

Fotografia e aderência simbólica: "aura", "engajamento" e "memória" no protagonismo fotográfico

Photography and symbolic adherence: "Aura," "engagement" and "memory" in photographic protagonism

Maria da Conceição Francisca Pires¹
conceicao.pires@uol.com.br

Sergio Luiz Pereira da Silva²
slps2@uol.com.br

Resumo

A partir dos referenciais de Barthes (1980), Benjamin (1996), Bourdieu (1979) e Halbwachs (1990), propomos discutir os elementos que favoreceram que as fotografias "Mãe Migrante" e "A Morte do Miliciano", produzidas por Dorothea Lange (1936) e Robert Capa (1936), respectivamente, tenham se incorporado a um imaginário coletivo, adquirindo o caráter de marco referencial de uma determinada realidade histórica. Entendemos que tais imagens têm em comum a relação que estabeleceram com o arquivo de memórias e experiências das sociedades retratadas construindo, para este público, uma narrativa visual sobre a experiência vivida e influenciando suas dinâmicas sociais e políticas na esfera pública, bem como favoreceram uma reflexão profunda sobre o ato fotográfico, no que tange à sua feitura técnica e ao seu caráter político.

Palavras-chave: *aura, fotografia, memória.*

Abstract

Based on the works of Barthes (1980), Benjamin (1996), Bourdieu (1979) and Halbwachs (1990), we discuss the elements that favored that the photographs "Migrant Mother" (by Dorothea Lange, 1936) and "The Death of the Militiaman" (by Robert Capa, 1936) were incorporated into a collective imaginary, becoming the reference of a certain historical reality. We understand that these images have in common the relationship they established with the memories and experiences of the societies they represent and that they create for the audience a visual narrative about the lived experience. They influence their social and political dynamics in the public sphere, as well as favoring a reflection about the photographic act, concerning its technical work and its political character.

Keywords: *aura, photography, memory.*

¹ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Av. Pasteur 458, Prédio Padre Anchieta, 2º andar, sala 204, 22290-240, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

² Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Av. Pasteur 458, Prédio Padre Anchieta, Térreo, 22290-240, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Introdução

A nossa proposta, nesse artigo, é discutir o caráter de referência visual de uma época adquirido por duas fotografias específicas, produzidas por diferentes fotógrafos e em momentos históricos distintos. Especificamente, estamos nos referindo às seguintes fotos que tiveram grande impacto público pelo seu caráter político e pela singularidade de suas representações: (i) "Mãe Migrante", realizada pela fotógrafa americana Dorothea Lange, em 1936 na Califórnia (EUA), durante a crise econômica dos EUA; (ii) "A Morte do Miliciano", produzida em Cierro Murano, na Espanha, pelo fotógrafo húngaro Robert Capa, durante a Guerra Civil Espanhola na década de trinta.

Entendemos que, além do contexto de produção – as duas foram geradas em momentos de grandes rupturas –, tais imagens têm em comum a relação que estabeleceram com o arquivo de memórias e experiências das sociedades retratadas, construindo, para este público, uma narrativa visual sobre a experiência vivida e, ao mesmo tempo, influenciando suas dinâmicas sociais e políticas na esfera pública. Comungam ainda do fato de terem provocado uma reflexão profunda sobre o ato fotográfico, tanto no que tange à sua feitura técnica como ao seu caráter político.

Essas três condições interligadas, somadas a outros aspectos não menos importantes, como os referentes representados, os suportes, as formas e meios de circulação e exposição, serão tomadas aqui como elementos-chave que nortearão as nossas reflexões sobre como uma determinada imagem fotográfica, em meio a tantas outras produzidas sobre um mesmo tema ou circunstância, adere a um imaginário coletivo, adquire o caráter de ícone visual e se torna marco referencial de uma determinada época, realidade ou tempo histórico.

A foto-choque e sua singularidade como memória e imagem técnica

As fotografias de guerra preservadas, sobretudo, nos arquivos nacionais e museus exercem um importante papel na cristalização da memória social das nações, atuando como um construto simbólico das identidades nacionais. Não é à toa que estas foram e são objeto de uma atenção especial por parte de governos e dos que controlam os meios massivos de comunicação, suscitando debates que envolvem questões éticas e/ou morais. Quando apropriadas pelos governos em suas políticas públicas de memória, esses tipos de fotografias se caracterizam pelo propósito de produzir, inicialmente, uma espécie de choque estético no receptor para, posteriormente, se tornar uma forma de perpetuação daquele passado fotografado e servir de elemento de narrativa social e histórica (Lowy, 2009).

Em geral, tais imagens servem de elementos de fixação de uma memória que se quer coletiva, instituindo uma pertença gregária coletivamente partilhada (Schmidt e Mahfoud, 1993).

Nesse processo, a fotografia exerce o papel de referência simbólica do passado (Silva, 2011), incorporando-se à existência como uma espécie de "memória involuntária", tal qual abordado por Benjamin (1996). Através dessa memória involuntária, "o passado que já foi presente pode de novo ser presente e este não só é presente, mas passado reencarnado ou promessa de passado do futuro" (Albuquerque Junior, 2007, p. 201).

As fotografias que retratam a guerra, a miséria, a penúria e coisas próximas a esse conjunto temático têm um caráter de realismo explícito. Entretanto, embora tenham esse poder de referência do real, sabemos que elas não são a realidade. A realidade nesse tipo de foto se parece com uma realidade de estátua de sal (Bourdieu, 1979) que é petrificada e colocada à mostra pelo seu valor de exposição (Benjamin, 1996). Ao retratar esse tipo de realidade, o fotógrafo transforma o objeto, dá a ele um significado esteticamente viável, transformando em arte a tristeza de uma guerra ou de uma situação de desumana penúria.

Barthes, em seu livro *Mitologias* (1989), reflete sobre as fotografias nas quais é possível visualizar a morte e coisas afins, como as fotografias da revolução na Guatemala e a execução de comunistas guatemaltecos, expostas nos museus de Paris, definindo-as como "Fotos-Choque".

Sobre essas fotos-choque, Barthes afirma que

[...] nenhuma dessas fotografias excessivamente hábeis nos atinge. É que perante elas ficamos despossuídos de nossa capacidade de julgamento: alguém tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós. O fotógrafo não nos deixou nada – a não ser um simples direito de aprovação intelectual: só estamos ligados a essas imagens por um interesse técnico. [...] O horror desta fotografia é particular [...] provém do fato de nós a olharmos do seio da nossa liberdade (Barthes, 1989, p. 68-69).

Segundo esse autor, nessas imagens a tentativa de chocar é em vão, pois não há horror na fotografia em si, mas nos olhos de quem a vê. Veremos a fotografia da miséria é uma coisa, veremos a própria miséria é outra. Barthes está explorando a importância do caráter social das imagens: como estas mobilizam signos do passado e reminiscências do presente para que o choque almejado se concretize. O impacto que tais imagens provocam está associado não só com a experiência individual de quem as observa, mas com o fato de que elas são signos do contexto social evocado e mobilizam reminiscências de uma época que, por sua vez, depende da experiência presente do indivíduo que as observa para que adquira sentido. A fotografia atua, assim, como uma memória involuntária, inscrita no corpo social através de relações sociais demarcadas temporal e espacialmente.

A estética da desumanidade não nos sensibiliza pela imagem que ela apresenta, mas por identificarmos nela uma reminiscência do passado. Assim, como uma memória do passado, ela nos ajuda não a reviver esse passado, mas a "reconstruir, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado" (Bosi, 1994, p. 57). Tais fotografias se tornam referentes que vão servir de símbolos para narrativas sociais, como elementos de identificação social, de memória e também como documento histórico.

Fotografias desse tipo têm uma natureza ambígua: entre a tentativa de passar uma impressão de choque de realidade e, ao mesmo tempo, passar uma impressão estética de arte. Carregam, assim, uma ambivalência por estarem situadas em “um estado intermediário entre o fato literal e o fato majorado: intencionais demais para serem fotografia e excessivamente exatas para serem pintura, falta-lhes a simultaneidade do escândalo da literalidade e a verdade da arte” (Barthes, 1989, p. 69).

Isso é próprio do território fotográfico desde seus primórdios, como afirma Mariano Zuzunaga:

Hubo un tiempo en que los artistas ansiaban para sus obras la precisión que en tan alto grado eran capaces de dotar a las suyas los científicos. Cuando esta precisión fue conquistada por los fotógrafos, sus artifices no fueron considerados ni científicos ni artísticos. Existe, pues, un desencuentro paradójico y crucial entre quienes, siendo artistas, buscaban la precisión del científico y quienes, siendo científicos, buscaban la expresión del artista. Es alrededor de este punto en que gira y se detiene la auténtica historia de la fotografía (Zuzunaga, 2008, p. 9).

A fotografia é, assim, um artefato visual na fronteira entre arte e realidade e, dependendo do valor de exposição a ela atribuído, torna-se um ícone híbrido (realidade/arte) sobre o qual se cria uma ambivalente aura mágica que cristaliza a realidade. Porém, devemos considerar que a aura mágica, esteticamente determinante da foto, tem por principal função a sua reproduzibilidade técnica (Benjamin, 1996).

As fotos-choque parecem cumprir essas funções. Elas servem de parâmetros para a percepção da realidade por cristalizar o ícone de representação visual do real como um índice de referência do mesmo. Nesse sentido, a foto é uma ação que recorta da realidade um pedaço que pode ser reproduzido tantas vezes quantas se queiram.

Segundo Bourdieu,

[...] la fotografía proporciona el medio de disolver la realidad sólida y compacta de la percepción cotidiana en una infinidad de perfiles fugaces como imágenes de sueño, de fijar momentos absolutamente únicos de la situación recíproca das las cosas, de captar, como lo ha mostrado Walter Benjamin, los aspectos imperceptibles, en tanto instantáneos, del mundo percibido, de detener los gestos humanos en el absurdo de un presente de estatua de sal (Bourdieu, 1979, p. 120-121).

A partir dessa forma de compreensão, a fotografia é uma estrutura estruturada, significante de reprodução de valores, símbolos, dentre outros, e por isso ela incorpora um campo de linguagem simbólica (Bourdieu, 1979). Como referente simbólico, ela passa a servir como um campo de força e, com isso, se descontextualiza do seu referente real e passa a cumprir outras funções em outros campos como o político, o cultural, o linguístico, o estético, o religioso, etc.

Alguns exemplos fotográficos podem ser expressivos para refletirmos sobre as funções sociais que a foto-choque pode



Figura 1. “Bismarck em seu leito de morte”.
Figure 1. “Bismarck on his deathbed”.

Fonte: Koetzle (2012, p. 78).

ajudar a promover. A fotografia de Bismarck no seu leito de morte (1898), publicada na imprensa alemã, é bastante emblemática para isso (Figura 1).

Essa imagem deu início a uma das primeiras coberturas jornalísticas na qual a imagem iminente da morte se tornou tema de grande interesse e mobilizou vários setores da opinião pública, nacional e internacional. Reiteramos que não é a morte em si, mas a fotografia da morte como acontecimento singular que possibilita a mobilização da opinião pública a partir de um referente fotográfico tornado público. O ato fotográfico, como ato testemunhal, passa a valer como artefato de representação e índice de referência do real dentro desse contexto. A cobertura fotográfica do acontecimento da morte redimensionou a expectativa social da mudança naquela sociedade.

No caso da fotografia de Bismarck, ela parece reunir os elementos técnicos, identificados por Barthes (1980) como fundamentais para mobilizar tanto o emocional do observador, como para se relacionar com o seu acervo cultural e com seu arquivo de memórias: o *punctum* – o que nos punge – e o *studium* – o que nos faz participar culturalmente das figuras, das caras, dos gestos, cenários, das ações (Barthes, 1980, p. 46). Mais adiante desenvolveremos com mais apuro esses conceitos.

Assim, nessa perspectiva, uma foto não é um conjunto de coisas relativas à imagem; ela é a própria imagem em seu todo, envolvida no seu contexto. Nessa relação entre *studium* e *punctum*, a fotografia oculta ao mostrar e mostra ao ocultar, configurando com isso uma dialética estética que é subjetivada pelo olhar do fotógrafo (Barthes, 1980).

Essa capacidade que a fotografia tem de revolver emoções através da técnica foi pontuada também por Flusser (2002). Para esse autor, o raciocínio evocado pela imagem fotográfica (mágico-

-imagético-circular) torna-se ainda mais duvidoso pela pretensão de objetividade que esta carrega, o que faz com que o observador "as olhe como se fossem janelas, e não imagens. [...] Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões de mundo" (Flusser, 2002, p. 14).

A efetivação desse processo de integração de uma imagem técnica ao imaginário coletivo se consuma através de sua irradiação por intermédio de centros emissores, meios de comunicação massivos, que atuam amplificando esse efeito de absorção emocional. Assim, através da inserção no mercado das visibilidades (Aubert e Haroche, 2013), com a reprodução na esfera pública (Habermas, 1984), e do impacto que gera na opinião pública (Bourdieu, 1997), a fotografia adquire aderência simbólica na memória coletiva (Halbwachs, 1990).

Segundo Barthes (1980), o *punctum* e o *studium* da imagem fotográfica formam a sua singularidade e essa nos serve de elemento de leitura a partir do qual serão decodificadas mensagens presentes na foto. Tais conceitos se aproximam da ideia de aura desenvolvida por Benjamin (1996), que nos remete ao que é singular no conteúdo da imagem, nesse caso específico o rosto desfalecido de Bismarck envolto em uma aura estética de morte iminente. A fotografia da face como algo "único" e "aurético", na visão de Benjamin (1996), e a fotografia como elemento singular no qual há o *punctum* são coisas próximas. É nesse aspecto que a fotografia acende a centelha do acaso.

Embora a fotografia seja uma imagem técnica produzida por um operador, conceito partilhado por Barthes (1980) e Flusser (2002), o seu significado está contido na sua irreduzível singularidade e em tudo que ela pode representar para o espectador a partir dos seus referentes simbólicos. Segundo Flusser, "Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado" (Flusser, 2002, p. 14). A superfície imagética adquire sua magia nesse processo de decifração conceitual.

Como imagem técnica, esse tipo de fotografia que estamos abordando se destaca por propor a captura de um instante carregado de significados para a época em que foi produzido. Sua intervenção na memória coletiva se dá através do seu propósito de organizar a experiência, demarcando o presente passado e o presente que se vive, gerando, através desse processo, "um novo tempo saturado de vivências" (Albuquerque Junior, 2007, p. 202). Assim,

É este nível das memórias que fixa as experiências e inventa as tradições, portanto, nada conserva do 'passado puro', ela é produto do trabalho da inteligência com que o narrador incorpora sempre o acontecimento na sua vida, e o narra como sua experiência individual. Ela é, pois, um ponto de vista sobre o passado (Albuquerque Junior, 2007, p. 202).

Decifrar esse instante é poder decodificá-lo com base nos nossos referentes sociais de interpretação. Vejamos isso na análise do ícone fotográfico reproduzido e a sua relação com valor de exposição e de culto na perspectiva de Benjamin (1996).

Benjamin (1996) oferece uma boa reflexão sobre o valor da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica mostrando as mudanças nas relações de valor de culto, atribuído primeiramente a uma imagem pictórica, um quadro, com seu valor tradicional, e a substituição desse valor de culto pelo valor de exposição, que passa a ser característico da fotografia em sua facilidade técnica de produção e reprodução.

Com a fotografia o valor de culto começa a recuar em todas as frentes diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto da saudade consagrada aos amores ausentes ou aos defuntos (Benjamin, 1996, p. 174).

A fotografia como uma obra estética fruto de um resultado técnico tem sua existência constituída pela reprodução, cópia. Entretanto, embora esta condição destitua o seu poder de autenticidade, não destrói a magia da imagem, mas a substitui pelo poder de informação na medida em que ela adquire autonomia pelo seu uso público, através do qual pode cumprir funções sociais e políticas. Nesse processo, ela adquire o valor de arte emancipada, "destacando-se do ritual" (Benjamin, 1996, p. 171).

Iremos partir dessa premissa para refletir sobre o valor simbólico da fotografia; para isso vamos aprofundar mais um pouco essa ancoragem conceitual.

O conceito de "aura", segundo Benjamin, é resumido aos seguintes termos: "É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja" (Benjamin, 1996, p. 101). A aura como valor de autenticidade estética aparece também na passagem em que ele narra sobre as primeiras fotografias de grupos de pessoas. Nestas há ainda "um condicionante técnico do fenômeno aurático" (Benjamin, 1996, p. 99) que faz com que a imagem em foco desperte um "inconsciente ótico" e "pulsional" que só é possível através da arte. O retrato da figura humana, impresso numa superfície imagética, dota de humanidade a imagem reproduzida tecnicamente.

Flusser (2002), em sua análise sobre a imagem técnica, complementa as reflexões de Benjamin ao definir a fotografia como resultado de uma operação programada pela câmera e pelo operador. No gesto fotográfico, o fotógrafo desenvolve habilidades de um caçador na floresta urbana da cultura, ambiente no qual estaria capturando e decifrando códigos e conceitos através da imagem.

Em suas palavras,

Aparentemente, ao escolher sua caça e as categorias apropriadas a ela, o fotógrafo pode recorrer a critérios alheios ao aparelho. Por exemplo: ao recorrer a critérios estéticos, políticos, epistemológicos, sua intenção será a de produzir imagens belas, ou politicamente engajadas ou que tragam conhecimento (Flusser, 2002, p. 31).

Segundo essa perspectiva, antes de se transformar em imagem técnica, a intenção fotográfica se transforma em conceito. Ou seja, o olhar do fotógrafo é carregado de intenções simbólicas que influem na composição da imagem. Dessa forma, quando se inscreve dentro de um determinado enquadramento, gera um significado, uma cena. A fotografia se torna, assim, um processo conceitual e, por isso, produz uma magia programada, um encantamento alienante.

Na visão de Flusser, "A nova magia é ritualização de programas, visando programar seus receptores para um comportamento mágico programado" (Flusser, 2002, p. 16). Embora essa ritualização programada seja de alguma forma determinada pelo aparelho, a visão do fotógrafo possibilita uma singularidade na composição da cena na qual se constituem o *punctum* e o *studium*.

Os conceitos de *punctum* e *studium* demarcam, segundo Barthes (1980), o "particular absoluto", o caráter de permanência única e singular da fotografia que está presa no seu tempo e espaço. Para Barthes, "Reconhecer o *studium* é encontrar as intenções do fotógrafo, [...] aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las" (Barthes, 1980, p. 48), ou seja, o *studium* é o que nos ajuda a entender os referentes políticos, históricos e culturais da foto. Dentro do mesmo contexto, o *punctum* é o que singulariza a foto, isto é, aquele detalhe que nos toca de forma singular.

Esses conceitos estão próximos daquilo que Sontag (2007) chamou de "inventário da mortalidade", no qual a foto se torna uma espécie de "ironia póstuma". Um instante depois do click, não existirá mais aquela imagem. Esse caráter único e instantâneo da fotografia é não apenas uma "ironia póstuma" (Sontag, 2007), mas também uma "ironia tautológica", que só será decifrada através do acionamento do repertório de referência simbólica do receptor (Barthes, 1980).

Na nossa análise, a contextualização das duas imagens fotográficas que faremos em seguida ganha com esse conjunto de conceitos um potencial reflexivo ainda maior, ao mesmo tempo que percebemos a possibilidade de adentrar num terreno interdisciplinar, pelo qual procuraremos transitar.

Finalizado o primeiro momento de reflexão conceitual, tratemos do nosso segundo momento de discussão, em que nos dedicaremos à apreciação das referidas imagens.

A fotografia e sua permanência simbólica: o ícone fotográfico como arte reproduzida

As fotos sobre as quais nos debruçaremos a seguir, conseguiram, através da sua reprodutibilidade técnica, atravessar a história, adquirindo um valor de exposição que as fazem figurar até os dias atuais como referências imagéticas de uma época e de um determinado contexto histórico. No momento em que foram realizadas, cada uma dessas imagens serviu para promover

um grande debate público sobre os temas aos quais estavam associadas, como as realidades sociais de populações em pobreza absoluta nos anos trinta nos EUA e a questão do engajamento social na Guerra Civil espanhola.

Além do poder de informação e sensibilização da opinião pública, essas fotografias adquiriram o status de objeto de arte e um valor de culto associado ao forte significado político que está presente em seu conteúdo. Tais elementos se tornaram responsáveis pelo caráter de referência simbólica e imagética atribuído a cada uma das duas imagens.

A foto da "Mãe Migrante"

A fotografia da "Mãe Migrante" (Figura 2), feita pela fotógrafa norte-americana Dorothea Lange (1895-1965), é um exemplo marcante do poder de reprodutibilidade técnica da fotografia em que a imagem de um rosto, em sua tristeza humanamente real, transcende os elementos do retrato e se desdobra

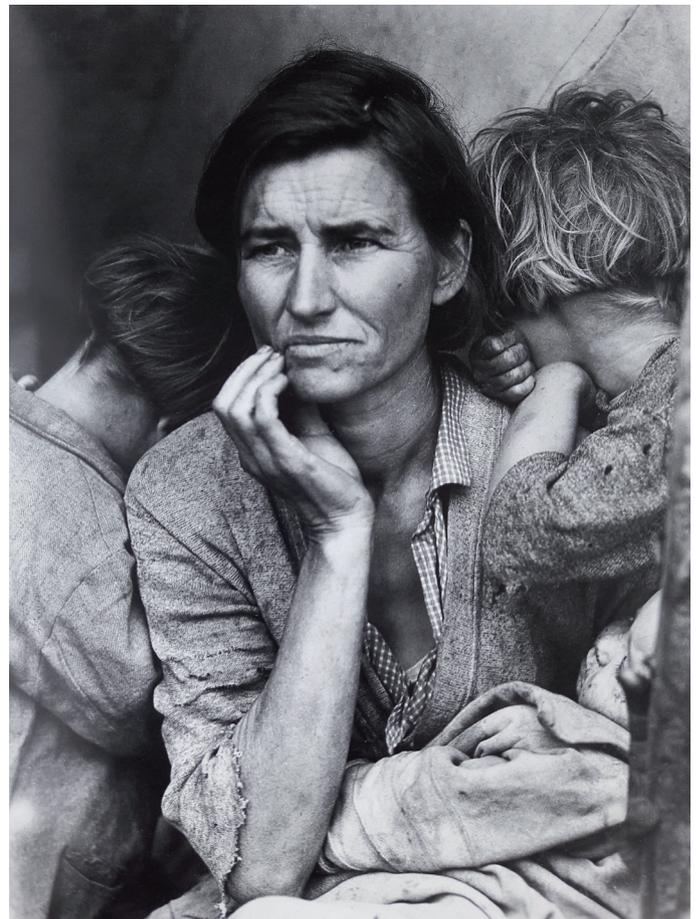


Figura 2. Mãe Migrante.
Figure 2. Migrant mother.

Fonte: Koetzle (2012, p. 144).

para se transformar na representação de uma época, mais particularmente da crise econômica do início do século XX nos EUA.

Esse é o retrato de Florence Thompson, acompanhada por suas duas filhas, de costas, apoiadas uma em cada ombro com os rostos escondidos, e seu filho de colo, aparentemente dormindo em seus braços. A imagem magra de Florence tem um caráter natural, que em nada se assemelha à condição de pose própria dos retratos de família da época. Ao contrário, esse retrato tem uma singularidade específica na sua composição: é um retrato de família no qual alguns retratados se negam a participar em franco sinal de repulsa à câmera. Além disso, a composição da foto nos mostra uma mulher com a mão no queixo, em sinal de suposta timidez, talvez tensa por estar diante de uma desconhecida com uma câmera fotográfica, com os olhos perdidos fixados em algo distante, envolto em um ambiente de pobreza visível. Esteticamente envolve um conjunto de elementos que singularizam o *punctum* e o *studium* da foto.

No ano em que foi feita, 1936, já haviam se passado sete anos do início da crise provocada pela depressão oriunda da quebra da bolsa de valores norte-americana, mas ainda era possível ver efeitos da falência econômica do país. Naquele contexto, aquela mãe e seus filhos viviam num acampamento para desempregados em Nipomo, na Califórnia, com mais 2.500 pessoas em igual situação de pobreza. Foi essa condição de vulnerabilidade social e humana, pela pobreza generalizada em que viviam todos, que a fotógrafa buscou capturar quando fez o retrato de Florence. Essa dimensão contextual – de crise e de luto social e político – conferiu à fotografia em questão uma "aura" mágica e sensível, pois se retrata não apenas um rosto, mas um contexto social através do rosto.

Em outro nível, talvez possamos afirmar que a imagem deu um sentido para algo que parecia ainda não ter um vocabulário específico para o definir. Com a foto da "Mãe Migrante", Lange incorpora ao campo estético aqueles que foram desprezados pelo campo político, num dos primeiros movimentos em direção às premissas desenvolvidas posteriormente por Adorno (2001), sobre um contexto absolutamente distinto.

Em sua teoria estética, Adorno aspirava fundamentar filosoficamente a produção de uma arte que represente este indivíduo que fora descartado do campo estético por Schiller, em sua teoria da tragédia apresentada em "Sobre o patético", de 1793. Direcionando suas reflexões para a catástrofe do holocausto, Adorno buscou pensar se depois do holocausto o que se torna impossível é a poesia ou a poesia tal como era concebida antes daquela catástrofe.

O filósofo nos leva a pensar no que a arte pode fazer frente ao indizível, ao inominável e tudo aquilo que é inumano. A importante ressalva presente nessas reflexões refere-se à premissa de que, após aquela catástrofe, a arte não pode mais pretender ser inocentemente alegre, tal como defendida pelos teóricos do século XVIII. À questão "depois de Auschwitz a poesia continua possível?", Marcuse (2009) responde "sim, se ela representa [...] o horror que foi e que ainda é". Com essa resposta, Marcuse alcança o âmago da teoria estética de Adorno, ou seja, a poesia não poderia expressar uma fuga da realidade, mas re-presentar essa realidade tal como é.

O cerne dessa discussão está na questão: como reapresentar o horror?

A imagem capturada por Lange pode ser compreendida como um esforço nessa direção de dar materialidade àquilo que naquele contexto histórico era um sentimento compartilhado.

Essa fotografia foi também uma tomada de posição da fotógrafa diante do vivido, pois é sabido que Dorothea Lange decidiu tomar partido diante da situação econômica que transformou a realidade social de grande parte da população rural dos EUA no período da grande depressão. Lange contribuiu, dessa maneira, para inaugurar um debate acerca do protagonismo político do fotógrafo através do seu fazer.

Acreditamos que essa associação entre fotografia e engajamento político conferiu uma especificidade à foto, ampliando sua repercussão. Essa postura de engajamento à qual nos referimos está situada na noção desenvolvida por Hobsbawm (1998), que a define como uma íntima relação entre o sujeito e a realidade na qual ele está imerso e comprometido politicamente.



Figura 3. Mãe Migrante.
Figure 3. Migrant mother.

Fonte: Koetzle (2012, p. 144).

Esse caráter de motivação política no fazer fotográfico inaugura uma postura mais comprometida com a realidade social em que se vive, e passa a ser uma das características dos fotógrafos da época, como Walker Evans, que também trabalhou para a *Farm Security Administration* (FSA) e manteve uma postura política e crítica ao documentar fotograficamente o cotidiano dos agricultores norte-americanos, em extrema situação de pobreza.

A captura daquele instante ganhou um impacto impressionante quando a fotografia foi exposta em 1955 na exposição *The Family of Man*, no MoMa em New York, e foi visitada por mais de 9 milhões de pessoas. A sensibilização do público provocou um fenômeno de mobilização da opinião pública com a criação de uma chamada para a realização de uma campanha de arrecadação de fundos para ajudar Florence Thompson (Koetzle, 2012).

A condição solitária de Florence perde o caráter privado e despolitizado que, em geral, envolve todos os que vivem situações de dor e luto e adquire um sentido coletivo, compartilhado imagneticamente, forjando, assim, uma comunidade política. Essa imagem passa a ser empregada para falar não apenas sobre o "um" em questão, no caso Florence, mas sobre "nós", todos os que viviam ou viveram de alguma forma uma condição de vulnerabilidade próxima à experienciada por Florence em virtude dos problemas econômicos e políticos.

O retrato, em seu conjunto estético, estava envolto numa "aura" mágica que, ao entrar em contato com a experiência coletiva dominante no contexto histórico em que foi veiculado, adquire, paralelamente, uma dimensão política. Entendemos que esses dois aspectos, em conjunto, favorecem a sua aderência simbólica ao imaginário social da época, pelo seu poder significativo que transcende a imagem.

Várias análises foram feitas sobre essa imagem, e muito se discutiu o caráter simbólico na composição desse retrato. Essa imagem já foi associada, por exemplo, com a da Virgem Maria, "*Nossa Senhora Mãe do Senhor*", como se o filho menor que ela carrega em seus braços, quase que desaparecido na parte inferior, fosse a imagem do menino Jesus (Koetzle, 2012).

Ao realizar essa foto, Dorothea Lange corrobora as palavras de Benjamin (1996) quando este afirma que a fotografia de retrato tem um caráter aurético, pois o rosto humano tem esse poder mágico a ser reproduzido. Usando as categorias de análise benjaminianas, diríamos que a fotografia da "Mãe Migrante" tem, ao mesmo tempo, um valor de culto e um valor de exposição.

Na Figura 3, apresentamos a sequência das fotos feitas nesse trabalho de campo de Dorothea Lange, onde destacamos que essa foto é resultado de uma série de quatro tentativas que estão registradas nos fotogramas do rolo de filme de médio formato utilizado.

A "Mãe Migrante" (Figura 3) é um misto de um retrato da realidade e de arte, por esse motivo "aurética", inserida na realidade crua. Em outras palavras, a sublime expressão do sofrimento humano no rosto de uma mulher com filhos na mais absoluta miséria se convertendo em objeto estético com valor de

exposição. Sua ambivalência visual está situada entre arte e realidade. Essa fotografia é, assim, suficientemente real como o fato histórico em si, e suficientemente artística como uma expressão de retrato exposto numa galeria de arte.

O trabalho de Dorothea Lange é fruto de um testemunho histórico e, como tal, representa no tempo e no espaço um valor de experiência documental. Essa imagem se presta ainda a representar a memória coletiva de uma época (Koetzle, 2012). Uma espécie de memória involuntária coletivamente partilhada (Silva, 2011), que tem no artefato visual da foto o seu ícone de referência sobre o passado capturado na singularidade de um instante.

Mais que isso, essa foto se presta a uma narrativa visual de experiência.

A foto da "Morte do Miliciano"

Um problema que se coloca de forma permanente para a fotografia de guerra refere-se ao fato de que sua capacidade de informar e formar a opinião pública sobre o evento coberto ocorre ao lado do processo de espetacularização da morte e da tragédia. Gradativamente, a morte passou do domínio mítico-religioso, próprio das sociedades pré-modernas, para a condição de produto, nas sociedades capitalistas.

As primeiras fotografias de guerra colaboraram para esse movimento de transformação do olhar sobre a morte, na medida em que inauguraram um processo de ruptura da aura mítico-religiosa que envolvia a morte. Com a estética fotográfica, a morte perde a sua condição transcendente, de sagrado, e se insere no campo do simulacro, substituindo coisas do mundo real, e sua presença no cotidiano, através da reprodução nos veículos de comunicação de massa, amplia o seu poder de criar essa outra



Figura 4. Morte do Miliciano.
Figure 4. Death of a Militiaman.

Fonte: Koetzle (2012, p. 140).

realidade. Dessa forma, a fotografia de guerra contribuiu de forma significativa para inserir a morte e a tragédia no mercado de audiência, ao mesmo tempo que o choque que tais imagens geram estimula o seu consumo e as torna, também, fonte de valor.

Essas questões sobre o potencial das fotos-choque nos servem de ponto de partida para as reflexões que vamos desenvolver sobre a polêmica fotografia do miliciano morto em combate, feita pelo fotógrafo húngaro Robert Capa (1913–1954), durante a cobertura da Guerra Civil Espanhola em 1933, e posteriormente publicada em primeira mão na revista francesa *VU*, em 1936. O soldado morto é Frederico Borel Garcia, militante da Confederación Nacional del Trabajo (CNT), uma organização anarquista da Espanha que lutou na frente de batalha em Cierro Murano, em 1936, contra as tropas fascistas do General Franco, na Guerra Civil Espanhola.

Há uma grande polêmica sobre essa foto, assim como houve uma grande confusão com o desaparecimento dos negativos em filme que continham essa imagem até serem encontrados no México na década de oitenta, num episódio conhecido como a maleta mexicana. Nós nos manteremos aquém desse debate, focando nossa análise em alguns elementos que contribuíram para amplificar o seu valor de exposição e para sua inserção na memória de um contexto histórico específico, ou seja, na memória da Guerra Civil Espanhola. Dentre várias questões que contribuíram para lhe outorgar um valor de signo de uma época, interessa-nos refletir sobre a reverberação dessa imagem no debate sobre o fazer fotográfico e o papel político e social do fotógrafo.

A premissa de Capa de que se a foto não ficou boa é porque o fotógrafo não chegou perto o suficiente, nos oferece o elemento norteador das nossas proposições. Capa materializou sua assertiva ao acompanhar as tropas republicanas no *front* de batalha, ocupando um lugar de destaque na infantaria. A fotografia de guerra, até então, nunca havia sido realizada por uma perspectiva tão próxima, tentando fazer com que o espectador se sentisse no *front* de batalha.

A assertiva de Capa pode ser compreendida num duplo sentido: tanto como uma revisão do ato fotográfico, defendendo uma nova postura estética – novo foco, enquadramento e perspectiva gerados a partir dessa proximidade da câmera com o fotografado –, como do próprio trabalho do fotógrafo, que agora é convocado a se envolver de alguma forma com o que se fotografa. Nesse sentido, identificamos uma proximidade importante da compreensão que Capa e Lange apresentavam a respeito da relevância do engajamento sociopolítico do fotógrafo, uma vez que ambos se envolveram de forma contundente não só com a produção da imagem, mas com o tema proposto através de seu trabalho.

Segundo Lowy (2009), a fotografia engajada esteve desde cedo na história da fotografia, vinculada ao registro histórico e às questões políticas, e é por isso muito comum que as fotografias façam parte do acervo de memória coletiva de muitas sociedades. Dentro desse contexto, alguns registros fotográficos se prestaram ao papel de defesa de causas políticas e revolucio-

nárias. Robert Capa declarou de forma explícita, através da fotografia, uma luta contra o fascismo. Ao assumir esse caráter, a sua produção fotográfica pôde auxiliar na produção de um tipo de representação crítica da realidade no qual os artefatos visuais se prestam a servir de documento histórico com um caráter ideológico abertamente constituído.

A reproduzibilidade foi o elemento final e fundamental para conferir a essas fotografias um valor de exposição. A exposição dessas fotografias em museus, galerias ou em outros meios estimula o observador a atribuir um sentido de verdade às imagens. Para essa atribuição de sentido de verdade é de grande relevância o papel da legenda na foto. Na visão de Robert Capa, assim como na de Dorothea Lange, era de fundamental importância o controle de todo tipo de informação possível sobre as fotos realizadas, assim como a posse e controle dos negativos para que a foto não fosse usada num contexto fora da sua realidade. Segundo Kossoy (1989), essa é uma justificativa que visa garantir a legitimidade da fotografia documental como um testemunho visual e elemento de história e de memória, atribuindo um pressuposto documental às suas imagens. Esse argumento foi importante também para rever a relação entre fotógrafos e editores, de forma que os primeiros passassem a ter, a partir de então, uma atuação mais incisiva no sentido de obter um controle mínimo sobre a publicação de suas fotos.

Além da questão do envolvimento e da exposição do tema, outro aspecto que os dois fotógrafos apresentam em comum, sobretudo nas imagens que elegemos para análise, é a estética adotada para conferir sentido à imagem proposta. Obviamente que são imagens com formatos bem distintos, mas ambas privilegiaram a proximidade com o fotografado como elemento garantidor de uma carga dramática diferenciada. A estratégia da caça (Flusser, 2002), adotada por Capa, conferiu uma maior dramaticidade às imagens produzidas, quase sempre tremidas ou fora de foco em virtude desse esforço de estar mais próximo da cena e agir com rapidez. A proximidade superficial promovida pela ação do fotógrafo é tão presente e tão viva em seu instante que distancia o observador da cena, como se houvesse um muro de contenção simbólico (Barthes, 1980).

De forma peculiar, cada fotógrafo buscou capturar o instante decisivo da condição tematizada através da narrativa fotográfica, mas esse instante capturado só faz sentido para aquele que o observa quando mobiliza emoções, e não só emoções individuais, mas, sobretudo, emoções coletivas; afinal, "há mais intensidade na proposição ele (ou ela) sofre que na proposição eu sofro" (Didi-Huberman *in* Deleuze, 2016, p. 29). Uma vez que as imagens têm o poder de cristalizar emoções coletivas que atravessam a história, a fotografia pode ser pensada como uma "história da emoção figurada" (Deleuze, 2016, p. 35).

Ao tematizar a tragédia e a morte, ambas as fotografias, a de Lange como a de Capa, criaram um espaço para o escoamento das emoções compartilhadas pelos grupos sociais que experienciaram aquele contexto histórico. Dessa forma, colaboraram para a o compartilhamento de uma experiência vivida por uma determinada sociedade, num contexto histórico específico.

co, tornando-se uma forma de conferir materialidade visual ao luto vivido por aquelas sociedades diante das referidas tragédias. A política se fez nesse caso, primeiramente, com os sentidos despertados pelas imagens, ao mesmo tempo que o passado se tornou futuro (Deleuze, 2016).

Nas fotos "Mãe Migrante" (Figura 3) e "A Morte do Miliciano" (Figura 4) coexistem um referente dramático e simbólico, sendo esse último associado à memória histórica à qual a imagem está integrada. No caso específico da foto do miliciano morto, o que se mantém presente através da imagem é uma memória da Espanha democrática que se perdeu na Guerra Civil Espanhola com a vitória do General Franco e o governo ditatorial que ele implementou até sua morte em 1975.

Também a perspectiva estética, somada aos valores simbólicos determinados pelo enquadramento e composição, foi fundamental para a geração desse fluxo de emoções e de mobilizações daqueles que se emocionaram. O *studium* e o *punctum* da fotografia do miliciano morto reproduzem a singularidade daquela realidade instantânea, que se prestou a ser objeto da memória espanhola.

Finalmente, um terceiro elemento que nos chama a atenção e que, em nossa compreensão, aproxima são os temas que se tornaram objeto de suas fotografias: o luto e a tragédia. A fotografia de Capa, especificamente, traz a morte como ícone de referência, congelando num enquadramento único a queda de um homem que morre em batalha. Nesse sentido, essa imagem se adequa àquilo que Sontag (2007) chamou de inventário da mortalidade, conceito que, por sua vez, em muito se aproxima da noção de singularidade defendida por Barthes (1980), em que a foto é um instante que "foi" e com isso vive e morre em si mesma, sem antes nem depois. A fotografia figura, assim, não mais como elemento que ilustra o evento, mas como criadora de uma narrativa própria sobre o ocorrido.

A fotografia de Capa, assim como a de Dorothea Lange, eleitas para nossa análise, apresentam uma interpretação sobre um determinado contexto de conflito, tentando transportar o leitor para o evento ocorrido, através do exercício da imaginação histórica. Em ambas se verifica a intenção primária de promover a sensibilização do espectador ao fazer com que este se veja num lugar onde nunca esteve, gerando, com isso, um impacto na opinião pública. A mobilização desses elementos subjetivos através da adoção de uma estética fotográfica que valoriza o instante e o choque, somados à sua reprodutibilidade, lhes garantiu um caráter político e as inscreveu na memória histórica e no conjunto da comunicação visual e social de seu tempo.

Considerações finais

Como foi possível ver a partir da análise de Barthes (1980), o significado contido nas imagens fotográficas é fruto da relação do sujeito com o elemento simbólico da própria imagem. Tal significado é estabelecido na relação sujeito/objeto, no caso em questão o observador e a foto. O sujeito da imagem

virou um objeto e está preso no espaço/tempo do fotograma. Com isso, o significado da foto está presente em si não apenas pela sua composição, enquadramento ou controle de luz, mas pelo seu significado e o que ele representa fora do seu contexto, para os observadores que a veem, ou seja, é um limite entre a imagem e seu significado.

Encontrar esse limiar estrutural da imagem é uma tarefa difícil no ofício de quem se aventura nesse tipo de análise. Mas, ainda assim, é possível estabelecer uma reflexão que se aproxima dessa singularidade, à qual Barthes (1980) nos remeteu, onde o realismo simbólico das coisas está contido no campo de referência que teremos que interpretar.

A fotografia é uma espécie de "particular absoluto". Nessa perspectiva epistemológica, em sua singularidade ela não se distingue ou se separa do seu referente, uma vez que o traz preso pela sua imobilidade imagética, que foi capturada da realidade do que representa. O que está contido na imagem e o que não está contido nela própria é que lhe confere singularidade. Esse aspecto a torna um tipo de artefato visual que remete o espectador a algo que "foi", favorecendo, desse modo, uma regressão social relativa ao passado.

A fotografia documental, especificamente abordada nesse texto, apresenta o intuito de ser uma narrativa visual que captura as particularidades de uma determinada realidade, figurando como mediadora entre o sujeito social e o contexto que o cerca, sem perder de vista sua dimensão estética; afinal, o caráter técnico da imagem reproduzida como fotografia não retira desta o seu caráter de arte.

Os dois fotógrafos abordados se inserem nesse esforço de criar uma nova forma de ver e fotografar o mundo, que tem como característica-chave um engajamento sociopolítico com o tema e a sociedade fotografada e a proposição de uma nova estética fotográfica – centrada na proximidade e no instante, rompendo com algumas convenções estabelecidas para o exercício fotográfico. Podem ser concebidos tanto como artistas quanto como produtores de conhecimento sobre uma dada realidade, que construíram suas identidades a partir da sua inserção nas tendências estéticas e nos debates políticos de suas épocas.

A arte atribuída a estas imagens está relacionada com o valor autoral e criativo conferido à percepção dos fotógrafos. Assim, ao mesmo tempo que essas imagens tentam problematizar a realidade social retratada, tentam alcançar seu intento através de uma nova forma de expressão.

A questão mobilizada nesse artigo refere-se ao caráter de símbolo de uma época, ou talvez de uma condição, em que tais fotografias se tornaram e, com isso, como contribuíram para crescer ao real uma dimensão estética e singular. Para Barthes (1980), a fotografia é um acontecimento preso a si, porque aquele instante capturado é único e perpétuo na superfície da imagem: "O que a fotografia reproduziu ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. [...] ela é o particular absoluto" (Barthes, 1980, p. 13).

Um particular absoluto que em sua condição singular se transforma num ícone que transcende o seu próprio referente e adquire valor simbólico original fora do tempo e do espaço de sua constituição. Esse ícone ao qual nos referimos é construído no território fotográfico, e o seu valor ideal é relativo ao seu valor singular.

A esse respeito, Zuzunaga afirma:

Todas las formas tienden hacia una forma ideal. En la realidad, sin embargo, descubrimos que el encanto de una forma particular radica justamente en la deformación que la singulariza de la forma ideal hacia la cual tiende. Contemplar esta singularidad referida a la forma ideal, y entrever dicha forma inexistente a partir de la singularidad concreta de una copia fotográfica, nos acerca comprender lo que supone en su multiplicidad el carácter inherente de la fotografía: carece de original (Zuzunaga, 2008, p. 7).

Cada fotografia em si é resultado de uma complexa gama de fatores que estão presentes na relação entre técnica e criação; o limite entre essas duas coisas está situado num território de fronteira de livre trânsito de devir-fluxo da imagem fotográfica onde se podem ver a arte e a ciência.

Enxergamos arte e realidade nessas fotografias, por mais dramáticas que elas possam ser. Elas possuem uma ambivalência estética na sua própria estrutura; formam, assim, uma estrutura estruturada, significante de reprodução de valores, símbolos, memórias, histórias, dentre outros. Por isso, elas passam a incorporar um campo de linguagem simbólica (Bourdieu, 1979). A fotografia como referente simbólico passa a servir como um campo de força e, assim, se descontextualiza do seu referente real e passa a cumprir outras funções em outros campos, como o político, o cultural, o linguístico, o estético, o religioso, etc.

Embora a fotografia seja uma imagem técnica, produzida por um "operator", o seu significado está contido na sua irreduzível singularidade e em tudo que ela pode representar para o espectador a partir dos seus referentes simbólicos. A superfície imagética adquire sua magia nesse processo de decifração conceitual. Cabe-nos aprender, de forma interdisciplinar, a decifrar esses referentes e a carga de mensagem neles contida.

A fotografia pode vir a servir de ícone de referência do passado como artefato visual de testemunho, como a pobreza da mãe migrante, a morte do soldado republicano espanhol, contribuindo assim para construir uma pertença interpretativa de memória social dentro de um processo simbólico circunscrito à imagem.

Referências

- ADORNO, T. 2001. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo, Ática, 293 p.
- ALBUQUERQUE JR, D.M. 2007. Violar Memórias e Gestar a História: abordagem a uma problemática fecunda que torna a tarefa do historiador um parto difícil. In: D.M. ALBUQUERQUE JR, *História: a arte de inventar o passado: Ensaios de Teoria da História*. Bauru, EDUSC, p. 199-209.
- AUBERT, N.; HAROCHE, C. (orgs.). 2013. *Tiranias da Visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*. São Paulo, FAP-UNIFESP, 376 p.
- BARTHES, R. 1980. *A Câmera Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 190 p.
- BARTHES, R. 1989. *Mitologias*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 181 p.
- BENJAMIN, W. 1996. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: W. BENJAMIN, *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, p. 91-113.
- BOURDIEU, P. 1979. *La Fotografía: un arte intermedio*. México, Nueva Imagen, 381 p.
- BOURDIEU, P. 1997. *Sobre a Televisão – A influência do Jornalismo e os Jogos olímpicos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 143 p.
- BOSI, E. 1994. *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo, Cia das Letras, 488 p.
- DELEUZE, G. 2016. *Que Emoção*. São Paulo, Ed 34, 68 p.
- FLUSSER, V. 2002. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 82 p.
- HABERMAS, J. 1984. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 397 p.
- HALBWACHS, M. 1990. *A Memória Coletiva*. São Paulo, Vértice, 222 p.
- HOBBSAWM, E. 1998. Engajamento. In: E. HOBBSAWM, *Sobre História*. São Paulo, Companhia das Letras, p. 138-154.
- KOETZLE, H.M. 2012. *50 Fotografias Míticas: su historia al descubierto*. Colonia, Taschen, 304 p.
- KOSSOY, B. 1989. *Fotografia e História*. São Paulo, Ática, 167 p.
- LOWY, M. 2009. *Revoluções*. São Paulo, Boitempo, 550 p.
- MARCUSE, H. 2009. Poesia Lírica após Auschwitz. *Revista.doc.*, 7:149-159.
- SCHMIDT, M.L.S.; MAHFOUD, M. (orgs.). 1993. Halbwachs: Memória coletiva e Experiência. *Psicologia USP*, 4(1/2):285-298.
- SILVA, S.L.P. 2011. A Fotografia e o Processo de Construção Social da Memória. *Ciências Sociais Unisinos*, 47(3):228-231. <https://doi.org/10.4013/csu.2011.47.3.05>
- SONTAG, S. 2007. *Sobre Fotografia*. São Paulo, Cia da Letras, 223 p.
- ZUZUNAGA, M. 2008. *El Territorio Fotográfico: la fotografía revisitada*. Barcelona, The Photographer's Company Editions, 79 p.

Submetido: 29/05/2016

Aceito: 25/08/2016