidade.

Para desvendar a profundidade dessa subjetividade, a obra de Roland Barthes em *A Câmara Clara* nos oferece mais uma conceituação primordial: a relação entre *studium* e *punctum*. O *studium* representa a camada de leitura cultural e racional da imagem, o seu nível de interesse mais geral e objetivo. É a dimensão que nos permite reconhecer o que está na foto, seu contexto e suas intenções comunicativas. No *studium*, a fotografia apresenta-se como uma mensagem sem código, um *analogon* perfeito do real que, em sua literalidade, nos informa e nos engaja.

No entanto, é no *punctum* que a fotografia revela seu poder mais íntimo e pessoal. Diferente do *studium*, que pode ser lido por qualquer pessoa, o *punctum* é o detalhe, muitas

vezes minúsculo e acidental, que perpassa o observador. Ele evoca uma resposta emocional e subjetiva que transcende a razão e o conhecimento. O *punctum* não é algo que procuramos, mas algo que nos encontra de forma singular, estabelecendo uma conexão visceral e intransferível com a imagem. Este pode ser considerado, segundo Barthes, a prova de que, mesmo em sua aparente objetividade, a fotografia é ferramenta de sentido pessoal.

Em suma, a fotografia consolida-se como um fenômeno em constante tensão. O ato fotográfico de Dubois é o que permite que a imagem carregue a possibilidade do *punctum* de Barthes, o elo que une a objetividade do rastro à subjetividade da experiência. Essa complexidade faz com que a fotografia não seja apenas um documento, mas um poderoso instrumento de memória individual - com potência coletiva -, pois ao mesmo tempo em que nos atesta que algo “*isso-foi*”, ela nos afeta de maneira particular, abrindo caminho para sua análise como *testemunho histórico* (Benjamin, 2013, seção XVI).

É essa tensão paradoxal que faz da fotografia um meio tão poderoso. Ela perde a *aura* de autenticidade do original, mas em compensação, adquire a de *testemunho histórico*. Sua capacidade de ser reproduzida em massa e sua natureza de “*índice*” e de “*isso-foi*” a tornam um instrumento vital para a memória coletiva e para a luta contra o apagamento da história. Em outras palavras, o *olhar sem aura* de Benjamin, que se traduz no registro impessoal e na repetição de discursos, é o sintoma de uma sociedade que vivencia sua própria aniquilação como uma mera imagem. A *politização da arte*, por outro lado, é o antídoto a essa alienação. A fotografia, quando usada para expor as contradições do mundo e para provocar a consciência, torna-se a resposta à *estetização*, revelando, desde sempre e, mais contemporaneamente, o que o algoritmo esconde e, assim, torna-se possível recuperar a sua função como *testemunho* e ferramenta de memória.

A afeição pertence à alma, mas a memória é do passado; o que levanta a questão da relação da imagem, presente na alma, com a coisa ausente, a saber, a marca [...] A lembrança semelhante à impressão que deixa o anel de sinete na cera.
(RICOEUR, 2007, P. 29-30)

CAPÍTULO 2

A Teoria: O Dever de Olhar

2.1 Intersecção entre a permanência da obra de arte e a *pluralidade* da *ação* manifesta na esfera pública:

Hannah Arendt

Permanência da obra de Arte e mundo comum

Revolução e memória

2.2 A Dívida com o Passado: Narrativa, Testemunho e Ética da Lembrança

Paul Ricoeur

Memória, História e Esquecimento

Testemunho, narrativa e ética da lembrança

A Prática: O Olhar em Si

2.3 Da Sobrevivência das Imagens à Arqueologia do Silêncio

Didi-Huberman e Michel Foucault

2.4 A Sucursal do Inferno: A Institucionalização do "Não-Ser" e a Ruptura Fotográfica
Reportagem de **José Franco** e Fotografias de **Luiz Alfredo**

2.5 Vagalumes: O Corte no Tempo e a Exigência Ética do Olhar

A Teoria: O Dever de Olhar

2.1 A Dívida com o Passado: Narrativa, Testemunho e Ética da Lembrança

Se a fotografia, como um fenômeno técnico, corre o risco de se perder no imediatismo e na alienação, como discutido no capítulo anterior, esta também possui o poder de criar um ponto de ancoragem para a memória e para a história a partir da subjetividade.

Para Hannah Arendt, a *condição humana* manifesta-se na esfera pública³, em um mundo comum que é construído e habitado por indivíduos que buscam a permanência. É essa permanência, ou seja, a durabilidade das obras de arte e, especificamente, dos registros fotográficos que pode garantir que os acontecimentos e as ações humanas não se dissolvam no esquecimento. A Arte, a fotografia em particular, revela-se como uma necessidade existencial, conferindo estabilidade a um mundo finito e fugaz. Nesse viés, a fotografia vai para além de seu caráter decorativo ou utilitário, atuando como um elemento que materializa a permanência a partir do próprio mundo, contribuindo assim para a solidez da esfera pública.

Nada como a obra de arte demonstra com tamanha clareza e pureza a simples durabilidade deste mundo de coisas; nada revela de forma tão espetacular que este mundo feito de coisas é o lar não-moral de seres mortais. É como se a estabilidade humana transparecesse na permanência da arte, de sorte que certo pressentimento de imortalidade - não a imortalidade da alma ou da vida, mas de algo imortal feito por mãos mortais - adquiere presença tangível de fulgurar e ser visto, soar e ser escutado, escrever e ser lido. A fonte imediata da obra de arte é a capacidade humana de pensar. (Arendt, 2007, p.185)

Apesar de a durabilidade de uma imagem ser fundamental, ela não garante, por si só, a sua relevância. É neste ponto que o pensamento de Paul Ricoeur, em *A Memória, A História, O Esquecimento* (2007), se torna primordial. O filósofo nos lembra que a memória não pode ser um ato passivo: antes, um trabalho ético, argumentando que *o dever da memória é o dever de fazer justiça pela lembrança, a um outro que não si mesmo* (Ricoeur, 2007, p. 106). Sob essa ótica, o testemunho se impõe como uma exigência moral e uma forma de pagamento da dívida que temos com o passado. Esse efeito se dá sobre cada indivíduo, na medida que a

³ Em *A Condição Humana*, a *esfera pública* é definida por duas características fundamentais: a publicidade — tudo que aparece em público pode ser visto por todos, constituindo a realidade — e o mundo comum — o espaço compartilhado de interesses e feitos humanos, distinto do ambiente natural. É a base para liberdade e pluralidade, onde a ação política se manifesta (Arendt, 2007, p. 59-65)

fotografia dialoga com cada um trazendo à tona mensagens com significância pessoal. Entretanto, pode-se dizer que a sociedade tem o dever de reconhecer e se debruçar sobre a história dos que já estiveram naquele contexto, impedindo que o sentimento seja duplamente vitimado pelo esquecimento.

As fotografias de “Barbacena” de Luiz Alfredo⁴ — material fotográfico escolhido como objeto de estudo do presente trabalho —, materializam essa relação. Elas não são apenas objetos duráveis que lutam contra o esquecimento, mas também testemunhos que nos interseccionam e demandam um trabalho de memória, transformando uma tragédia em uma necessária, sólida e dolorosa memória coletiva.

O horror retratado nessas fotos é transmitido não apenas pelo seu *studium* (o contexto do hospital, a condição dos pacientes), mas também pelo seu *punctum*. O olhar vazio de um paciente, a mão de uma pessoa, a sombra de uma cela — são esses detalhes que, mesmo perdendo a *aura* do momento original, carregam uma força subjetiva capaz de "picar" (provocar/despertar) o espectador, transformando o registro histórico em uma experiência profundamente pessoal e indelével. A fotografia se consolida, assim, como um paradoxo: um documento subjetivo que, por sua natureza, é um dos veículos mais potentes para a memória e para o despertar da consciência.

2.2 Intersecção entre a permanência da obra de arte e a pluralidade

Permanência da obra de arte e mundo comum

A filosofia de Hannah Arendt em *A Condição Humana* (1958) é uma reavaliação da vida humana e de suas atividades fundamentais. Para a autora, a modernidade assistiu a um gradual declínio da esfera pública e um recuo da ação política. Para compreender tal crise, Hannah Arendt distingue três atividades essenciais para a vida humana: o *labor*, o *trabalho* e a *ação*. O conceito de *mundo comum* surge como base na qual essas atividades se manifestam, garantindo que o mundo permaneça para as gerações futuras e seja um espaço de revelação para a *pluralidade* humana.

A partir deste momento, pretendo esboçar o desenvolvimento de sua obra a fim de atingir o ponto crucial para este trabalho: a intersecção entre a permanência da obra de arte —

⁴ Refiro-me à série fotográfica realizada em 1961 na reportagem ‘A Sucursal do Inferno’, que será analisada mais adiante ainda neste capítulo.

especificamente a fotografia — e a *pluralidade* da ação, que, quando se manifesta na esfera pública, cria o alicerce para a memória coletiva. Em outras palavras, ao final da atividade do pensar, nós ainda não estamos prontos para o agir, pelo contrário, o *pensar* é o diálogo do “eu” consigo mesmo. Nesse viés, a autora coloca a Filosofia em contrapartida à Política.

Cabe pensar que há um hiato após a condenação de Sócrates que separa o mundo em: aqueles que pensam e aqueles que agem. Desse modo, quando aqueles que pensam, voltam-se à prática para o mundo público, possuem ferramentas ativas para as ações que despertam novos pensamentos e ações que podem modelar um mundo caótico e imprevisível.

Nossa tradição de pensamento político teve início quando a morte de Sócrates fez Platão desencantar-se com a vida da polis e, ao mesmo tempo, duvidar de certos princípios fundamentais dos ensinamentos socráticos. O fato de que Sócrates não tivesse sido capaz de persuadir os juízes de sua inocência e de seu valor, tão óbvios para os melhores e mais jovens cidadãos de Atenas, fez com que Platão duvidasse da validade da persuasão. [...] Persuadir, *peithein*, era a forma especificamente política de falar, e como os atenienses orgulhavam-se de conduzir seus assuntos políticos pela fala e sem uso de violência, distinguindo-se nisso dos bárbaros, eles acreditavam que a arte mais alta e verdadeiramente política era a retórica, a arte da persuasão. O discurso de Sócrates na Apologia é um dos grandes exemplos disso. (Arendt, 2002, p. 91)

Através do aprimoramento da definição de *mundo* utilizada por Heidegger, a autora afirma que se a humanidade desaparecesse, a Terra ainda existiria, mas o mundo não. Assim, quando se exerce a faculdade do pensamento, o indivíduo se desdobra em dois: O diálogo sem som do eu consigo mesmo (*A Vida do Espírito*, Hannah Arendt, 1975), em outras palavras, o discurso que a alma mantém consigo mesma sobre o que quer que examine (*O Sofista*, 263e, Platão).

É a partir desse fato que Hannah Arendt afirma que a *pluralidade* é o elemento que funda o mundo. Portanto, o ponto central da Política é o olhar e o cuidar do mundo e não dos seres humanos. Ao cuidar do mundo, a Política apresenta a intenção de ser seu fundamento para que a humanidade continue existindo. Assim, o elemento político *pluralidade* é o que amarra e conecta aqueles que pensam e aqueles que agem. Segundo Abreu:

A pluralidade humana configura-se como um tema central na obra de Hannah Arendt. O fato de que o mesmo objeto seja percebido por perspectivas diferentes faz com que haja o fomento de um aparente paradoxo, ou seja, a pluralidade de perspectivas ratifica a existência de uma individualização dos seres que habitam uma dada comunidade, pois cada aspecto da vida é experienciado por um indivíduo singular, que possui perspectivas singulares. Cada uma dessas perspectivas, esses diversos pontos de vista, ganham

visibilidade na esfera pública, onde cada indivíduo pode manifestar “como” vê um fato qualquer, bem como saber como o mesmo fato é visto pelos demais, demonstrando que, para nossa autora, a política é o domínio da aparência, o *locus* no qual os homens podem revelar o “que” e “como” vêem a vida ao redor, tendo como alicerce para esse aparecimento uma esfera comum denominada de mundo. (Abreu, 2008, p. 111)

A faculdade do pensamento, para Hannah Arendt, é primordial para a vida humana de uma forma geral, principalmente por buscar significar o mundo, pois uma vida sem pensamento até pode existir, mas ela não fecunda, nem desabrocha a força humana existente. O sentido da Política está no movimento de preservação do mundo, para que os múltiplos pensamentos tenham espaço para se manifestar. E, principalmente, para que haja a intersecção entre a Política e a Filosofia, o agir e o pensar. Quando a Política não cumpre a sua função inerente há um incrustamento do *eu* e um atrofiamento daquilo que a autora coloca como *força humana*. A partir disso, a falta da Política impede o espaço de vida no plural que só pode existir e significar a partir da faculdade do pensamento.

A arte, desse modo, como ferramenta da estética, como intersecção entre o pensamento e o agir, pode ser objeto suficiente para a transformação necessária dentro da *condição humana* de Hannah Arendt, pois a *pluralidade* é o fundamento da Política em que a arte se constitui em elemento primordial para a alteridade.

Revolução e a Memória

Isso porque a memória, que é apenas um dos modos do pensamento, embora dos mais importantes, é impotente fora de um quadro de referência preestabelecido, e somente em raríssimas ocasiões a mente humana é capaz de reter algo inteiramente desconexo. (Arendt, 1961, p.30)

Tendo em vista a conceituação feita por Hannah Arendt (1961) sobre a política e filosofia, o que me pergunto em torno disso é: Como a fotografia pode fazer jus a essa intersecção? Através da memória, a fotografia resgata contextos e instantes do passado que podem alterar o presente ao olharmos politicamente para tal processo. Para Hannah Arendt (1961), a memória é um modo do pensamento essencial, porém que necessita de um contexto preestabelecido, ou seja, precisa de uma referência para *resgatar lembranças e recordações e fazer conexões verdadeiramente profundas* com base em tal contexto.

A distinção entre objetos de uso comum e as obras de arte feita pela autora evidencia que a obra de arte possui um caráter de durabilidade até o ponto potencial da imortalidade. Além disso, Hannah Arendt destaca novamente (como já havia feito em sua obra *A Condição Humana*) que, pela arte não obter um caráter útil - Não apenas não são consumidas como bens de consumo e não são gastas como objetos de uso, mas são deliberadamente removidas do processo de consumo e uso e isoladas da esfera das necessidades da vida humana. Essa remoção pode ser conseguida de inúmeras maneiras; e somente quando é feita a cultura, em sentido específico, passa a existir. Portanto, ela não só está presente no mundo para os seres humanos, mas, antes disso, a arte existe e é criada para o manejo do mundo a curto e a longo prazo, ao ir e vir de gerações e reforçar o embasamento da cultura mundana.

O que quero colocar aqui é sobre como — através da obra de arte, especificamente da fotografia — a memória pode resgatar a conversa do eu consigo mesmo frente ao mundo e, principalmente, à pluralidade. Afinal, é a partir desse resgate que os indivíduos, dentro de uma sociedade, podem estabelecer (re)conexões e sair do grande ciclo automático de pensamentos impostos pelo sistema que vivemos e, conseqüentemente, do apagamento.

É a partir dessa saída que a consciência de si se faz possível a transformação dos pensamentos também. Isso apresenta um caráter revolucionário no sentido de que é um movimento na contramão do que cada vez mais os sistemas políticos impõem aos sujeitos enquanto sociedade, ou seja, na contracorrente do apagamento e na direção da alteridade.

Frente ao contexto conflituoso do século XX, se faz necessário estabelecer uma espécie de parênteses⁵ acerca do sentido de revolução apregoado por Hannah Arendt. Afinal, para Hannah, a busca da origem do termo revolução apresenta justificativas necessárias para as ideologias que pautam tais conflitos.

¶ O termo *revolução* vem da astronomia e significa o movimento integral de um corpo celeste, é neste movimento integral que há o cumprimento de um ciclo celestial independente (início, meio e fim). O termo inicia seu uso político a partir do ano de 1688, quando o poder monárquico é restaurado. Nesse viés, em um primeiro momento, a autora utiliza a restauração como sinônimo de revolução.

A autora analisa, paralelamente, a Revolução Americana e a Revolução Francesa através de um estudo comparativo entre ambas e, assim, desenvolve o conceito de

⁵ Seguindo a inspiração de Giorgio Aganbem em algumas de suas obras, crio um parêntesis diferenciado, cuja função explicativa transcende a nota de rodapé e o próprio texto.

revolução. A Revolução Americana (1776-1783) se inicia a partir da insatisfação da elite em relação às taxas da colônia, devido à perda de conflitos na Europa por parte dos ingleses. Enquanto a Revolução Francesa acontece pela insatisfação com a pobreza e injustiças cometidas pela elite. Frente aos princípios de cada uma das revoluções, para a autora, originalmente, o que motivou a Revolução Francesa foi a compaixão, no sentido de olhar para o outro.

Em detrimento disso, frente ao discurso da não pobreza dos “fundadores” dos Estados Unidos da América a autora coloca que não havia a mesma compaixão na Revolução Americana. Assim, enquanto a Revolução Francesa se desenvolvia em torno da igualdade e satisfação social, a Revolução Americana se dedicava à resolução do conflito entre formas de governo mesmo que fosse interessante disfarçar tal conflito com a luta contra a pobreza através do discurso dos grandes políticos estadunidenses da época.

Tendo em vista o contraste colocado entre ambas as revoluções, a autora coloca questões que giram em torno da condição da pobreza e da igualdade: *A pobreza é um estado de constante carência e aguda miséria, cuja ignomínia consiste em sua força desumanizadora; [...] A pobreza é abjeta, porque submete os homens ao império absoluto de seus corpos, isto é, ao império absoluto da necessidade, como todos os homens a conhecem a partir de sua experiência mais íntima independente de todas as especulações.* (Hannah Arendt, 1963) A pobreza impõe ao ser humano a condição de ser um escravo de um império absoluto. Portanto, para a autora, os seres humanos nascem iguais, crescem iguais e morrem desiguais pela organização social e política desigual que o mundo desenvolveu.

Dentro disso, o aspecto da liberdade é primordial para a Revolução Francesa, é a partir daí que a autora traz Maquiavel como o primeiro influenciador revolucionário, tendo em vista, a violência e o radicalismo na política. A ideia do estabelecimento político de algo inteiramente novo é o significado moderno de revolução e, frente às análises da autora, a crítica se dá em torno da revolução americana não poder ser considerada como revolução. A crítica em relação à Revolução Francesa se dá pela tentativa de resolução da questão da liberdade em prol da libertação, desse modo, o que se torna evidente é que a questão social se torna pretexto para a tirania.

É essa subordinação da lei à vontade geral, como Rousseau defende da Revolução Francesa, que se dá pela ausência da distinção necessária entre lei e poder e que, consequentemente, transforma esse projeto em um projeto autoritário, por não se tratar de uma vertente política

constitucional. Em detrimento disso, nos Estados Unidos, há uma forte distinção entre o poder e lei e, desse modo, o poder emana do povo, mas a lei é ditada pela Constituição. Já no caso francês, sob o fluxo das ideias de Rousseau, a lei é a vontade do povo ou, necessariamente, a vontade do povo é lei.

Só podemos falar de revolução quando esta característica de novidade está presente e quando a novidade se liga à ideia de liberdade. É evidente que isto significa que as revoluções são mais que insurreições bem-sucedidas e que não temos o direito de chamar revolução a qualquer golpe de estado ou até de vermos uma revolução em cada guerra civil (Arendt, 2001 *apud* Bortolotti, 2013, p. 39).

Nesse viés, para a autora, o termo carrega em si muito da necessidade de uma nova ordem, necessariamente, libertária e atingida através de atividades políticas autênticas. Portanto, para Hannah Arendt, a conceituação acerca do termo revolução diz respeito a um processo de restauração, como tratado pela astronomia, moldado por ciclos e por fundamentos em torno de uma autonomia política libertária dos indivíduos e, conseqüentemente, da sociedade. Para a autora, o processo revolucionário não diz respeito apenas ao rompimento imediato a um sistema político, e sim ao espírito revolucionário, que atua desde o interior do indivíduo até mesmo a própria sociedade, sendo assim, um processo subjetivo. ¶¶

A arte é grande fonte de fomento para ideias que correm contra o tempo e se destacam por sua subjetividade. A fotografia é o objeto escolhido por representar a partir da própria realidade toda a carga fenomenológica subjetiva do olhar humano, tanto o olhar de quem tira a foto quanto o olhar de quem a vê. Esse processo possui cunho revolucionário ao nos depararmos com uma sociedade retilínea e uniforme.

Portanto, é a partir do resgate da memória oferecido pela fotografia que esta se torna ênfase à *revolução*, pois espanta, reverte o apagamento em luz, leva ao pensar e, principalmente, ao agir, à filosofia - consciência de si e transformação dos pensamentos - e à política, respectivamente.

A relação entre a fotografia por si mesma e o *mundo imagem* a que estamos sujeitos atualmente, cujas fotos tiradas por um aparelho cabem no bolso e são esquecidas e apagadas. É certo que as imagens possuem caminhos específicos dentro do sistema em que vivemos submetidos, enveredamos pelos caminhos que são enviesados pelo consumo. Ainda assim, o

resgate de certas fotografias revela a partir de um contexto, luzes intensas sobre o passado e, como consequência, sobre o futuro. Portanto, são elas que constituem um movimento de *diálogo do eu consigo mesmo*.

Interseção com a Condição Humana

A atividade do labor está intrinsecamente ligada à manutenção da vida biológica. Seus produtos, como alimentos, são alvo do processo de consumo. O trabalho é considerado como a atividade de fabricar objetos que formam o material do mundo, como casas, ferramentas e obras de arte. Esses objetos são utilizados e é neles que reside a capacidade humana de dar estabilidade e permanência ao mundo. Por fim, a ação se refere ao âmbito político, no qual os seres humanos se relacionam e revelam suas singularidades através do discurso e de seus feitos.

É nesse ponto que a autora traça uma distinção fundamental: a filosofia, por sua própria natureza, lida com o homem no singular, sendo um diálogo do “eu” consigo mesmo. A política, no entanto, é o domínio da pluralidade, o fato de que os seres humanos, e não o indivíduo no singular, habitam a Terra. A autora afirma que a pluralidade é o elemento que funda o mundo. O mundo, então, não é um espaço privado ou solitário, mas um espaço de relações que se interpõe entre os indivíduos e que só existe em virtude da multiplicidade de perspectivas que o habitam.

A filosofia, a filosofia política, bem como todos os demais ramos, nunca poderá negar ter-se originado do *thaumazein*, do espanto diante daquilo que é como é. Se os filósofos, apesar de seu afastamento necessário do cotidiano dos assuntos humanos, viessem um dia a alcançar uma filosofia política, teriam que ter como objeto de seu *thaumazein* a pluralidade do homem, da qual surge — em sua grandeza e miséria — todo o domínio dos assuntos humanos. [...] Teriam que aceitar, de uma forma que não se limitasse à resignação da fraqueza humana, o fato de que “não é bom para o homem estar só. (Arendt, 202, pg. 115)

O mundo comum é construído pela atividade do trabalho, cujos produtos são duráveis e resistem à efemeridade da vida. A fotografia, em sua materialidade, é um desses objetos-mundo. Ela é um produto do trabalho que, ao ser criado e exibido, contribui para a solidez da esfera pública. É neste mundo, feito de coisas duráveis, que as nossas ações e os pensamentos podem ter uma chance de permanência, se tornando visíveis e lembrados a partir da própria realidade.

Neste cenário, a obra de arte é o exemplo máximo da durabilidade. Como você cita a autora, nada como a obra de arte demonstra com tamanha clareza e pureza a simples durabilidade deste mundo de coisas. A arte, em sua capacidade de pensar e de fazer, se coloca como uma ferramenta para a transformação necessária à condição humana. Ela é a intersecção entre o pensar e o agir, e a permissão para a manifestação da *pluralidade*.

A fotografia se encaixa como uma das artes que contribui para essa permanência, pois sua natureza única reside em sua capacidade de capturar a ação humana e materializá-la no mundo comum. Ao registrar um ato, um evento ou um rosto, a fotografia garante que a história — traçada pelo olhar e intencionalidade do sujeito que a fotografa — não se perca no tempo. Nesse sentido, a partir do pensamento de Hannah Arendt, entendo que a fotografia pode ser considerada o tipo de objeto que, torna-se um testemunho físico de que um evento aconteceu, o que a move da esfera privada para a pública, transformando-a em um bem coletivo.

Quando as imagens de Luiz Alfredo em Barbacena entram em esfera pública, a fotografia torna-se um objeto do mundo comum no mais pleno sentido, transcendendo a memória pessoal de quem a viu ou fotografou, tornando-se um ato a todos. Mesmo que, atualmente, estejamos perante à ascendência da produção midiática de vídeos e documentários, a fotografia ainda possui um detalhe que se destaca em relação ao vídeo: O instante parado, intacto... O momento em que ela é “clorada” ou capturada diz respeito à potente intencionalidade daquele milésimo de segundo.

Assim, a fotografia, como forma de arte “exata”, atua como um antídoto à ausência da política, criando um espaço para que as múltiplas perspectivas de uma tragédia possam se manifestar, preservando a memória que, como consequência central, possui *pluralidade*.

Por fim, a filosofia de Hannah Arendt encontra uma interseção com o pensamento de Paul Ricoeur. Enquanto Hannah Arendt nos dá o espaço político filosófico (o mundo comum) e o objeto (a fotografia durável) que tornam a memória possível, Ricoeur nos dá a base para que essa memória seja ativada. A existência dessas fotografias exige de nós um trabalho de memória. Elas não nos permitem apenas lembrar; e sim, nos impõem a alteridade, forçando a sociedade a confrontar-se com um passado que, embora doloroso, não pode e não deve ser esquecido.

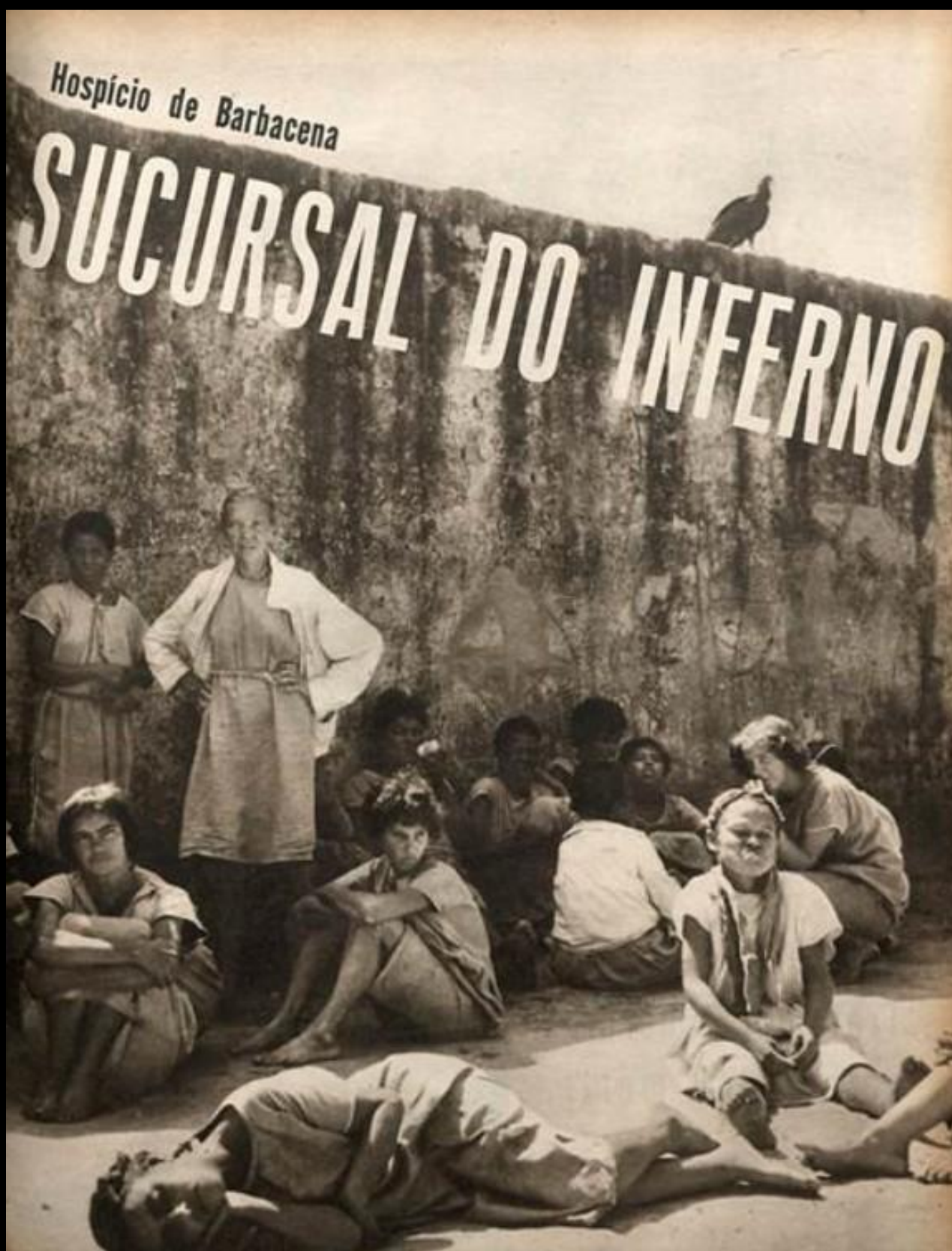


Figura [1] – Fac-símile de página da reportagem "A Sucursal do Inferno" (1961) Fonte: FRANCO, José; ALFREDO, Luiz. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, ed. 31, 13 maio 1961.

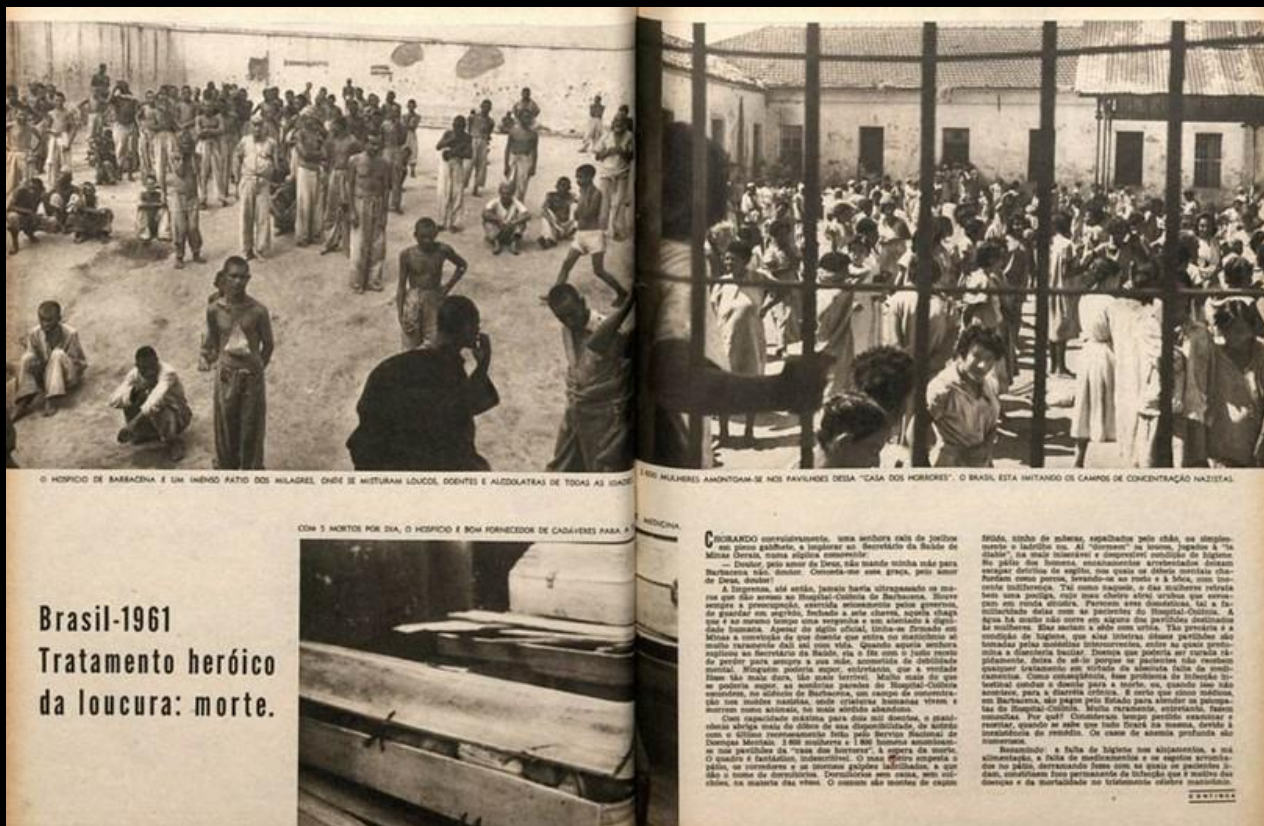


Figura [2] – Fac-símile de página da reportagem "A Sucursal do Inferno" (1961) Fonte: FRANCO, José; ALFREDO, Luiz. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, ed. 31, 13 maio 1961.

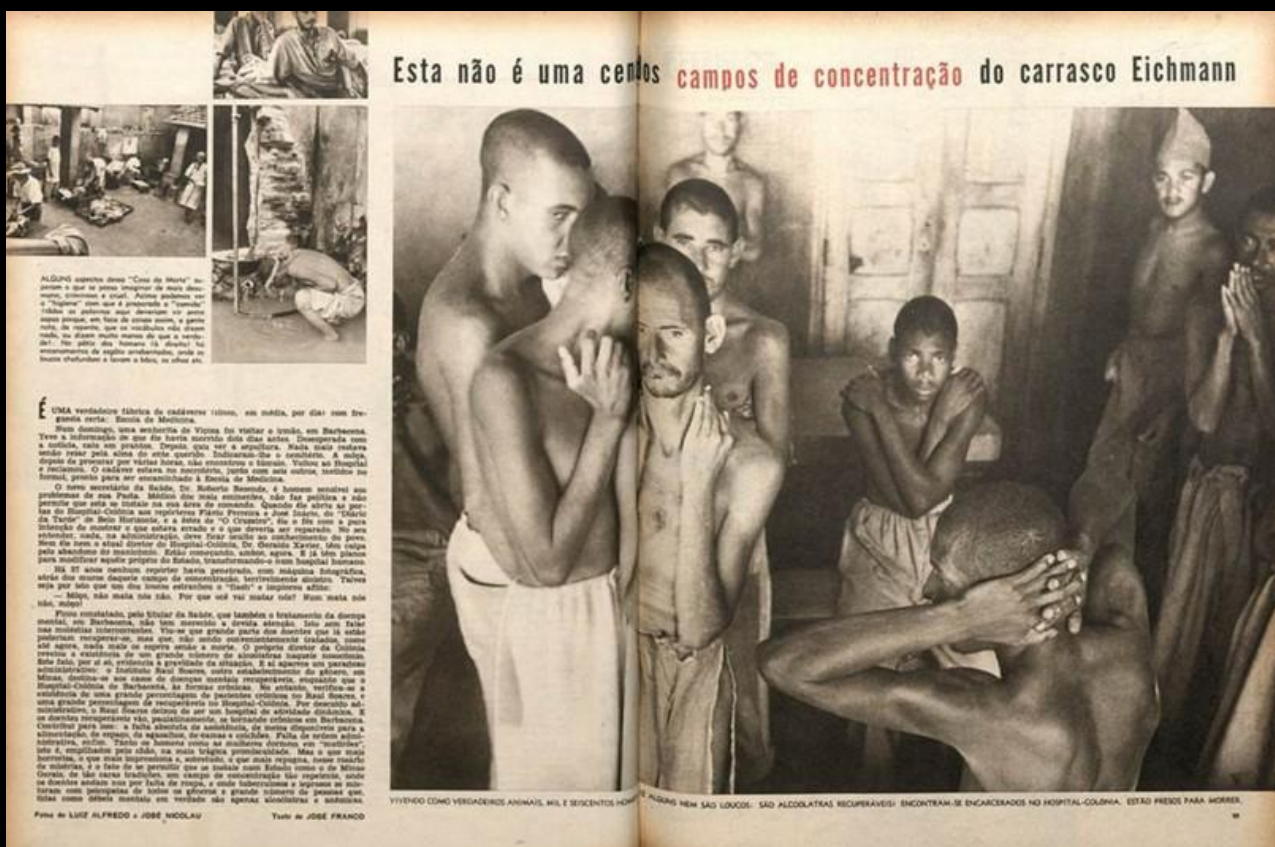


Figura [3] – Fac-símile de página da reportagem "A Sucursal do Inferno" (1961) Fonte: FRANCO, José; ALFREDO, Luiz. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, ed. 31, 13 maio 1961.

A Prática: O Olhar em Si

2.3 Da Sobrevivência das Imagens à Arqueologia do Silêncio

Como dito anteriormente, se torna primordial trazer à luz a imagem como uma forma de resistência ao apagamento e objeto *revolucionário*. Esse viés também é abordado na obra *Imagens Apesar de Tudo* (2003), de Georges Didi-Huberman, e servirá como ramificação condutora deste trabalho à análise das fotografias escolhidas de Luiz Alfredo. O livro nasce como resposta a uma polêmica iniciada em 2001, após a exposição *Mémoire des camps* em Paris, no qual o autor defendeu a legitimidade histórica de quatro fotografias capturadas clandestinamente em agosto de 1944 por membros do *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau.

Didi-Huberman argumenta, analisando Benjamin, que essas quatro imagens borradas e enquadradas às pressas não são apenas documentos, mas gestos de sobrevivência. Ademais, foram essas fotografias que trouxeram à luz os fatos *apesar de tudo: apesar da proibição de fotografar, apesar do risco de morte, apesar da escuridão das câmaras de gás e apesar da máquina nazista desenhada para não deixar rastros de suas violências*. Ao analisar esses *pedaços de filme*, o filósofo propõe que a imagem, mesmo que ocupe um lugar lacunar - quando se trata de interpretações - atue como um *cristal de tempo*, devolvendo ao sujeito a capacidade de testemunhar ali onde houve tentativas de apagamentos e, conseqüentemente, sua subjetividade.

Foi na dobra destas duas impossibilidades - desaparecimento próximo da testemunha, irrepresentabilidade garantida do testemunho - que surgiu a imagem fotográfica. Um dia, no Verão de 1944, os membros do Sonderkommando sentiram a imperiosa necessidade, que tão perigosa era para eles, de arrancarem ao seu trabalho infernal algumas fotografias susceptíveis de testemunharem a especificidade do horror e da amplitude do massacre. Arrancar algumas imagens àquele real. Mas também - uma vez que uma imagem é feita para ser vista por outrem - para arrancar ao pensamento humano em geral, o pensamento do <fora>, um imaginável para aquilo de que ninguém, até então (mas isso já é dizer muito, pois tudo foi projectado antes de ser posto em prática), entrevia a possibilidade. (Didi-Huberman, 2017, p. 19)

Apesar de todas as polêmicas as quais o aparecimento das fotografias possa ter se envolvido, o que prevalece novamente são as intersecções trazidas entre a reflexão e a luz da memória. Em concordância com Ricoeur, ao tomarmos consciência dos fenômenos por trás da sobrevivência dessas imagens, compreendemos que a memória aqui não é apenas um “fato lembrado”, mas um processo dinâmico, um *debate da lembrança*. A imagem deixa de ser vista como mera imitação para se tornar o *intervalo tornado visível*, a linha de fratura entre as coisas. É nesse espaço que ela se estabelece como fenômeno originário da apresentação da *história*⁶, desafiando o saber e sensibilidade estabelecidos e exigindo do espectador — assim como do arqueólogo que escava o solo, segundo Didi-Huberman — a capacidade ética de ler o passado no presente, impedindo que o horror caia no vazio do esquecimento.

De fato, a noção de memória toma aqui uma dimensão que extrapola a noção do documento objetivo tanto quanto a da “faculdade” subjetiva. A memória está, certamente, nos vestígios que a escavação arqueológica traz à tona; mas está também na própria substância do solo, nos sedimentos agitados pela enxada do escavador; está, enfim, no próprio presente do arqueólogo, no seu olhar, nos seus gestos metódicos ou hesitantes, na sua capacidade de ler o passado do objeto no solo atual. (p. 122) [...] Da mesma maneira que o arqueólogo percebe, analisa e interpreta o solo, o fotógrafo se exprime à fotografia. (Didi-Huberman, 2017, p.122-128)

2.4 A Sucursal do Inferno: A Institucionalização do "Não-Ser" e a Ruptura Fotográfica

Nesse horizonte ético, a relação entre alteridade e memória deixa de ser uma contemplação passiva do "outro" para se tornar um trabalho de escavação. O Hospital Colônia, enquanto ruína social — conforme explicarei mais à frente —, não entrega a sua verdade imediatamente; ele exige que o fotógrafo — e subsequentemente o observador — atue sobre os sedimentos do tempo. É aqui que a metáfora do arqueólogo, proposta por Didi-Huberman, ilumina a práxis de Luiz Alfredo. Ao fotografar os corpos e os espaços de exclusão, o fotógrafo não está apenas registrando a superfície visível, mas revolvendo o "solo" da história para trazer à luz aquilo que foi soterrado pela violência institucional.

Chorando convulsivamente uma senhora caiu de joelhos em pleno gabinete, ao implorar ao Secretário de Saúde de Minas Gerais, numa súplica

⁶ "Refere-se à concepção de história proposta por Walter Benjamin, em contraposição ao historicismo clássico. Para Benjamin, a história não é a simples acumulação de factos homogêneos ("o que realmente aconteceu"), mas uma construção dialética feita a partir do presente. A imagem histórica autêntica é aquela que surge num 'instante de perigo', interrompendo o *continuum* temporal para revelar o passado oprimido. Cf. BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história* (Teses V e VI).

comovente: Doutor, pelo amor de Deus, não mande minha mãe para Barbacena não, doutor, conceda-me esta graça, pelo amor de Deus doutor! [...] Quando aquela senhora suplicou ao Secretário de Saúde, ela o fez com o justo receio de perder para sempre a mãe acometida de doença mental. [...] As sombrias paredes do Hospital-Colônia escondem, no silêncio de Barbacena, um campo de concentração nos moldes nazistas, onde criaturas humanas vivem e morrem como animais, no mais sórdido abandono. (Franco, 1961: p.109)

Enquanto Didi-Huberman analisa o caráter imagético do testemunho trazido de Auschwitz pelas quatro fotografias polêmicas, nós nos debruçamos sobre um dos horrores pouco tratados no Brasil, cujo caráter violento foi conduzido pela tentativa sistemática de apagamento: O Hospital Colônia de Barbacena. Há uma ironia trágica na própria terminologia que designa o local. A palavra 'manicômio', de origem grega (*manía*, loucura, e *komêin*, cuidar/curar), sugere um instituto destinado ao tratamento e ao cuidado. No entanto, a realidade capturada pelas lentes de Luiz Alfredo denuncia o colapso desse significado: em vez de um lugar de cura (*komêin*), Barbacena revelou-se um depósito de desumanização, no qual a promessa terapêutica cedeu lugar à gestão da morte e do abandono. Portanto, para além de sua nomeação envolver termos profundamente enraizados no imaginário social brasileiro — *Colônia e Manicômio* —, todo o contexto histórico por trás de sua criação e manutenção custou tão caro à alteridade quanto o seu próprio nome sugere.

Faz-se necessário, nesta etapa, delimitar o corpo documental que servirá de fio condutor para a análise: Foram mobilizados diferentes objetos de estudo: a reportagem 'A Sucursal do Inferno' (1961), escrita por José Franco com fotografias de Luiz Alfredo (Figuras 1, 2 e 3); a obra literária *Holocausto Brasileiro* (2013) e o documentário homônimo (2016) de Daniela Arbex; o documentário *Em Nome da Razão* (1979), de Helvécio Ratton; e o Decreto nº 290 de 1900, que regulamentava a Assistência aos Alienados. O suporte teórico principal advém da leitura de *História da Loucura*, de Michel Foucault⁷.

Dessa forma, ao problematizar o silenciamento do sujeito em sofrimento psíquico, não busco atingir anacronismos ou impor um julgamento moral contemporâneo sobre a prática jornalística ou legislativa da época. O objetivo é compreender o regime de visibilidade vigente e os impactos gerados na atualidade pelos registros fotográficos feitos na época. Reconheço,

⁷ Ressalta-se que não fará parte do escopo desta pesquisa (atualmente) o aprofundamento em terminologias clínicas e diagnósticos psicopatológicos, mantendo-se o foco na análise filosófica e social da imagem.

contudo, que a “loucura”, naquele contexto, era lida socialmente quase sempre através da tutela psiquiátrica ou da comoção pública.

Portanto, a crítica aqui tecida dirige-se à estrutura social e institucional que naturaliza a exclusão e o desvelamento de tal processo, a partir das fotografias de Luiz Alfredo, como essas narrativas foram construídas dentro das possibilidades de seu tempo, sem deixar de apontar a desumanização sistêmica que tal estrutura acarretava. Como nos lembra Foucault:

A linguagem da psiquiatria, que é um monólogo da razão sobre a loucura, só pôde se estabelecer sobre um tal silêncio. [...] Gostaria de fazer a história [...] dessa 'outra forma de loucura', pela qual os homens, num ato de razão soberana, confinam seus vizinhos e se comunicam e se reconhecem através da linguagem impiedosa do não-ser. (Foucault, 1978, Prefácio).

É sob o amparo desse *ato de razão soberana* mencionado por Foucault que se institui, no Brasil, o arcabouço legal que daria sustentação ao Hospital Colônia. A *linguagem impiedosa do não-ser* ganha forma jurídica através do *Decreto nº 290, de 1900*, que estabelecia as diretrizes para a Assistência aos Alienados em Minas Gerais. A legislação, embora revestida de um discurso higienista e de modernização da saúde pública, criou as condições para que a exclusão fosse institucionalizada.

Fundado oficialmente em 12 de outubro de 1903, o Hospital Colônia de Barbacena nasceu com a promessa de ser um centro de excelência terapêutica, situado estrategicamente nas montanhas mineiras, cujos ares eram considerados benéficos para a cura da tuberculose e das afecções mentais. No entanto, a localização geográfica serviu também a outro propósito: o distanciamento. A cidade, conectada pela malha ferroviária, tornou-se o destino final daquilo que o imaginário popular batizou de *Trem de Doido*.

Sob uma análise foucaultiana, esse transporte funcionava como uma reedição moderna da *Stultifera Navis* (A Nau dos Insensatos): um mecanismo móvel destinado a orientar os *indesejáveis* dos centros urbanos. O *Trem de Doido* operava a primeira etapa da despersonalização, misturando doentes mentais, alcoólatras, opositores políticos e pessoas sem documentos, transformando histórias singulares em uma massa destinada ao esquecimento institucionalizado. A partir do momento em que cruzavam os portões da Colônia, esses sujeitos perdiam o direito a *ser*, passando a integrar o processo até então silencioso a quem poderia fazer a diferença até que Luiz Alfredo viria a denunciar décadas mais tarde.

Prisioneiro da passagem, o louco, no barco que desliza, encontra-se ali posto, vindo de outro mundo de onde proveio e indo para um outro mundo. [...] Ele só tem verdade e pátria nessa extensão infecunda, entre duas terras que não lhe podem pertencer. [...] A água e a navegação têm esse papel. Enclausurado no navio, de onde não se pode escapar, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre e mais aberta das estradas: está solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. (Foucault, 1978, p. 22)

2.5 Vagalumes: O Corte no Tempo e a Exigência Ética do Olhar

Ao compararmos a exclusão descrita por Foucault com a filosofia da imagem de Didi-Huberman, emerge uma dialética fundamental para compreendermos o gesto de Luiz Alfredo. Foucault descreve o poder disciplinar como uma luz ofuscante que vigia ou uma escuridão total que isola; um sistema feito para não deixar rastros da subjetividade. Didi-Huberman, em resposta, nos lembra que é justamente na *grande noite* dos povos que devemos procurar pelos *vagalumes* de resistência.

As fotografias de Barbacena operam como essas luzes intermitentes que, *apesar de tudo*, conseguem furar a escuridão do *dispositivo manicomial*. Neste lugar, Foucault enxerga a eficácia do sistema em reduzir o sujeito ao silêncio, Didi-Huberman nos ampara a ver na imagem a falha desse sistema: o instante em que a alteridade, recusando-se a desaparecer, emite sua luz ainda restante de sobrevivência e exige ser vista.

Os vagalumes só desapareceram da visão daqueles que não estão mais no lugar certo para vê-los. [...] É preciso, então, nós mesmos nos tornarmos *lúcioles* e formarmos novamente uma comunidade de *lúcioles*, uma comunidade de luzes reduzidas, de luzes menores, de luzes intersticiais, de luzes resistentes. [...] A imagem arde. Arde com o real de que se aproxima, arde com o desejo que a anima, arde com a destruição que a consome, arde com a urgência intempestiva que a faz, apesar de tudo, sobreviver. (Didi-Huberman, 2011, p. 43; p. 129)

É nessa fenda colocada pela dialética entre Foucault e Didi-Huberman — entre o desejo de apagamento institucional e a persistência da imagem — que se situam as fotografias capturadas por Luiz Alfredo no Hospital Colônia de Barbacena. Se em Auschwitz a máquina de morte operava na escuridão para não deixar rastros, em Barbacena o horror e a violência se naturalizam sob o manto do silêncio social. As imagens de 1961, portanto, operam em paralelo às *imagens apesar de tudo*: elas sobrevivem não apenas como registro jornalístico de uma

época, mas como *cristais de tempo* que trazem à superfície a *Sucursal do Inferno* (termo utilizado para intitular a reportagem de José Franco, ilustrada pelas fotografias tratadas aqui).

Por que uma imagem? Porque a imagem designa, em Benjamin, não uma imaginária, uma ilustração figurativa. A imagem é, primeiramente, um cristal de tempo, a forma, construída e flamejante, ao mesmo tempo, de um choque fulgurante em que o Outrora, escreve Benjamin, encontra num relâmpago o agora para formar uma constelação. (Didi-Huberman, 2017, pg. 274)

Ao nos depararmos atualmente com essas imagens, não estamos diante de um arquivo morto, mas de uma sobrevivência (*Nachleben*⁸) que nos interpela. Luiz Alfredo, tal qual o arqueólogo do presente descrito pelo filósofo, arrancou do esquecimento a prova visual de fenômenos desumanos, transformando o que era invisível e inominável em uma exigência ética de testemunho e uma consequente obrigatoriedade à alteridade. Essas fotografias são, em primeira instância, o gesto de resistência que impede que o *Holocausto Brasileiro* seja soterrado pela indiferença da história e, consequentemente, enfraquecimento da consciência coletiva.

As fotografias de Luiz Alfredo possuem caráter reluzente à alteridade tendo em vista a potência ao despertar do espectador a abandonar a indiferença e a confrontar-se com a humanidade do outro que foi sistematicamente silenciado. Ao capturar detalhes como o olhar vazio de um paciente ou a mão de uma pessoa, a câmera de Luiz Alfredo transcende o mero documento e transforma a dor individual em uma questão pública. Essas imagens atuam, portanto, como uma exigência ética que impede o esquecimento, forçando quem as enxerga a reconhecer naqueles corpos a dignidade que o sistema manicomial tentou apagar.

Nesse viés, se torna evidente a importância de falar sobre os dados históricos, que revelam sua operação como uma verdadeira máquina de apagamento social: O local foi palco da morte de cerca de 60 mil pessoas. Para além, cerca de 70% desses internos não possuíam diagnóstico de quaisquer condições divergentes mentais. Como já mencionado anteriormente, eram indesejáveis sociais — pobres, negros, mães solteiras, opositores políticos — enviados para lá não para serem “curados”, mas para desaparecerem. As descrições de José Franco sobre

⁸ O conceito de *Nachleben* (frequentemente traduzido como "sobrevivência", "pervivência" ou "pós-vida") foi introduzido pelo historiador da arte Aby Warburg para descrever a continuidade e a metamorfose das formas e do *pathos* (emoção) através do tempo. Para Georges Didi-Huberman, que expande esse conceito em *A Imagem Sobrevivente* (2014), o *Nachleben* define a condição espectral da imagem: ela não morre quando seu tempo cronológico passa; ao contrário, ela retorna de forma anacrônica, como um fantasma ou sintoma, para assombrar e interpelar o presente. Assim, a sobrevivência não é uma mera conservação material, mas uma potência ativa de resistência ao esquecimento histórico.

o pátio *apinhado de loucos* e as *cenias dantescas* revelam um cenário no qual a *condição humana* foi reduzida à *pobreza abjeta* e ao *império absoluto da necessidade*, termos que Hannah Arendt utiliza para descrever o estado de desumanização. O título da matéria denuncia uma realidade na qual os sujeitos foram despidos de qualquer direito, transformados em corpos nus e anônimos.

No chão dormem os loucos jogados “ao diablo”. [...] O novo secretário de saúde, Dr. Roberto Resende, é homem sensível, aos problemas de sua Pasta. Médico dos mais eminentes, não faz política e não permite que esta se instale em sua área de comando. Quando ele abriu as portas aos repórteres [...] ele o fez com a pura intenção de mostrar o que estava errado e o que deveria ser reparado. No seu entender nada na administração pública deve ficar oculta ao conhecimento do povo. Nem ele nem o atual diretor do Hospital Colônia, dr. Geraldo Xavier, tem culpa pelo abandono do manicômio. Estão começando ambos agora. E já tem planos para modificar aquele próprio do Estado, transformando o num hospital humano. (Franco, 1961, p. 110).

Considerações

À ótica de Hannah Arendt, a política só existe na esfera pública, no *mundo comum* onde os indivíduos podem aparecer e ser vistos por outros. O sistema de Barbacena operou de modo oposto: a da invisibilidade. Ao confinar milhares de pessoas atrás de muros, o sistema retira delas a possibilidade de habitar um mundo comum, condenando-as ao isolamento e à irrelevância política. As fotografias de Luiz Alfredo, portanto, atuam como um resgate violento desses sujeitos: elas rompem a barreira do isolamento e devolvem essas pessoas à esfera da visibilidade, forçando o olhar do espectador ao que tentou ser escondido. Mesmo que, posteriormente, ainda caiba a discussão de qual lugar essas fotografias devem ocupar para cumprirem tal função.

Se para Vilém Flusser a câmera pode ser um aparelho de alienação que transforma o fotógrafo em um mero *funcionário* da caixa preta, em Barbacena ela operou como a única ferramenta capaz de furar o bloqueio institucional. Diante de um sistema desenhado para não deixar rastros, assim como no contexto Nazista, a câmera de Luiz Alfredo não serviu ao programa de propaganda e entretenimento às massas, mas agiu como um instrumento político. Ao registrar a violência, o fotógrafo subverteu a função alienante do aparelho e transformou o ato fotográfico em um testemunho ético, provando que, naquele contexto, a imagem técnica foi a condição de possibilidade para a resistência e para a memória.

A ação do fotógrafo, neste caso, produz o que Benjamin denomina *cristais de tempo*, conforme já abordado anteriormente neste trabalho significa paralisia do fluxo histórico que

faz o passado colidir violentamente com o presente, atingindo também aqueles que se dispõe a observá-la. Desse modo, a resistência não reside apenas no ato de quem fotografou em 1961, mas na potência intrínseca da imagem de, no presente, desestabilizar e provocar o olhar e exigir o trabalho da memória. Diante da atrocidade de Barbacena, a fotografia se ergue como a última barreira contra o esquecimento absoluto, provando que, onde houve a tentativa sistemática de suprimir a humanidade, a imagem sobreviveu para restituí-la.

A imagem evidencia uma ordem de conhecimento essencial ao teor histórico das coisas. [...] Benjamin escreve ainda: “o prazer que se tem no mundo das imagens alimenta-se de um sombrio desafio lançado ao saber”. e nada é mais necessário para o saber do que aceitar esse desafio. (Didi-Huberman, 2017, p.165)

Sobre a natureza do testemunho visual, vale frisar que, a partir de Didi-Huberman, a imagem fotográfica não nos entrega a *verdade total* do acontecimento. Ela é, por definição, *fragmentária, incompleta e lacunar*. No entanto, é precisamente nessa incompletude que reside a sua força política, segundo o autor. A fotografia não pretende reconstruir o todo — algo inatingível —, mas opera como o *intervalo tornado visível*. Ela é um rasgo na escuridão, uma fenda luminosa que interrompe a continuidade do esquecimento imposto pelo sistema. As fotos de Luiz Alfredo não nos mostram *tudo* sobre o Hospital Colônia, mas mostram o *suficiente* para provar que a desumanização existiu, funcionando como provas irrefutáveis extraídas do interior do trauma.

Ainda por um viés analítico, ao compararmos as fotografias aos documentários, torna-se claro que, embora o caráter vídeo-documental possa atribuir uma sensação de veracidade narrativa aos relatos, a fotografia opera em outra frequência. Segundo Barthes, o que é despertado pela imagem estática é mais significativo justamente pela sua imobilidade. Ao contrário do vídeo, que tende a explicar e contextualizar o evento através de uma narrativa com começo, meio e fim, a fotografia mantém o fato em sua forma bruta e não resolvida.

No Cinema [...] eu não tenho tempo de fechar os olhos; a imagem impõe-se a mim sem que eu possa aceitá-la ou recusá-la, recuar ou comprazer-me; a imagem cinematográfica não tem *punctum*; [...] o fluxo das imagens arrasta-o; a metonímia em que o cinema se desenrola não comporta nenhuma parada, nenhum instante fora de campo. (Barthes, 1984, p. 86).

Assim, a imagem estática opera como um corte seco no real, recusando-se a dar sentido imediato. Ao congelar o grito ou o olhar vazio, a fotografia de Luiz Alfredo recusa a catarse e

exerce sobre o espectador uma coerção visual. Como define Barthes: “A Fotografia é violenta: não porque mostra violências, mas porque enche a vista à força e porque nela nada pode ser recusado ou transformado”. (BARTHES, 1984, p. 136).

Essa violência da imobilidade não permite que o espectador flua por um caminho automatizado por outrem, mas exige um processo intencional, provocando o *punctum*. Por fim, o objeto fotográfico transforma o acontecimento em um marco reluzente de inquietação que demanda do observador um trabalho ativo de memória para preencher as lacunas do que ali está paralisado, tornando o ato de ver uma responsabilidade contínua e intencional, e não apenas um consumo passivo de informações.

Nesse sentido, a lacuna preenchida pela imagem é o espaço onde a alteridade pode emergir. O sistema manicomial foi desenhado para transformar o indivíduo em um *outro radical*, um ser desprovido de rosto, nome e direitos. Quando a câmera de Luiz Alfredo enquadra o rosto de um paciente, ou o detalhe de um corpo marcado pelo sofrimento, ela realiza um movimento contrário ao da instituição: ela restitui a possibilidade do sujeito (de *ser*).

Aquele que era apenas um número no prontuário ou um corpo que, através da imagem, ganha a capacidade de nos encarar. Neste olhar, há potência à *ponte de alteridade*: uma possibilidade de obter um elo ético entre quem fotografa (e nós, que olhamos agora) e quem foi fotografado. O sistema tentou destruir qualquer ponte de empatia, isolando a 'loucura' atrás de muros; a fotografia, ao atuar nesse intervalo, reconstrói o laço humano, obrigando-nos a reconhecer naquele 'outro' desumanizado a nossa própria condição vulnerável. O testemunho, portanto, não está apenas no que a foto mostra, mas na relação que ela inaugura entre nós e eles.

Todas as fotografias são memento mori. Tirar uma fotografia é participar na mortalidade, na vulnerabilidade, na mutabilidade de outra pessoa (ou de outra coisa). Precisamente por fatiar este momento e congelá-lo, todas as fotografias testemunham a dissolução implacável do tempo. (SONTAG, 2004, p. 26)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Ética: Consequências

O mundo contemporâneo: Desafios da intencionalidade do olhar

O lugar da fotografia no mundo comum: Durabilidade e permanência

O contexto do despertar da memória: Educação como possibilidade

Panorama Conclusivo

A Ética: Consequências

A intencionalidade do olhar: entre a percepção encarnada e o automatismo

A análise da fotografia como ato político nos remete, inevitavelmente, à postura do sujeito que empunha a câmera. Compreendemos que o olhar não é uma operação abstrata, aleatória ou mecânica, mas uma percepção intencional. O fotógrafo não é um olho sem corpo; ele está inserido fisicamente no mundo, afetando e sendo afetado por ele. No caso de Luiz Alfredo em Barbacena, essa corporalidade é evidente: para produzir aquelas imagens, foi necessário adentrar o espaço do horror, sentir o cheiro, ouvir os gritos e posicionar o próprio corpo diante da dor do outro. A fotografia, nessa perspectiva, é a extensão de uma consciência que se volta intencionalmente para o real, recusando a neutralidade e assumindo a responsabilidade da presença.

Essa intencionalidade ganha um delineamento ético quando contrastamos o processo analógico, vivenciado por Luiz Alfredo, com o digital contemporâneo. No contexto analógico, a escassez material — o limite do filme, o custo da revelação, a impossibilidade de ver o resultado imediato — impunha ao fotógrafo uma pontualidade do olhar. Cada clique exigia uma decisão ética e estética definitiva. O *instante decisivo* não era apenas uma metáfora, mas uma necessidade técnica que obrigava o fotógrafo a uma conexão profunda com o referente. O ato fotográfico, portanto, carregava um peso de irreversibilidade que aguçava a atenção e transformava a imagem em um recorte cirúrgico do tempo.

Em contrapartida, a era digital e a profusão das imagens em rede nos lançam de volta ao perigo alertado por Flusser: a hegemonia do *programa* sobre o sujeito. A facilidade técnica e o armazenamento infinito permitem o disparo automático e impensado, no qual a imagem corre o risco de deixar de ser um *ato* de escolha para se tornar um fluxo contínuo de dados. A perda da materialidade pode levar a uma banalização do olhar, fotografamos para não precisar ver, substituindo o experienciar do olhar a imagem e o clicar das câmeras como memória pelo guardar de arquivos que raramente serão revisitados ou refletidos conscientemente.

Contudo, a crítica ao digital não deve ser meramente contra o avanço tecnológico de aparelhos fotográficos, mas comportamental. A intencionalidade deve ser resgatada mesmo com a câmera de um aparelho celular em mãos. Um dos desafios contemporâneos reside em resistir ao automatismo do aparelho, recuperando a postura de quem fotografa não para apenas

consumir o mundo, mas para interrogá-lo. Seja no filme de 1961 ou no *pixel* atual, o que define a imagem como ato político não é o suporte, mas a capacidade do fotógrafo de instaurar, através do seu olhar intencional, uma ruptura na indiferença, transformando a cena capturada em um problema para quem a observa e, conseqüentemente, levando o espectador à memória.

O lugar da fotografia no mundo comum: durabilidade, guerra e redes

Hannah Arendt afirma que a política depende da existência de um *mundo comum*, um espaço de aparição que sobreviva à “mortalidade individual” e garanta a permanência dos feitos humanos. Nesse sentido, a fotografia desempenha um papel arquitetônico na construção da memória coletiva e da pluralidade conseqüente: ela “coisifica” o instante, conferindo durabilidade ao que seria efêmero. As imagens de Barbacena, ao serem fixadas no papel e trazidas a público, deixaram de ser apenas o registro de um momento passageiro para se tornarem objetos duráveis do nosso mundo comum. Elas funcionam como âncoras que impedem que o passado deslize para o esquecimento, oferecendo uma superfície estável na qual as gerações futuras podem se reunir para debater a justiça e a história. A questão do lugar de ocupação dessas fotografias para que atinjam tamanha expectativa está cada vez mais em evidência - julgo como necessário tentar respondê-la mais à frente.

Essa função de permanência enfrenta hoje um paradoxo dialético quando observamos o contraste entre a fotografia de conflito (ou documental) e a lógica das redes sociais imagéticas. A fotografia de guerra ou de denúncia social — como as de Luiz Alfredo — opera na lógica do choque e da interrupção. Ela pede um tempo de parada, exige que o espectador suspenda o fluxo de sua vida para confrontar a realidade do outro. Ela é um “obstáculo” visual que clama por uma resposta ética. A sua materialidade, ou a sua persistência como ícone histórico, é o que permite que ela continue nos assombrando décadas depois, cumprindo a exigência Hannah Arendt.

Por outro lado, a dinâmica das redes sociais opera na lógica do desaparecimento programado, exemplificada pelos *Stories* ou pelo *scroll* infinito da *timeline*. Nesse ambiente, a imagem não é feita para durar, mas para circular e desaparecer. O excesso de visibilidade, paradoxalmente, produz uma nova forma de invisibilidade: a saturação anestesia o olhar. Se tudo é imagem, nada é imagem. O risco político atual não é mais a falta de registro, mas a incapacidade de retermos o olhar sobre o registro, transformando tragédias humanas em

"conteúdo" passageiro que desliza por nossas telas sem deixar rastro na consciência ou na memória pública.

Portanto, a "luta" política da fotografia contemporânea é uma luta pela temporalidade. Para que a imagem recupere seu caráter de ato político e construtor de mundo comum, ela precisa resistir à velocidade do consumo digital. É necessário criar espaços — sejam eles museus, livros, salas de aula ou plataformas digitais de "curadoria lenta" — onde a fotografia possa exercer sua vocação de permanência. Apenas quando a imagem deixa de ser *fluxo* e volta a ser "coisa" e "monumento", ela pode reativar o espaço público e permitir que a *pluralidade* humana se reconheça e se posicione diante da história.

O contexto do despertar da memória: a educação como possibilidade

Diante do diagnóstico de uma sociedade já exaurida por imagens alienantes e ameaçada pelo esquecimento, a educação emerge como o território fundamental para a reconquista do olhar. Não se trata apenas de inserir a fotografia na escola como recurso ilustrativo, mas de promover uma verdadeira "alfabetização visual". Se aprendemos a ler textos para não sermos manipulados pelas palavras, precisamos urgentemente aprender a ler imagens para não sermos dominados pelos *programas* das *caixas pretas*. Teria o ambiente educacional brasileiro, potência para desacelerar a percepção e ensinar o aluno a interrogar a imagem: quem fotografou? Por que escolheu este enquadramento? O que foi deixado de fora? Que ideologia sustenta este olhar?

A utilização de fotografias históricas, como as do Hospital Colônia de Barbacena, no contexto pedagógico, cumpre uma dupla função: estética e ética. Esteticamente, ela educa a sensibilidade, retirando o aluno da passividade do espectador de telas luminosas e confrontando-o com a textura complexa do real. Eticamente, ela opera o despertar da memória descrito por Ricoeur e Hannah. Ao apresentar essas imagens às novas gerações, a escola realiza o trabalho de "transmissão", impedindo que a 'barbárie' seja naturalizada ou esquecida. A sala de aula poderia se tornar o local onde a imagem deixa de ser um objeto mudo e passa a ser um sujeito de diálogo e consciência.

Essa pedagogia do olhar é também uma educação para a alteridade e para os Direitos Humanos. Ao se deparar com o rosto do "outro" capturado pela lente de Luiz Alfredo, o estudante é convocado a um exercício de imaginação empática: colocar-se no lugar daquele que sofreu a violência institucional. Esse exercício poderia romper com a bolha fomentada

pelos algoritmos e reconectar o sujeito à esfera da responsabilidade coletiva. A fotografia, mediada pela educação crítica, tem potencial para se tornar uma ferramenta contra a indiferença, transformando a indignação passageira em consciência política estruturada.

Por fim, é sabido que o futuro da fotografia como ato político depende menos da evolução das câmeras e mais da educação dos olhares. De nada adianta a produção de imagens denúncia se não houver uma sociedade capaz de recepcioná-las com competência crítica e sensibilidade humana. Em um ideal imaginário, uma das tarefas impostas para cumprir tal objetivo, portanto, é formar sujeitos que não sejam meros *funcionários do aparelho* ou consumidores de cenas, mas testemunhas ativas da história. É na intersecção entre a arte, a memória e a educação que a fotografia pode, finalmente, cumprir uma de suas potências: revelar não apenas o filme, mas a própria *condição humana*.

Panorama Conclusivo

Em suma, a trajetória percorrida por esta dissertação demonstra que o trabalho de Luiz Alfredo em Barbacena transcende a função documental para se constituir como um ato de subversão política. Ao duvidar da postura de *funcionário da caixa preta* descrita por Vilém Flusser, o fotógrafo engaja sua própria corporalidade no mundo, transformando a câmera em uma extensão de sua intencionalidade. Esse gesto pode resultar em imagens que, longe de serem meros registros, operam como *cristais de tempo* benjaminianos: paralisias messiânicas que interrompem o fluxo histórico. Essas mesmas fotografias percorrem a violência intrínseca descrita por Roland Barthes; elas nos ferem com seu *punctum* e recusam a *catarse*, obrigando o espectador contemporâneo a confrontar a presença daquilo que *isso foi*, sem a possibilidade de desviar o olhar.

No horizonte ético e político, essas imagens funcionam como a antítese visual da lógica manicomial. Michel Foucault identificou o monólogo da razão e a linguagem do *não-ser* destinada a apagar os indesejáveis, as fotos de Luiz Alfredo surgem como os *vagalumes* de Didi-Huberman, emitindo sinais de sobrevivência e resistência, ou seja, apesar de tudo. Ao trazer esses corpos de volta à visibilidade, a fotografia resiste a eles o direito ao *mundo comum* e à *pluralidade* defendida por Hannah Arendt, retirando-os do isolamento da vida individual. Conclui-se, portanto, que a preservação e a análise dessas imagens cumprem o rigoroso dever de memória postulado por Paul Ricoeur: mais do que lembrar o horror, trata-se de pagar uma dívida para com aqueles que foram silenciados, garantindo que o passado não seja duplamente vitimado pelo esquecimento, muito menos repetido em tempos presentes.

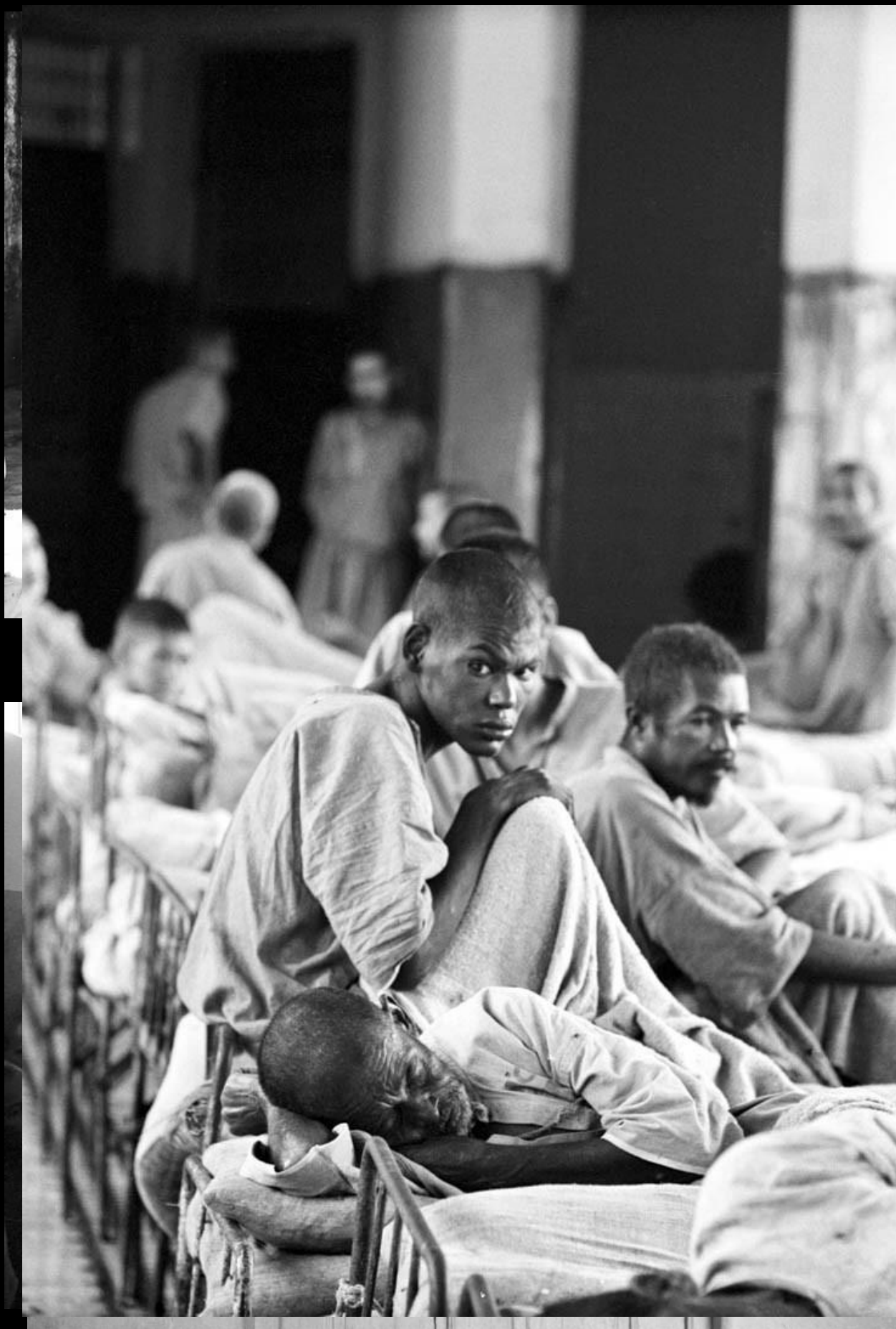
Sem testamento ou, para decifrar a metáfora, sem tradição — que escolhe e nomeia, que transmite e preserva, que indica onde se encontram os tesouros e qual o seu valor — parece não haver nenhuma continuidade consciente no tempo e, portanto, falando em termos humanos, nem passado nem futuro, apenas a mudança sempiterna do mundo e o ciclo biológico das criaturas vivas.
(ARENDR, Hannah. Entre o passado e o futuro. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 28).

anexo 1

*FOTOGRAFIAS DE
LUIZ ALFREDO*

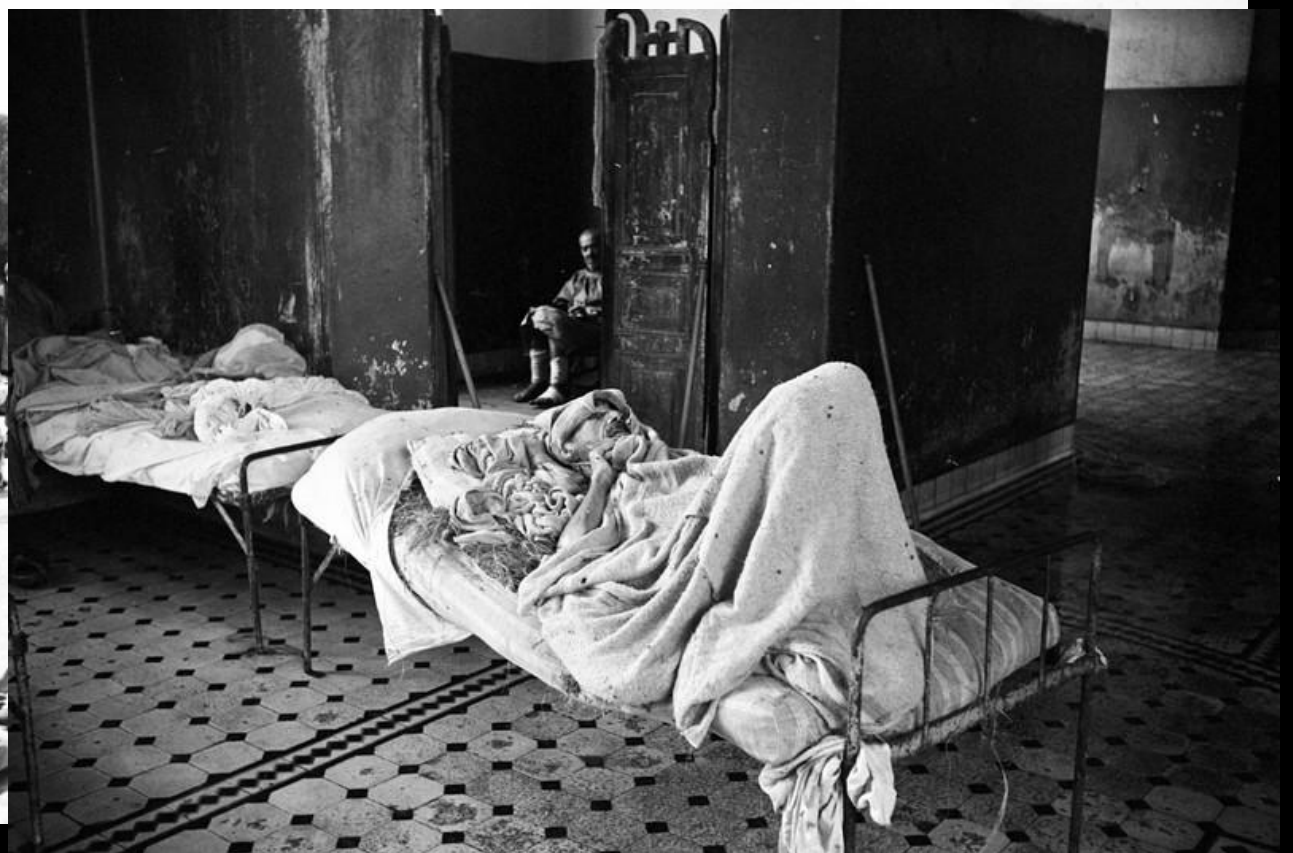


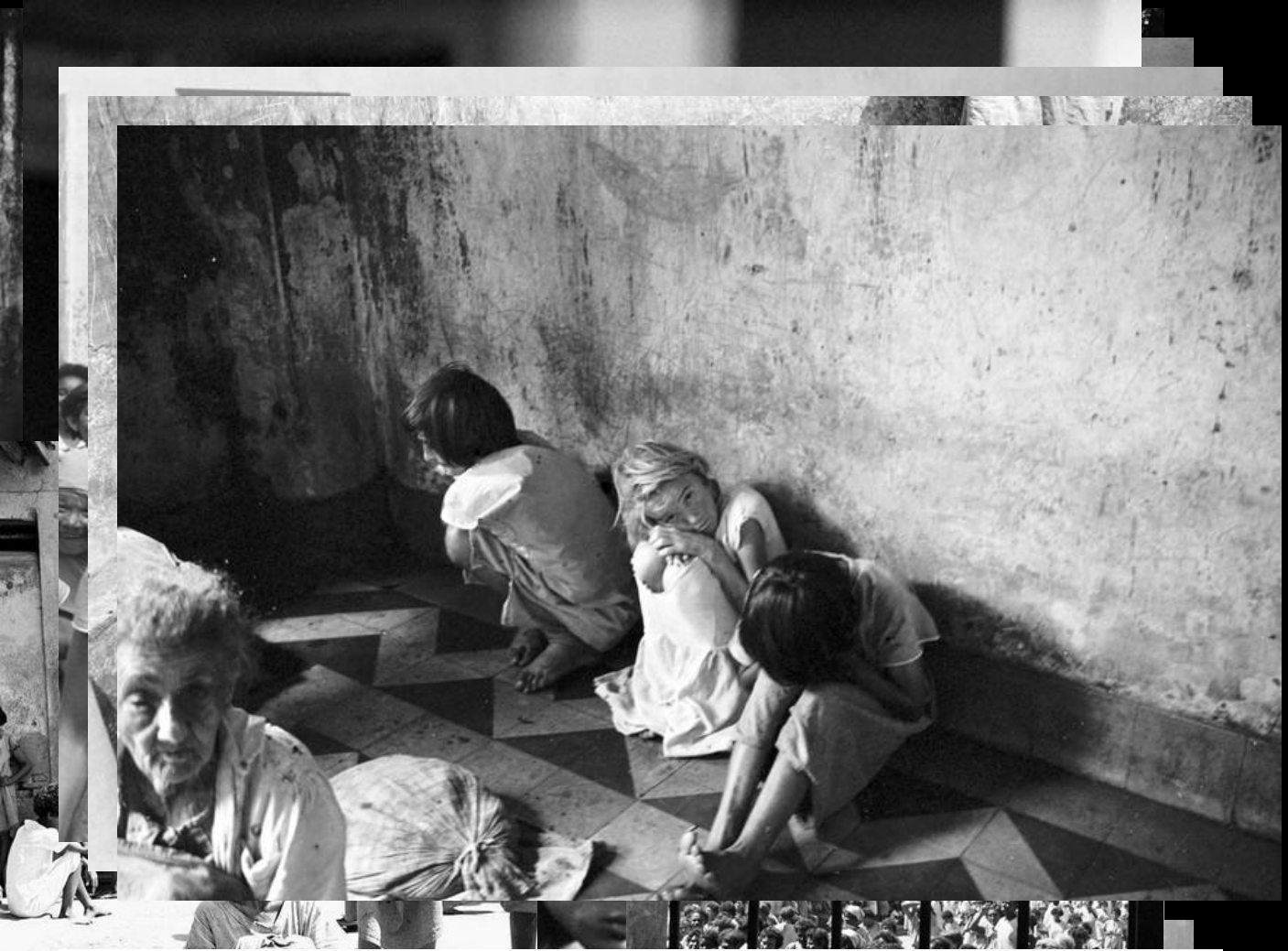












REFERÊNCIAS

ARBEX, Daniela. *Holocausto Brasileiro*. São Paulo: Geração, 2013. _____. *Holocausto brasileiro*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. _____. *A vida do espírito: o Pensar, o Querer e o Julgar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992. _____. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2009. _____. *Sobre a Revolução*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. *O público moderno e a fotografia*. Disponível em: <https://fasciniodafotografia.wordpress.com/2017/08/31/retrato-cit-charles-baudelaire>. Acesso em: 10 jul. 2022. _____. *O spleen de Paris*. Porto Alegre: L&PM, 2016.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. [S.l.: s.n.], 1935. _____. *Sobre a fotografia*. Valencia: Pré-textos, 2008.

BRASIL. Lei nº 290, de 16 de agosto de 1900. Cria no estado a assistência aos alienados e contém outras disposições a respeito. *Assembleia Legislativa de Minas Gerais*. Disponível em: <https://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?tipo=LEI&num=290&comp=&ano=1900>. Acesso em: 16 ago. 2019. _____. Lei nº 10.216, de 6 de abril de 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. *Sobrevivência dos vagalumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1998.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1983.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FRANCO, José. *Hospício de Barbacena, Sucursal do Inferno*. Revista O Cruzeiro, Rio de Janeiro, ed. 31, 13 maio 1961. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=136709>.

PASSOS, F.A. *A Implicação política da faculdade de pensamento na filosofia de Hannah Arendt*. 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

RATTON, Helvécio (Dir.). *Em nome da razão*. 1979. 1 documentário.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SANTOS, B.L.S. *A crítica de Baudelaire à fotografia*. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TOLEDO, Jairo Furtado; BRANDÃO, Edson (Org.). *Colônia, uma tragédia silenciosa*.
Barbacena: Prefeitura de Barbacena/Fhemig, 2008.