

A fotografia ícone: imagens de guerra icônicas e a cultura visual contemporânea¹

Erika Zerwes

A iconicidade da fotografia e a fotografia ícone

A década de 1930 foi um momento-chave na história da fotografia. Inovações técnicas que vinham se somando tanto na produção de imagens – a câmera compacta, o filme em rolo – como em sua circulação – as revistas ilustradas – permitiram que durante essa década a imagem fotográfica tivesse um protagonismo até então inédito na cultura visual. É durante essa década que os críticos alemães Siegfried Krakauer e Walter Benjamin vão identificar a predominância desse tipo de imagem frente ao real, e seu papel construtor de uma memória (KRAKAUER, 2009, p. 75; BENJAMIN, 1996, p. 96). Não por coincidência, durante a década de 1930 se consolidou uma forte iconografia ligada a movimentos políticos, reconhecível ainda hoje, como é o caso da grande circulação de imagens retratando mãos com punhos fechados, gesto símbolo das frentes populares, e uma resposta ao gesto nazista da mão estendida, já considerada em outros lugares (ZERWES, 2013; ZERWES, 2014). Da mesma forma, durante essa década de 1930, alguns dos produtores das imagens que habitavam as páginas da imprensa ilustrada, os repórteres fotográficos, ganharam reconhecimento inédito, assim como também algumas das imagens então produzidas atingiram um amplo público e, ficando gravadas no imaginário social, passaram a ser reconhecidas como ícones.

Segundo uma análise construída a partir de conceitos importados do campo da lógica e da linguística, é possível afirmarmos que faz parte da própria natureza da imagem fotográfica a

¹ Pesquisa desenvolvida para a Tese de doutorado orientada pela professora doutora Iara Lis Schiavinatto, intitulada Tempo de guerra: cultura visual e cultura política nas fotografias de guerra dos fundadores da agência Magnum (1936-1947), defendida em 20 de dezembro de 2013 no Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, com banca composta pelos professores doutores Helouise Costa, Milton Guran, Fernando de Tacca e Edgar de Decca. Esta pesquisa contou com o apoio financeiro da Fapesp. erikazerwes@gmail.com

possibilidade de ser ícone. O teórico contemporâneo Philippe Dubois trouxe para o âmbito da fotografia as categorias estabelecidas pelo filósofo e cientista estadunidense Charles Sanders Peirce nos últimos anos do século XIX, o caráter indicial e o caráter icônico (DUBOIS, 1990, p. 63). A fotografia teria seu caráter indicial na medida em que ela é forçosamente ligada, por uma conexão física, a algo que em algum momento e em algum lugar precisou existir: seu objeto. O caráter icônico, no entanto, permite que a imagem ultrapasse essa relação física com seu objeto. Um signo icônico é autônomo, remetendo, por suas características estéticas, a algo real ou imaginado, como, por exemplo, um conceito ou uma ideia. No caso da imagem fotográfica, esse caráter icônico, segundo Dubois, seria o começo da morte do seu caráter indicial. Ou seja, ele emergiria justamente quando, na leitura que se faz dela, a imagem fotográfica deixasse de se referir diretamente ao seu objeto específico, particular, e passasse a representar algo mais abrangente, fixando-se na memória e assim perdendo sua conexão temporal (DUBOIS, 1990, p. 121).

Apesar dessa qualidade ontológica, o termo *ícone* se tornou de uso corrente entre fotógrafos, público e crítica, para se referir não a todas, mas a determinadas imagens fotográficas. As características do signo icônico descritas acima também se aplicam às imagens consideradas ícones da reportagem fotográfica. Assim, no livro *No Caption Needed*, em que o fotojornalismo é visto como uma forma de arte pública que tem papel ativo na negociação de identidades sociais no mundo social-democrata, seus autores Robert Hariman e John Louis Lucaites definem da seguinte maneira essas imagens documentais consideradas ícones:

To make that common usage both explicit and more focused, we define photojournalistic icons as those photographic images appearing in print, electronic, or digital media that are widely recognized and remembered, are understood to be representations of historically significant events, activate strong emotional identification or response, and are reproduced across a range of media, genres, or topics. (HARIMAN, LUCAITES, 2007, p. 27).

[Para fazer o uso comum tanto explícito quanto mais focado, nós definimos ícones do fotojornalismo como aquelas imagens fotográficas que aparecem na imprensa, em meio eletrônico, ou digital, que são amplamente reconhecidas e

lembradas, são entendidas como representações de eventos historicamente significantes, ativam fortes identificação ou resposta emocionais, e são reproduzidas através de uma gama de meios, gêneros ou tópicos. / Tradução livre.]

A ampliação de significado do signo icônico frente ao indicial é identificada nessa definição. Nesse caso, o ícone fotográfico ultrapassa não apenas as condições de feitura originais da imagem, mas também as de sua circulação, pois além de ser associado com a representação de todo um evento, e não apenas seu objeto particular, ele também transita em diferentes meios, e, portanto, com diferentes objetivos. Para esses mesmos autores, fotografias ícones são a transformação tanto do banal quanto do distúrbio em momentos de eloquência visual (HARIMAN, LUCAITES, 2007, p. 3). Tal discurso seria criado a partir da utilização de uma linguagem visual e estética comum à cultura para a qual a fotografia é produzida (HARIMAN, LUCAITES, 2007, pp. 34-35).



Imagem 1
Robert Capa. Morte de um miliciano republicano,
Cerro Muriano, frente de Córdoba. Espanha, 5 de
setembro de 1936



Imagem 2
David Seymour Chim. Mulher em reunião sobre a
divisão de terras. Estremadura, Espanha, abril-
maio de 1936

O miliciano caindo, fotografado por Robert Capa (1913-1954) [Imagem 1], ou a mãe de Estremadura, fotografada por David Seymour “Chim” (1911-1956) [Imagem 2], são notórios exemplos de imagens consideradas como ícones do fotojornalismo. Em ambas pode-se identificar essa ampliação de significados própria do ícone, pois ultrapassaram as situações específicas em que foram feitas: elas muitas vezes fogem do escopo do fotógrafo, representam mais do que um homem que está caindo e uma

mulher que segura um nenê e olha para cima; circularam por diversos outros meios além da imprensa de esquerda francesa que empregava os fotógrafos na ocasião, e com diferentes objetivos além da defesa da República espanhola da Frente Popular. Os diferentes modos pelos quais essa ampliação se deu são eles também úteis na compreensão dos entrelaçamentos entre cultura visual e cultura política no período final da década de 1930, e nos primeiros anos da década de 1940.

O miliciano caindo

Em setembro de 1936, quando Capa fotografou o miliciano caindo, estava ainda no início da carreira de fotógrafo de guerra – ele havia acabado de chegar a uma zona de conflito pela primeira vez. Ainda assim, a imagem traz muitas das características que seriam reconhecidas dali para frente como seu estilo: a fotografia do miliciano caindo já trouxe a ideia do movimento congelado, instantâneo, assim como de uma visão de dentro da batalha e a proximidade com a ação que fariam com que a revista britânica *Picture Post* o batizasse de “melhor fotógrafo de guerra do mundo” em reportagem publicada na edição de 3 de setembro de 1938, e que viriam a culminar



Imagem 3
Páginas da revista *Vu* de 23 de setembro de 1936 com fotografias de Robert Capa na frente de Córdoba



Imagem 4
Páginas da revista *Regards* de 24 de setembro de 1936 com fotografias de Robert Capa na frente de Córdoba

tempos depois com a sua famosa frase, “se suas fotografias não estão boas o suficiente, é porque você não está perto o suficiente”.¹

A fotografia de Capa foi publicada quase que imediatamente, aparecendo com destaque na revista *Vu* de 23 de setembro de 1936 [Imagem 3] – no entanto, ela não conheceu toda a fama que mantém até hoje logo que foi feita, sendo inclusive preterida por algumas publicações. Como exemplo, a revista *Regards* de 24 de setembro de 1936 trouxe várias fotografias de Capa dessa mesma série, provenientes do mesmo rolo ou daquela sequência, mas a do soldado caindo não foi escolhida para ser publicada [Imagem 4]. Do mesmo modo, a *Life* apenas foi publicá-la quase um ano depois de sua feitura, em 12 de julho de 1937 (WHELAN, 2008, p. 55). Pode-se afirmar, portanto, que essa fotografia foi ganhando sua força com o passar do tempo. Assim como na definição de imagem icônica dada acima, ela foi agregando mais significados simbólicos com o tempo, ultrapassando o momento específico de sua feitura.

Como indicou Ulpiano Bezerra de Meneses (2003, pp. 131-151), a cena retratada por Capa na famosa fotografia tem uma forte economia de elementos, trazendo somente um homem de joelhos dobrados e corpo levemente projetado para trás. O homem, cujo rosto não é completamente visível, cai só e sem chance de defesa, pois sua arma está longe de seu corpo, pendendo do braço estendido: teria sido ele pego de surpresa por seu inimigo, assim como somos pegos de surpresa pela fotografia de Capa? Sabe-se pela sua vestimenta que se trata de um miliciano republicano. No entanto, seu inimigo é invisível. Ele só existe para nós, observadores da fotografia, por meio dos sinais de sua ação, ou seja, o corpo caindo.

¹ A frase foi ouvida por diversas pessoas que conviveram com Capa, mas nunca foi registrada por ele. Ela consta, entre outras citações de terceiros, em sua biografia na página da Magnum: https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL535353, último acesso em: 16 ago. 2016.

No momento em que foi fotografada, a imagem representou uma situação até certo ponto específica. Nas páginas da *VU* [Imagem 3] ela serviu para mostrar como o povo de certa localidade na Espanha estava sofrendo as consequências da ameaça à República, os homens que lutavam por ela de um lado – “como eles caíram” – e as mulheres, idosos e crianças refugiados de outro – “como eles fugiram”. Conforme a guerra foi se arrastando por mais tempo, a imagem ultrapassou esse significado mais fixo. Em 1936 ainda não se tinha clareza da amplitude de baixas impostas pelo conflito – que ao seu final contabilizaria cerca de 500 mil mortos.¹ Mas nos anos seguintes, após a perda da esperança revolucionária, o enfraquecimento da República frente aos avanços franquistas, a negativa das outras democracias europeias em apoiá-la, deixando-a pensar que lutava sozinha contra o fascismo europeu, e o emprego em larga escala de tecnologias letais como bombardeios, tudo isso fez com que aquele soldado solitário passasse a carregar em seu corpo desequilibrado todo o peso da República. Assim, uma noção simbólica de “mártir” foi se aderindo ao homem que cai. Ele passou a ser uma vítima do fascismo, e não de uma bala saída de uma arma determinada; passou a ser visto como um mártir anônimo, representando todos os que morreram em nome da República espanhola, ela mesma considerada pelas esquerdas um mártir na luta contra o fascismo, sacrificada na mão de um inimigo muito mais forte.

Mas há mais. Passado o evento, terminada há muito a guerra na Espanha e a luta contra o fascismo, essa fotografia permaneceu presente em nossa cultura visual representando a morte em si e enquanto um desdobramento lógico do evento guerra como um todo. A morte em uma guerra pode ser tão amorfa ou invisível quanto maior for sua amplitude – como com os ataques com gás na Primeira Guerra Mundial, ou os bombardeios aéreos que se tornariam mais adiante comuns no conflito espanhol. Aqui, porém, tanto a morte quanto o ato de se estar em uma guerra e correr os seus riscos – ou seja, o evento em si – ganharam um rosto, uma forma reconhecível. E essa

¹ Os números são, ainda hoje, incertos. Ver PRESTON, 2009, p. 7.

forma é ao mesmo tempo explícita e somente insinuada, uma vez que não há sangue ou desfiguração do miliciano que presumidamente cai morto. Assim, essa síntese de elementos é justamente o que confere à imagem seu caráter de ícone, que não se limita a um momento ou tempo específico, mas passou a ser lida como uma representação estética de uma categoria de evento histórico – a guerra.

Na medida em que essa fotografia carrega um forte caráter simbólico, ela também conta de forma eloquente uma história. Assim, ela estabelece igualmente a eloquência visual que é característica, como foi visto acima, do ícone fotojornalístico. Ainda que exista uma forte e persistente polêmica acerca da veracidade ou não da cena retratada – alguns autores defendem que Capa fotografou uma encenação, e não uma batalha real² –, essa imagem é inaugural ao mesmo tempo da carreira de fotógrafo de guerra de Robert Capa, e de uma linguagem visual que começava a ser estabelecida em torno da representação da guerra.

Essa eloquência da imagem é em grande parte devida ao recurso estético do instantâneo, do congelamento do movimento no corpo que, desequilibrado, irremediavelmente cai. A fotografia deixa ver, desse modo, também suas próprias condições de feitura, entre elas a técnica. A câmera de Capa precisou ser leve o suficiente para ser carregada na mão, permitindo a ele se movimentar junto com o seu objeto; ter um filme em gelatina seca e em rolo que também lhe desse liberdade de movimento; e precisou também ser luminosa o suficiente para ser capaz de fixar o

² No livro *The First Casualty*, de 1975, Phillip Knightley levantou dúvidas sobre a veracidade da situação fotografada por Capa, citando depoimentos que indicariam que ela teria sido encenada a seu pedido. Por sua vez, o biógrafo de Capa buscou comprovar a veracidade da imagem determinando a identidade do miliciano. A partir de então, o debate sobre se a fotografia mostraria realmente o momento de uma morte ou não só cresceu, com posições tomadas para os dois lados. Tal debate ultrapassa o escopo deste trabalho. Por outro lado, é pleno de significados todo o caráter de mistério em torno dessa imagem, que sem dúvida ajudou a transformá-la no ícone que se tornou. Acontecimentos como esse e outros, por exemplo a já mencionada perda dos negativos feitos por Capa no Dia D devido a um erro no laboratório, são próprios a um tempo de guerra e auxiliaram na criação do personagem Robert Capa. Sobre a polêmica em torno do miliciano caindo, ver KNIGHTLEY, 1975, pp. 209-212; WHELAN, 2009, pp. 53-87; MENESES, 2003, pp. 131-151, entre outros.

instante. O formato da imagem em suas diversas reproduções sugere que tenha sido realizada em uma câmera 35 mm, como a Leica, que lhe forneceria todas essas características técnicas.

As características que levaram a fotografia de Robert Capa a se tornar um ícone vêm, desse modo, de um encontro entre diversos fatores técnicos e estéticos da fotografia documental. A imagem traz para o âmbito da guerra, que através da intrepidez do fotógrafo voltado para esse tipo de evento já havia recebido as câmeras compactas e a proximidade da ação, também a estética do congelamento do instante, que antes estava restrita ao âmbito amador ou da fotografia de esportes. Ela marca, portanto, um momento de transformação, em que a cultura visual se tornou mais permeada por uma estética que tinha sua base nas possibilidades oferecidas pela imagem técnica. Por fim, ela utiliza essas possibilidades em nome de uma narratividade que envolve uma determinada cultura política para engendrar um discurso visual.

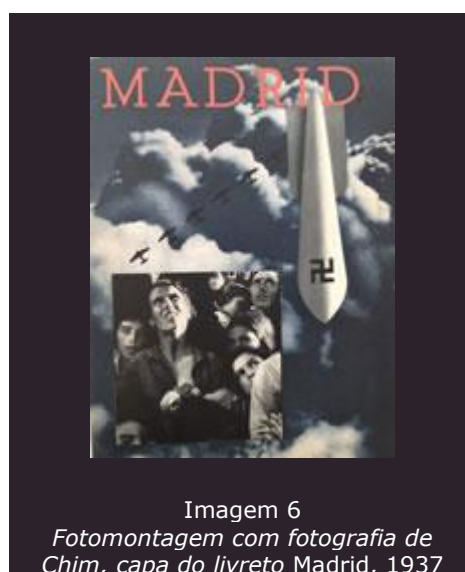
A mãe de Estremadura

A fotografia que Chim fez em entre abril e maio de 1936 nas proximidades de Estremadura [Imagem 2] é também um caso interessante de estudo porque sua trajetória traz vários elementos externos ao fotógrafo aos quais seu trabalho estava sujeito, e que por vezes participam na trajetória de uma determinada fotografia ao se tornar um ícone. Aqui, existiu uma interferência direta dos editores de imagem dos meios em que foi publicada, pois ela é um reenquadre de uma imagem mais aberta. Da mesma forma, seu significado adquiriu uma abrangência tão maior do que o original, que ela passou a ser uma das representações mais reconhecidas da Guerra

Civil Espanhola, ainda que tenha sido realizada antes do início do conflito. Em seu contexto original, a fotografia foi feita em uma assembleia de trabalhadores de uma propriedade coletivizada dentro do projeto de redistribuição de terras do governo de Frente Popular espanhol. Sua origem nada tem a ver, assim, com os significados posteriormente atribuídos a ela.

Também o negativo original mostrou que o fotógrafo havia feito a imagem mais aberta, e que ela foi reenquadrada para ser publicada. Quando foi originalmente publicada na *Regards* de 14 de maio de 1936, a fotografia aparecia ao lado de outras sobre a mesma reunião, e de imagens de trabalho no campo. Ela é já um pouco recortada, porém ainda próxima de seu enquadramento original. Foram retirados apenas o homem e o menino que apareciam parcialmente à direita [Imagem 5]. Apenas alguns meses depois, em 1937, quando o conflito espanhol já se tinha configurado em uma guerra civil, essa

mesma fotografia de Chim foi publicada pela primeira vez com seu sentido alterado. Ela apareceu na capa do livreto de propaganda republicana *Madrid* (1937), que denunciava os efeitos devastadores da guerra junto à população daquela cidade, que resistiu ao ataque franquista, inclusive sendo alvo de bombardeios. Assim como diversas outras fotografias de autorias diversas, ela foi trabalhada em uma fotomontagem, com seu enquadre bem mais fechado, como na Imagem 1, sobreposto a um céu com pequenos aviões e uma grande bomba marcada com a suástica [Imagem 6].



O enquadramento original da fotografia, embora tivesse já seu foco na mãe que amamenta, o único elemento da imagem que recebe luz direta, a coloca envolta por numerosas cabeças e partes de corpos de pessoas, todas com os rostos voltados para cima, e dá a impressão de que Chim estava bem no centro de uma multidão. Já a imagem recortada aproximou o rosto da mulher com a criança, que agora preenche quase todo o quadro. Retirada do contexto de sua feitura, no entanto, a feição da mãe que segura sua criança deixou de ser uma entre muitas outras participando de uma assembleia. Se lembrarmos que o ano de publicação do livreto *Madrid* é o mesmo do ataque aéreo que arrasou a cidade de Guernica em 26 de abril de 1937, a ênfase no rosto da mulher a coloca em uma situação vulnerável, reforçada pelos elementos da montagem. Da mesma forma, ao fechar a imagem diretamente na expressão da mulher que carrega a criança, explicitou-se uma associação estética entre essa mãe e a representação da madona cristã rodeada por pequenos *putti*. A fotografia de Chim reenquadrada passou assim a simbolizar o grande sofrimento que a guerra trouxe à população espanhola frente a um inimigo sem proporções humanas, mas sim tecnológico e mortífero, em um conflito que não respeitou delimitações de frentes de batalha, atacando igualmente combatentes e não combatentes.

Com a dupla interferência na imagem original – o recorte e a montagem com os bombardeios – estabeleceu-se então a ligação entre a mãe que olha para cima e a guerra, que não existia originalmente, e esse simbolismo aderiu à imagem com o passar do tempo. Esse significado *a posteriori* passou então a ser reproduzido em diversas instâncias, inclusive em uma publicação da instituição que guarda parte de seus arquivos, o nova-iorquino ICP. No livro de fotografias de Chim editado em 1974 pode-se ler na legenda da imagem recortada: “Air raid over Barcelona, 1938” (1974,

p. 43).É provável que tanto o reenquadre quanto o significado apócrifo da imagem tenham acontecido à revelia do fotógrafo. Como já foi assinalado no caso da imagem de Robert Capa, os repórteres fotográficos muitas vezes enviavam os rolos expostos para serem processados nas redações das revistas ou em seus estúdios. Na maioria das vezes, eles não viam as fotografias reveladas, nem como seriam publicadas, se iriam ou não sofrer alguma interferência dos editores de imagem das revistas. Desse modo, pode-se perceber que não foram apenas a aptidão e o olhar apurado do fotógrafo que intervieram para que essa fotografia passasse a ser um símbolo da Guerra Civil Espanhola, sendo capaz de evocá-la décadas depois de seu término, e assim considerada um ícone do fotojornalismo. Tanto o

papel do editor, que reenquadrou a imagem, quanto o do acaso, que fez com que naquela mesma região em que uma multidão se reuniu e olhou para cima houvesse poucos meses depois uma guerra travada em grande parte a partir de bombardeios aéreos, estão assim presentes na história da fotografia que Chim fez em Estremadura.

Além da ampliação de significado, própria às imagens ícones, que foi construída com o passar do tempo a partir da fotografia reenquadrada de Chim, uma outra



Imagem 7
Dorothea Lange. Mãe migrante.
EUA, 1936



Imagem 9
Quarta capa da revista Black Panthers' Newspaper. EUA, 1973



Imagem 8
Anônimo. Desenho publicado na capa da revista Bohemia
Venezolana. EUA, 1964



Imagem 10
Diana Thorne. Spanish Mother,
The Terror of 1938. Litografia,
1939

característica da fotografia ícone pode ser também observada nessa imagem: a utilização de um paradigma imagético tradicional, de modos convencionais de representação imagética (HARIMAN, LUCAITES, 2007, p. 30). Mesmo na imagem original, ainda que com menor intensidade do que na reenquadrada, há uma deliberada aproximação da mãe que amamenta com uma imagética cristã, com as representações religiosas tradicionais de uma Nossa Senhora amamentando seu filho Jesus e os significados todos que são inerentes a esse símbolo, como a abnegação da mãe de Cristo, e a inocência e pureza deste. Essa tradição visual da madona, herdada das belas artes, não é estranha à fotografia documental, e pode ser encontrada igualmente em outras imagens ícones.

Um dos grandes ícones da fotografia norte-americana é a imagem conhecida como “mãe migrante”, de Dorothea Lange [Imagem 7]. Essa mãe foi fotografada em fevereiro de 1936, poucas semanas antes da fotografia de Chim em Estremadura. Lange trabalhou para a Historic Section da Resettlement Administration e que mais tarde seria renomeada de Farm Security Administration, ou FSA, desde seu início, em 1935. Esta foi organizada por Roy Stryker para documentar por meio de fotografia as condições precárias de vida e os efeitos da grande depressão econômica para os trabalhadores rurais no interior dos Estados Unidos. A mãe fotografada por Lange não tinha trabalho, pois a colheita de ervilhas se havia perdido devido ao frio. Segundo a fotógrafa, ela estava desesperada por não conseguir alimentar sua família (GOLDBERG, 1991, p. 137).

Assim como a fotografia de Chim, esta de Lange teve – e continua a ter – uma trajetória singular, sendo constantemente reproduzida e reinterpretada. Ainda em 1936, ela apareceu na revista *Survey Graphic*, e foi incluída na exposição da *U.S. Camera* com as principais imagens do ano, que viajou pelos Estados Unidos e Europa, sendo publicada também no anuário dessa instituição. Em 1938 a fotografia, junto com outras de autoria de Lange, apareceu no livro de textos e imagens *Land of the Free*, de autoria de Archibald MacLeish (GOLDBERG, 1991, p. 137). Também como ocorreu com a imagem de Chim, a fotografia da mãe migrante foi por vezes utilizada

como base de montagens ou reproduções em que seus aspectos ou sentido foram alterados. Assim, durante as reivindicações de direitos das minorias e imigrantes nos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970, ela reapareceu em um desenho na capa da edição de 1964 da revista *Bohemia Venezoelana*, que comemorava o dia das mães [Imagem 8]. A situação de pobreza e desamparo da agricultora migrante da década de 1930, protagonista da fotografia original, é transmitida para a oprimida comunidade de imigrantes latinos. Já na quarta capa da *Black Panthers' Newspaper* de 1973, a mãe migrante e seus filhos são desenhados com feições negras, e a legenda que acompanhou a imagem deixou clara a associação desta com o sofrimento gerado pela miséria, mas agora a miséria do povo negro nos Estados Unidos: "*Poverty is a crime, and our people are the victims*" [Imagem 9]. Em nenhum caso Lange recebeu crédito.

Fica claro, desse modo, que uma das principais características que possibilitaram que a fotografia de Lange passasse a ser vista como uma imagem ícone foi justamente a capacidade de abranger significados ampliados para além das suas condições de feitura originais. Décadas após o trabalho da FSA, Roy Stryker afirmou em um escrito de 1973 que essa qualidade teria sido o que tornou a fotografia especial, representando com mais sucesso os objetivos da instituição para a qual ele e a fotógrafa trabalhavam:

To me, it was the picture of Farm Security. The others were marvelous, but that was special. [...] So many times I'd asked myself: What is she thinking? She has all the suffering of mankind in her but all the perseverance too. A restraint and a strange courage. You can see anything you want to in her. She is immortal. (Apud HARIMAN, LUCAITES, 2007, p. 55).

[Para mim, esta era a imagem da Farm Security. As outras eram maravilhosas, mas esta era especial. [...] Tantas vezes eu me perguntei: O que ela estaria pensando? Ela tem todo o sofrimento da humanidade nela, mas toda a perseverança também. Uma limitação e uma estranha coragem. Você pode ver o que você quiser nela. Ela é imortal. / Tradução livre.]

Mas as reapropriações da imagem de Lange são anteriores às décadas de 1960 e 1970. Pouco tempo depois de a fotografia ser feita, ainda durante a Guerra Civil Espanhola, ela apareceu em 1939 como modelo de uma litografia de Diana Thorne intitulada *Spanish Mother, The Terror of 1938* [Imagem 10]. Aqui, a mãe agricultora migrante, que se tornaria o símbolo da grande depressão econômica norte-americana, também veio a simbolizar o sofrimento das mães espanholas, como viria a acontecer com a imagem feita por Chim semanas depois da de Lange, em um outro continente.

Os objetivos do trabalho de Lange quando realizou essa imagem, de denúncia e documentação das más condições de vida de uma parte da população não atendida corretamente pelo governo, contrastavam portanto com o propósito de Chim ao fotografar a mãe de Estremadura, que era promover a política de coletivização de terras do governo republicano em prol dos trabalhadores. Mas, apesar de as duas mães estarem em situações opostas, os significados atribuídos às duas imagens se aproximaram devido à ligação de ambas com a tradição estética da representação da madona com a criança.

Apesar de a fotografia da mãe espanhola não ter sido realizada durante a guerra, o trabalho de Chim é tão associado a uma cultura política determinada, que a fotografia – e o fotógrafo – passaram, a partir da irrupção do conflito, a incorporar os novos significados a ela atribuídos. Nesse sentido, falando especificamente sobre essa imagem, Susan Sontag afirmou: “Normalmente, se existe alguma distância com relação ao tema, aquilo que uma foto ‘diz’ pode ser lido de várias maneiras. Cedo ou tarde, lê-se na foto aquilo que ela *deveria* estar dizendo” (SONTAG, 2003, p. 28). O gesto que vemos a mãe de Estremadura fazendo se tornou, nos meses e anos seguintes, um *toposvisual*, repetido, por exemplo, em fotografias de Robert Capa feitas na Espanha, em 1937, e na China, em 1938. Esse gesto inaugurado pela mãe fotografada por Chim responde assim a uma dificuldade imposta pela guerra moderna à imagem fotográfica, estabelecendo uma representação com grande força narrativa. Da mesma forma que a do miliciano caindo de Capa, essa fotografia traz para uma dimensão

humana os modos de guerrear e a morte causada pela guerra, que se haviam tornado praticamente invisíveis pelo envolvimento decisivo da tecnologia.

A estética humanista

A politização da arte, através da opção por uma estética humanista – pensada a partir da escala humana, em oposição à técnica –, esteve presente nas representações da Espanha em guerra realizadas por cineastas como Joris Ivens, escritores como Malraux, Hemingway e Dos Passos, e artistas como Picasso. A *Guernica* de Picasso se tornou um dos símbolos mais fortes dessa politização da arte. Da mesma forma, a guerra, que para os futuristas é bela “porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, dos esquadrões aéreos em formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre aldeias incendiadas, e muitas outras” (*Apud* BENJAMIN, 1996, p. 196) segundo Marinetti, é totalmente outra para Capa e Chim.

Como se pode ver nos casos das duas imagens aqui discutidas, predomina nas fotografias que os dois fotógrafos fizeram durante a guerra espanhola uma busca por singularizar indivíduos, que faz uma contraposição desses homens e mulheres à sociedade estruturada em massas e apologética da técnica. Nesse sentido, as imagens partilham de uma estética associada ao humanismo. As imagens do miliciano que cai e da mãe de Estremadura são duas fotografias em que existe um posicionamento político transformado em perspectiva estética. Ao mesmo tempo em que nelas o inimigo invisível é capaz da mais bárbara destruição, é também dado um rosto para a guerra, é engendrada uma síntese eloquente do evento, por vezes a partir de elementos que não são tradicionalmente associados ao evento guerra, que estão longe dos armamentos e dos combates.

Na fotografia de Capa, um único miliciano é retirado de uma enorme quantidade de homens e maquinários que compõem o evento, e sozinho – sem explosões, armas, generais etc. – protagoniza o instantâneo que o alça a símbolo da luta republicana. O mesmo enfoque é mantido em toda a série de imagens feita na ocasião, como pode ser

visto na Imagem 3, que reproduz a reportagem publicada na *Vu*. Além do miliciano caindo e de uma outra imagem semelhante, a página oposta conta a história dos civis que foram obrigados a fugir da região. Não são cenas abertas, de multidão, mas retratos próximos de mulheres e crianças. Ele personalizou, desse modo, em indivíduos concretos a tragédia dos refugiados. Esse olhar que elege indivíduos dentro da multidão, e que assim a humaniza, estaria presente durante todo o trabalho de Capa na Espanha, ecoando inclusive em sua famosa frase afirmando que, se uma fotografia não estivesse boa o suficiente, seria devido ao fotógrafo não estar perto o suficiente.

Também a imagem de Chim faz essa eleição de uma personagem dentro da multidão. Certamente o reenquadre potencializou isso, mas mesmo o quadro original da fotografia estava centrado na mãe que amamenta seu bebê ao redor de tantas outras pessoas. Na série de Chim da qual faz parte a imagem da mãe, apenas os ouvintes da assembleia são fotografados, e não as pessoas que discursam. Apesar de ser um evento de multidão, a opção do fotógrafo de destacar e singularizar indivíduos dentro dessa multidão, em especial a mãe que amamenta, ganhou eco no trabalho de edição da reportagem na *Regards* [Imagem 5], que montou um conjunto de três imagens que operam essa aproximação: uma vista mais afastada, maior, abaixo, em que a mãe com a criança aparecem em primeiro plano; a fotografia original da mãe, que se sobrepõe ao canto superior direito da imagem anterior, fazendo ligação com a terceira; um close no rosto de uma senhora e dois homens, que aparecem à esquerda da mãe com a criança na imagem mais aberta, mas que aqui estão destacados, com o fundo recortado.

Esse olhar que singulariza indivíduos na multidão se tornou uma estética privilegiada pela esquerda antifascista. Pode-se perceber assim que não apenas os temas retratados por Capa e Chim na Espanha em guerra espelhavam um posicionamento político, mas também a linguagem fotográfica que eles adotaram reflete uma cultura política que naquele momento estava inter-relacionada com uma cultura visual.

Considerações finais

O termo *fotografia humanista*, no entreguerras, estava proximamente ligado à produção de fotógrafos apoiadores da Frente Popular. Há, no entanto, uma cesura quando esse mesmo termo ganha força e se amplia após a Segunda Guerra Mundial, batizando uma vertente de expressão dentro da fotografia francesa do pós-guerra. Segundo a crítica Marie de Thézy, a fotografia humanista francesa teria uma intenção principal, a de “descobrir, revelar a beleza escondida do mundo que nos circunda, a bondade inerente a todos os seres humanos, a beleza da realidade” (THÉZY, 1992, p. 71). Esse humanismo do pós-guerra logrou auxiliar em uma unidade social francesa, que estava em plena reconstrução. Tal unidade, contudo, foi estabelecida mais em terreno sentimental do que ideológico ou político, na medida em que as fotografias ditas humanistas nesse período se focaram especialmente em temas considerados universais, como a família, a comunidade, o amor, a infância, e se voltaram não para a *classe trabalhadora*, como havia acontecido durante a Frente Popular, mas sim para a mais abrangente *classe popular* (HAMILTON, 2007, pp. 93-94).

Apesar dessa cesura, ainda assim algumas das características estéticas e temáticas dessa fotografia que foi chamada de humanista no pós-guerra têm ligações com a fotografia politicamente comprometida praticada, entre outros, por Chim e Capa durante a década de 1930, que valorizava não apenas o indivíduo, mas também o indivíduo comum, dentro de seu cotidiano. Desse modo, é significativa a afirmação que Tom Beck faz, em uma breve biografia de Chim: segundo ele, a “*Regards gave birth to humanist photography in France, and Chim deserves significant credit for the magazine’s photographic accomplishments*” (BECK, 2005, s/p).

A expressiva penetração social que a fotografia documental ganha a partir da grande circulação das revistas ilustradas na década de 1930 propicia que ela tenha um impacto significativo na construção da história, e da memória. Volta-se assim à questão da fotografia ícone. De acordo com a definição dada por Lucaites e Hariman, esse tipo de imagem condensaria significados que representariam o evento

fotografado. No entanto, a fotografia também participa na condição mesma de existência do evento. Nas palavras de Michel Frizot, ela *fabrica a história* (FRIZOT, 1996, p. 51). A sucessão de fotografias, dia após dia, iria assim compor um vocabulário, que por sua vez elaboraria um imaginário fotográfico da realidade, uma mediação para o conhecimento do mundo. Dessas fotografias publicadas na imprensa ilustrada, por sua estética, se retirariam novas formas simbólicas, modos de codificar, e portanto representar, as ações humanas (FRIZOT, 1996, p. 54).

A partir desse papel que a imagem técnica ganhou nos anos da guerra na Espanha, é possível pensar que os processos que permitiram que fotografias como a que Capa fez do miliciano caindo, e a que Chim fez da mãe de Estremadura, se tornassem fotografias ícones, também eram parte de processos de engendramento de uma memória. Da mesma forma, como imagens ícones, essas fotografias também estabeleceram novas formas de codificação visual que impactaram os padrões de representação da fotografia documental.

Referências Bibliográficas

BECK, Tom. **David Seymour (Chim)**. London: Phaidon Press, 2005.

BENJAMIN, Walter. A pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras escolhidas)

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1990.

FRIZOT, Michel. Faire face, faire signe : la photographie, sa part d'histoire. In: AMELINE, Jean-Paul (Ed.). **Face à l'histoire 1933-1996: l'artiste moderne devant l'événement historique**. Paris: Flammarion/Centre Georges-Pompidou, 1996.

GOLDBERG, Vicki. **The power of photography, how photographs changed our lives**. New York: Abbeville Press, 1991.

HAMITON, Peter. Representing the social: France and Frenchness in post-war humanist photography. In: HALL, Stuart (Ed.). **Representation: cultural representations and signifying practices.** London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 2007.

HARIMAN, Robert; LUCAITES, John Louis. **No caption needed: iconic photographs, public culture, and liberal democracy.** Chicago and London: University of Chicago Press, 2007.

KNIGHTLEY, Phillip. **The first casualty: from the Crimea to Vietnam: the War correspondent as hero, propagandist, and myth maker.** New York: Harvest, 1975.

KRAKAUER, Siegfried. A fotografia . In: _____. **O ornamento da massa.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MADRID. Barcelona: Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1936.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A fotografia como documento: Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico . **Tempo**, n. 14, jan.-jun., 2003, p. 131-151.

PRESTON, Paul. **We saw Spain die: foreign correspondents in the Spanish Civil War.** New York: Skyhorse Publishing, 2009.

SEYMOUR, David. **Chim** : ICP Library of Photographers. London, New York: Studio Vista/ICP, 1974.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

THÉZY, Marie de. **La photographie humaniste, 1930-1960: histoire d'un mouvement en France.** Paris: Contrejour, 1992.

WHELAN, Richard. **¡Esto es la guerra!**: Robert Capa en acción. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya ; New York : International Center of Photography ; Gottingen: Steidel, 2009.

ZERWES, Erika. **Tempo de guerra**: cultura visual e cultura política nas fotografias de guerra dos fundadores da agência Magnum (1936-1947). Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 2013. 2 v.

_____. Iconografias de esquerda: encontro entre cultura visual e cultura política em fotografias da Guerra Civil Espanhola. **Visualidades**, v. 12, n. 2, jul.-dez., 2014.