

*A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico**

*Ulpiano T. Bezerra de Meneses***

Departamento de História | FFLCH/USP

While photographs may not lie, liars may photograph.
Lewis Hine¹

*(...) it has been argued that 'photographs are never evidence
of history: they are themselves history!' This is
surely too negative a judgement: like other forms of evidence,
photographs are both.*
Peter Burke²

Robert Capa é um dos nomes obrigatórios, quando se fala da construção deste vasto campo documental e problemático que é hoje o

* Artigo recebido em agosto de 2002 e aceito para publicação em setembro de 2002.

** Professor do Departamento de História – FFLCH, USP.

¹ Lewis Hine, "Social photography: how the camera may help in the social uplift", 1909, *apud* Miles Orvell, *The real thing. Imitation and authenticity in American culture, 1890-1940*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1989, p. 314.

² Peter Burke, *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence*, London, Reaktion Books, 2000, p. 23.

fotojornalismo.³ Uma de suas imagens mais conhecidas e de maior impacto é a reproduzida na figura 1, que parece captar o instante preciso da morte de um combatente, abatido num cenário nu, ermo, desolado, sem fim.⁴ O título e as informações com que a foto circulou, inicialmente na revista ilustrada francesa *Vu*, de 23 de setembro de 1936, p. 1106, dão conta de que se trata de uma cena da Guerra Civil espanhola (“La Guerre Civile en Espagne. Comment ils sont tombés, comment ils ont fui”; em reprodução posterior, aparecida na revista *Life* de 12 de julho de 1937 (“Robert Capa’s camera catches a Spanish soldier the instant he is dropped by a bullet through his head in front of Cordoba”), os textos especificam que o local é o Cerro Muriano, próximo de Córdoba, e que a data é 5 de setembro de 1936. Outras publicações no período de um ano foram as de *Paris-Soir* (28.06.37) e *Regards* (14.07.37), confirmando a identificação.

Trata-se, pelo que tudo indica, de um legítimo “documento histórico” de nascença, pela sua própria intenção e natureza, como suporte visual programado para registro de informações, cuja historicidade, à primeira vista, não parece oferecer graves obstáculos à identificação e à análise. Lembre-se que a expressão “fotografia documental” começa a ter curso na década de 1930.

Várias possibilidades se apresentam ao historiador que queira explorar esta imagem como fonte histórica. Entretanto, elas não serão desenvolvidas

³ Robert Capa, cujo nome verdadeiro era Endre (André) Friedmann, nasceu em Budapeste, em 1911, e morreu em 1954, da explosão de uma mina, na Indochina. Embora Paris tenha sido uma de suas bases mais estáveis, seguida de Nova Iorque, passou a maior parte de sua curta vida circulando pelo mundo, à caça de imagens, principalmente das guerras que marcaram a primeira metade deste século: China, Espanha, Israel, Polônia, Marrocos, Tunísia, Sicília, Normandia, Dien Bien Phu... Colaborou com os principais veículos do fotojornalismo da época, como *Vu*, *Picture Post*, *Regards*, *Life*. Com Henri Cartier-Bresson, seu parceiro David Seymour (“Chim”) e outros dois colegas, fundou a famosa agência Magnum Photo Inc., em Nova Iorque, sob a forma de cooperativa – o que contribuiu para introduzir a prática da propriedade dos negativos como direito autoral dos fotógrafos. Sua figura, lendária já em vida, serviu até de modelo para personagens do cinema. Para mais pormenores biográficos, ver Richard Whelan, *Robert Capa: a biography*, New York, Alfred Knopf, 1985; especificamente sobre suas viagens à Espanha, durante a Guerra Civil, ver Richard Whelan, “Robert Capa in Spain”, Juan P. Fusí Ayzpúrua *et alii*, *Heart of Spain*. Robert Capa’s photographs of the Spanish Civil War, Madrid, Museo Nacional – Centro de Arte Reina Sofía/Aperture Foundation, 1999, pp. 27-51; também Robert Capa, *Fotografias*, São Paulo, Cosac & Naify, 2000, pp. 29-53. Praticamente todas as obras de síntese sobre a história do fotojornalismo tratam da vida e da obra de Capa (Pierre-Jean Amar, *Le photojournalisme*, Paris, Nathan, 2000, e Jorge Pedro Sousa, *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*, Chapecó / Florianópolis, Editora Grifos / Letras Contemporâneas, 2000, etc.).

⁴ Agradeço a Flávio Brito, que me providenciou cópia informatizada das imagens constantes deste texto.



FIGURA 1. Miliciano republicano abatido, Guerra Civil Espanhola (Foto Robert Capa, 1936).

aqui. Este não é um texto de pesquisa, que veicule conhecimento novo, produzido pelo trabalho com as fontes. Aliás, é sempre temerário, quando não totalmente comprometedor, trabalhar com um único documento, pois o alcance do conhecimento produzido não poderia ser avaliado. É em outro domínio que se coloca o sentido destas observações, cujo propósito é puramente metodológico. Daí que se procure analisar a insuficiência das linhas habituais de tratamento a que este documento tem sido submetido com frequência, assim como sugerir pistas de superação destes entraves – embora nenhuma possa receber, aqui, o investimento exigido.

Leitura morfológica

Seja qual for a opção de leitura histórica, e antes mesmo de qualquer referência ao “estado civil do documento” (Kossoy),⁵ convém, de início, assinalar alguns traços morfológicos, pois eles contarão em qualquer alternativa, já que definem a especificidade da informação imediata que a imagem pode fornecer. Por outro lado, como há problemas particulares a discutir, ligados à produção da imagem – problemas, aliás, que mobilizaram o interesse da bi-

⁵ Boris Kossoy, *Fotografia e História*, São Paulo, Ática, 1989; _____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*, Cotia, Ateliê Editorial, 1999.

bliografia corrente – vale a pena agrupá-los, num momento posterior deste texto, fora, portanto, de uma seqüência lógica abstrata.

O primeiro traço geral mais evidente é o caráter de instantâneo que a imagem assume. A composição não está centralizada: as margens inferior e lateral esquerda da fotografia tangenciam os pés do miliciano e cortam uma porção da arma que ele empunhava. Por sua vez, a nitidez não é atributo da figura inteira: o rosto, sobretudo, parece ensombreado, desfocado, como se a cabeça toda estivesse envolta numa máscara encimada por um coque (a rigor, trata-se de um gorro), deixando apenas claramente distinta a orelha, banhada por um violento jato de luz. Ao contrário de pose, portanto, tudo leva a crer que o fotógrafo surpreendeu o acontecimento no seu pleno e inesperado suceder.

O protagonista está totalmente sozinho em cena. Trata-se de um jovem, com roupas civis, mas armado e com apetrechos militares. Seu corpo, em violenta torção (que prefigura um movimento centrífugo), desequilibra-se. Sobretudo, trata-se de um corpo exposto, com os braços (dos quais só está visível o direito), arqueados para trás, abertos ao extremo (a mão esquerda mal sustém o fuzil, que, num instante seguinte, cairia ao chão). O peito vulnerável inclina-se também para trás, os joelhos estão dobrados, a cabeça, de perfil, levemente tombada para o lado esquerdo: todos estes atributos constroem um equilíbrio transitório, uma instabilidade prenhe de conseqüências imediatas e introduzem uma vulnerabilidade máxima, espetacular (*vide* a luz solar esmaecida que atinge o torso em cheio, projetando longa sombra no solo).

O quadro da ação merece referências. O espaço é amplo, sem qualquer traço relevante, um grande plano sem obstáculos, extensível ao infinito. No declive que delimita a ação se insere a faixa triangular de relva seca e rasa, com algumas hastes que denunciam trabalho recente de colheita. O céu, homogeneamente coberto de nuvens brancas vaporosas, contribui para criar uma ambiência uniforme. O comprimento da sombra projetada indica sol baixo, do amanhecer. Como a postura, também o cenário não permite decodificar completamente o sentido da ação, pois a causa do estado de coisas não está visível. Pode, no entanto, ser inferida (no que a titulação posterior, fornecida pelo veículo que publicou a fotografia, funciona como indutor e reforço): tratar-se-ia de um miliciano republicano, que acabara de ser atingido na cabeça por uma bala inimiga, ao descer uma ravina, desprotegido, à contraluz, acrescentaríamos. A bala invisível, pela violência do impacto registrado e pelo local atingido, poria sem dúvida termo à sua vida.

O problema da autenticidade

Que opção de leitura, a seguir? Mesmo um exame sumário da informação empírica, que pode ser extraída da imagem, demonstra que este rumo não é muito fecundo. Por certo que há dados de fato significativos, como, por exemplo, em relação à indumentária (a presença de civis nos combates), ao armamento (as cartucheiras são de um tipo desenhado pelo comandante da guarnição de Alcoy, perto de Córdoba, vizinha ao Cerro Muriano, e fabricada por um artesão local). Também o gorro traz, perceptível a um exame mais acurado, as iniciais CNT, certamente de Confederación Nacional del Trabajo, órgão anarcossindicalista que teve bastante peso nos eventos que traumatizaram a Espanha de então e que participou de combates na região de Córdoba. Mas isto é muito pouco e tudo já conhecido por outras fontes e, em sã consciência, o documento apenas acrescentaria, a este respeito, um clima visual dramático aos dados já disponíveis.

Se, em vez de tomarmos a imagem como produto em si e examinarmos a relação com seu referente (personagem, ação, cenário), teríamos que nos defrontar certamente com um problema novo. A fotografia foi apresentada como registro de um instante fatal, captado no ato, e os elementos formais acima registrados não o desmentem. Mas, e se fosse um simples escorregão? Afinal, os mesmos elementos formais apontam para um declive acentuado e para uma hora matutina, em que a relva provavelmente ainda estaria escorregadia, coberta de orvalho, e uma caminhada contra o sol esconderia os perigos da descida. A mancha clara da orelha não seria, então, sintoma do impacto da bala assassina, mas uma captação condensada da luz solar, pelo destaque que lhe confere a posição da cabeça.

A hipótese do escorregão já foi levantada. Pior que isto, também se levantou a hipótese de pose.⁶ Dois jornalistas, em especial O'Dowd Gallagher e Phillip Knightley, abriram caminho para especulações, na década de 1970, após a morte do fotógrafo. O primeiro chegou a afirmar que Capa lhe teria confessado a "fraude"; confissão, porém, jamais confirmada. Os principais pontos de discórdia eram quatro: a confirmação da presença de Capa no cenário; a ocorrência de batalha no local e dia presumidos; a natureza de instan-

⁶ Para inteirar-se das controvérsias, ver Richard Whelan, *Robert Capa: a biography*, *op. cit.*; Carol Squiers, "Capa is cleared. A famous photo is proven authentic", *American Photo*, vol. 9, nº 3, May-June, 1998, pp. 18-20; Caroline Brothers, *War and photography. A cultural history*, London, Routledge, 1997, pp. 179-183; e, sobretudo, o relato mais atualizado de Richard Whelan, "Robert Capa in Spain", *op. cit.*

tâneo, ou não, da foto; a existência de uma segunda fotografia no mesmo local, do mesmo ângulo, com outra personagem.

Que houve encontro com vítimas entre republicanos e franquistas em Cerro Muriano, a 5 de setembro de 1936, está documentalmente atestado; que Capa e sua noiva Gerda Taro estiveram presentes conta com testemunhos confiáveis. Jorge Lewinski, em 1978, chegou a aventar ter havido pose até mesmo com auxílio das tropas de Franco, o que contraria tudo o que se conhece do padrão ideológico e dos explícitos compromissos políticos do fotógrafo e tornaria um escárnio a reiterada republicação da imagem, com seu beneplácito à identificação do tema. Por certo, poderia sempre tratar-se de um escorregão. Contudo, Mario Brotóns Jordá (originário de Alcoy e que esteve presente no local fatídico como miliciano, aos 14 anos) pesquisou arquivos em Salamanca e Madri e chegou à conclusão de que, no dia e no lugar em pauta, houvera apenas um incidente, que acarretou uma única morte: a do miliciano de Alcoy, Federico Borrell García, de 24 anos. Everisto, irmão mais novo de Federico, também envolvido com a milícia, confirmou os dados, o local e a morte (que não chegou a presenciar, mas de que tinha pormenores por testemunho de companheiros). Além disto, fotografias de família confirmaram a identidade do miliciano tombado. Quanto à segunda fotografia, é perturbadora, por se tratar do mesmíssimo quadro e do mesmo foco da máquina, com figura distinta, também isolada, diferenciada da outra pela indumentária, pelos apetrechos e pela postura, já que se encontra quase estendida no solo. A destruição dos negativos de Capa, por seu laboratório em Paris, impediu verificação cabal, mas tudo indica tratar-se de um miliciano ferido, ocupando o mesmo espaço em que antes caíra seu companheiro – fora de cena pela ação natural da força que o abateu e da posição em que se encontrava. De qualquer modo, esta foto foi publicada por Capa juntamente com a outra, na mesmíssima página original da revista *Vu* de 1936 – opção temerária e ingênua, se se tratasse de dois incidentes posados no mesmo palco!

Hoje, portanto, dispõe-se de suficientes motivos para acreditar na “autenticidade” da fotografia, embora ainda haja críticos que mantenham espaço para dúvidas.⁷ Mas tanto a autenticidade como a inautenticidade em nada enfraqueceriam as ralas informações documentais que conseguimos extrair da imagem, como também nada acrescentariam em outras direções. Sem dúvida, serviriam para caracterizar práticas do fotojornalismo, que, por sinal,

⁷ Cf. Caroline Brothers, *War and photography*, *op. cit.*, p. 183.

se consolidou na documentação de conflitos e guerras. Os franquistas foram acusados de prática contumaz da pose, para fins de propaganda, e os republicanos também não ficaram isentos de culpa. Seria oportuna, portanto, aqui, uma investigação sobre as linguagens e os usos do fotojornalismo na década de 30. No entanto, para tal investigação, o documento em causa forneceria apenas a referência inicial, quase um “corpo de delito”, que remeteria às motivações e às ações humanas: não custa lembrar que autenticidade ou seu contrário não são atributos das coisas (das imagens), mas do discurso dos homens a seu respeito ou por seu intermédio.

A iconização da imagem: potencial

Se, porém, nossa atenção se voltasse para a ampla circulação que teve esta imagem e a notoriedade que adquiriu, acredito que se abririam perspectivas mais fecundas para o conhecimento histórico. Sua força excepcional e seu caráter emblemático foram apontados por praticamente todos os que tiveram que se haver com a foto. Jorge Pedro Sousa⁸ fala de “foto de marca” do fotojornalismo de guerra; William Mitchell⁹ e Laurent Gervereau,¹⁰ mais discretos, restringem-se à “famosa fotografia” ou “célebre foto”, mas Pierre Sorlin¹¹ já a sanciona como “uma das fotografias provavelmente mais famosas da história”; Richard Whelan¹² ecoa: “a mais famosa de todas as suas (de Capa) fotografias, talvez a maior fotografia de guerra jamais produzida”; Esperanza Gil de Biedma, citada por Juan P. Fusi Aizpúrua *et alii*,¹³ a trata como “um ícone universal”, com potência comparável à *Guernica* de Picasso; Caroline Brothers¹⁴ a considera “o mais resistente ícone fotográfico da Guerra Civil Espanhola”, Lacouture¹⁵ vai além: “ideograma da guerra”, etc., etc.

⁸ Jorge Pedro Sousa, *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*, Chapecó/Florianópolis, Editora Grifos/Letras Contemporâneas, 2000, p. 96.

⁹ William J. Mitchell, *The reconfigured eye. Visual truth in the post-photographic era*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1994, p. 41.

¹⁰ Laurent Gervereau, *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Seuil, 2000, p. 158.

¹¹ Pierre Sorlin, “Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da História”, *Estudos Históricos*, vol. 7, nº 12, 1994, p. 90.

¹² Richard Whelan, “Robert Capa in Spain”, *op. cit.* p. 29.

¹³ Juan P. Fusi Aizpúrua *et alii*, *Heart of Spain. Robert Capa’s photographs of the Spanish Civil War*, Madrid, Museo Nacional – Centro de Arte Reina Sofía/Aperture Foundation, 1999, p. 7.

¹⁴ Caroline Brothers, *War and photography*, *op. cit.*, p. 178.

¹⁵ Jean Lacouture, *Robert Capa*, Paris, Centre National de la Photographie, 1988 (Photo Poche), p. 4.

Para prosseguir no exame da transformação desta fotografia numa imagem emblemática e avaliar suas implicações, é preciso voltar de novo ao documento. Fica patente, portanto, o interesse em traçar uma biografia da imagem, o que, por força, exigiria o exame de outras fontes que não a imagem, ela própria. Permanece, contudo, a necessidade de voltar ao documento de partida para indagar por que tal imagem pôde assumir o caráter de emblema. Tal operação, sem dúvida, haveria de trazer esclarecimento que iluminasse, mais que a imagem, ela própria, alguns aspectos da sociedade que com ela se envolveu.

O que, enfim, na fotografia em exame, justificaria tal processo de “iconização”? Que atributos formais, antes de mais nada, lastreariam potencial capaz de induzir tal processo?

Para começar, seu caráter de instantâneo, já devidamente assinalado, esta evidência de registro (em aparência) meramente automático do “real”. É aquele “olho da História”, de que se falava tanto no século XIX, automático, neutro, competente, imune às manipulações da vontade. No século passado, quando se constitui uma teoria crítica da fotografia, vai-se falar, como Barthes, em “efeito-verdade”, o “ter estado lá” ou, como Mitchell, na “impressão digital” que a fotografia deixa. Paradoxalmente, porém, seja esta coisa pura, este testemunho totalmente inocente e confiável, seja o simples sintoma, vêm ambos dotados de uma carga emotiva que supera qualquer procedimento cognitivo. Ou, para dizer como os especialistas, trata-se do caráter indicial da fotografia, que não é – para tomarmos como referência as categorias de Peirce – nem símbolo (não há convenção arbitrária, código constituído), nem ícone (não há pura semelhança ou parte da coisa representada), mas índice (contigüidade física com o referente, pelo próprio processo tecnológico). Há mais, contudo. Ver equivale a conhecer – esta premissa está na base de toda economia política da imagem de informação, no século XX. Por outro lado, ao contrário do retrato (que pode condensar um sem número de significados, mas sempre fixando-os na imagem, como ponto de convergência), um instantâneo, como o presente, incorpora o fluxo ininterrupto do mundo empírico. O retrato pode ser a somatória das diversas historicidades que caracterizam as transformações de um indivíduo, capturando-as numa forma estável. Aqui, porém, se têm o antes e o depois encavalados, mas sem fusão, sem mistura: o acontecimento que a câmera registrou incorpora não só um estado de coisas anterior, como, ao mesmo tempo, contém em si a raiz de uma

alteração imediata e radical, além de inescapável. Susan Sontag já acentuou que toda fotografia equivale a um *memento mori*, pela precariedade que a captação do instante agrava: “to take a photograph is to participate in another person (or thing’s) mortality, vulnerability, mutability”.¹⁶

A autenticidade da imagem, nesta ordem de valores, seria fator de pouca relevância para alterar a trajetória de consumo que ela teve. E, se acaso pudesse ser confirmada a intenção deliberada de produzir uma imagem voltada para a indução de determinados efeitos ideológicos, isto seria importante, como já se afirmou acima, para caracterizar práticas (dominantes ou transgressoras) do fotojornalismo da época, ou dos próprios beligerantes: afinal, como também já se registrou, consta que as tropas franquistas não raro manipularam imagens, comportamento que – se tivesse também atingido os republicanos – não poderia ser desconsiderado. Mas a problemática-chave aqui colocada passa além destas questões e nos leva a retornar à fotografia, independente das *motivações* que lhe deram origem.

Este precário equilíbrio temporal que permeia a imagem inteira categoriza a ação, mas a conota também moralmente. Em outras palavras, aquele corpo exposto catalisa a idéia de uma transição brutal e inopinada da vida para a morte, no momento preciso em que tais temporalidades se superpõem, mas nisto também implicam em valores que qualificam o indivíduo definitivamente. Não se tem uma ação mecânica, mas um *sacrifício*. O jovem desconhecido que se abate ainda na flor da idade não é um soldado profissional, cujas funções incluem o risco e o dever da morte em ação. É um civil, como indicam seus trajes e, portanto, a morte aparece como sendo uma opção e não uma consequência instrumental de sua profissão. Ela deve, portanto, ter uma explicação não profissional, não instrumental: uma explicação ética, o preço de um ideal, de uma crença.

Trata-se, assim, de uma imolação. Imolação que se institui, porém, como espetáculo. A torção do corpo e sua máxima exposição, acima assinaladas, não têm causa empiricamente visível, o que contribui para acentuar a dramaticidade. *Dramaticidade* é palavra que pertence a uma família vocabular do maior interesse: *drao*, em grego, quer dizer fazer, agir; *drama* é a coisa feita, o produto por excelência da ação e que, no teatro, se expõe. Da mesma forma, *exposição* engloba os dois sentidos que a palavra encerra: de um lado, o que se expõe dá-se a ver, oferece-se a esta fruição visual que, já para Aristóteles,

¹⁶ Susan Sontag, *On photography*, Harmondsworth, Penguin, 1979, p. 15.

explicava a existência de imagens icônicas; mas estar exposto quer dizer também estar vulnerável, dar o flanco, como vítima indefesa. Drama exposto, pois. Há mais: o heroísmo do miliciano está na faixa de possibilidades de cada um de nós. Ele é como nós, um de nós, anônimo, não singularizado, nem mesmo como militar, circunscrito pela ideologia do homem comum, herói moderno que se constrói, não a partir de uma biografia, mas da conjunção do acaso com uma causa nobre, multiplicada por um meio de comunicação social.

Todos estes atributos formais, portanto, agem como vetores potenciais de conteúdos afetivos, indispensáveis para explicar a fortuna extraordinária desta imagem. Não constituem condição suficiente, mas, sem dúvida, condição necessária. Sem o exame formal, correríamos o risco de tantos comentaristas, como Sorlin, para quem o “impacto emocional absolutamente extraordinário” desta imagem permanecia confessadamente uma incógnita; aceitando, sem mais, a hipótese de sua “falsificação”, só conseguia explicar-lhe a fortuna “pelo fato de a Guerra Civil espanhola constituir uma das maiores preocupações do mundo ocidental, inclusive dos Estados Unidos (tornando-se) um símbolo (...) direto (...) carregado de sentido”.¹⁷

A contraprova da importância dos fatores estéticos pode ser trazida pelo destino de fotografias também dramáticas do mesmo Capa, em situação comparável (a 2ª Guerra Mundial), mas sem as mesmas propriedades formais. Refiro-me, para exemplificar, à série de três imagens da morte de um soldado americano em Leipzig, a 18 de abril de 1945, por ocasião da tomada da cidade pelas forças aliadas (a primeira delas reproduzida na figura 2). No espaço acanhado de uma sala, prolongada por um balcão, o soldado (também ele anônimo, mas com todos os atributos de seu uniforme militar) jaz por terra, encolhido entre obstáculos, atingido por uma bala de atirador invisível, mas que se situaria no espaço externo. Aqui, não há dúvida: a poça do sangue em que se esvai o moribundo se amplia de uma imagem a outra e é prova visual irrefutável da morte em processo, passo a passo. Ainda que o impacto desta imagem, que também circulou bastante, tenha sido grande, ela não se transformou, porém, em ícone, como a outra.

Para um conhecimento histórico

Chegados ao termo desta segunda leitura, cumpre indagar em que se avançou. Os resultados, sem dúvida, são positivos, mas historicamente insa-

¹⁷ Pierre Sorlin, “Indispensáveis e enganosas...”, *op. cit.*, pp. 90-91.



FIGURA 2. Soldado americano abatido, tomada de Leipzig, 2ª Guerra Mundial (Fotos Robert Capa, 1945).

tisfatórios. São positivos na medida em que foi possível redirecionar a atenção para outros horizontes, à vista da estreiteza do potencial de conhecimento do referente empírico. Positivos, também, na medida em que não atrelamos o interesse histórico ao exclusivo problema da “autenticidade” da imagem. Com efeito, mesmo se aceitarmos que a foto não foi posada e que nela temos, com certeza, o momento em que o miliciano tomba, irreversivelmente atingido, nem por isto deixaria de haver problemas de correspondência objetiva entre o acontecido e o captado pela placa fotográfica. Baste um exemplo. Um dos suportes do impacto da imagem, como se analisou acima, é a solidão do miliciano no momento mais crucial de sua vida – seu término violento – naquele espaço sem fim, sem nada e sem ninguém, desamparado como Cristo na cruz.¹⁸ Ora, da seqüência de fotos, executadas por Capa na mesma ocasião, constam pelo menos outras quatro,¹⁹ que apresentam vários milicianos, entre os quais se identifica facilmente Federico, antes de chegarem à ravina fatal. Seria irrelevante, porém, levantar problemas deste naipe. A retórica da imagem e a retórica visual em geral não permitem expressar

¹⁸ Richard Whelan (“Robert Capa in Spain”, *op. cit.*, p. 32), que insinua referência ao *topos* iconográfico da crucifixão, também aponta, na vegetação do ermo, arquétipos europeus de colheita recém-terminada, conotando morte.

¹⁹ Richard Whelan, “Robert Capa in Spain”, *op. cit.*, figuras das pp. 32-33.

ausências. Na comparação que circula frequentemente entre os especialistas, uma frase como “o gato está no sofá” pode ter equivalente visual, mas não “o gato não está no sofá” ou “o gato esteve no sofá”. Além disto, é oportuno reiterar que a imagem não mente jamais, o discurso dos homens sobre ela ou por seu intermédio é que pode ser mentiroso. Como diz o “social photographer” americano do começo do século passado, Lewis Hine, citado na epígrafe, fotografos não podem mentir, mas mentirosos podem fotografar.

Inversamente, o fato de podermos identificar o protagonista com um habitante de Alcoy viria reduzir o alcance da foto como categoria, como modelo. Veja-se o que aconteceu com os três *marines* que fincaram a bandeira americana em Iwo Jima, na guerra contra o Japão, em 1945, após uma batalha de 36 dias, em que morreram 22.000 japoneses e 7.000 americanos. A famosa fotografia foi transformada em monumento de bronze no Cemitério Nacional de Arlington (Virginia, EUA) e os três fuzileiros foram recebidos como heróis – mas rapidamente esquecidos: um morreu sem nunca querer discutir publicamente o feito glorioso; outro, ao morrer, era um obscuro porteiro; o terceiro morreu dos efeitos do alcoolismo.²⁰ No entanto, a célebre foto continua a ser cultuada até hoje. O destino do referente e o de sua imagem raramente coincidem.

Na esteira de vários especialistas que sempre teceram reservas quanto ao caráter informativo da fotografia, para a História, os que se debruçaram sobre esta imagem também propuseram que a atenção fosse deslocada para sua difusão. Caroline Brothers pode servir de amostra, de interesse maior ainda, pelo fato de ela duvidar da autenticidade do registro:

So what is the nature of the evidence, if any, it contains? As an archetypal symbol of death in war the image will retain a certain aura, even if its status is diminished, although as a touch-stone for war photographers its power will fade. For the historian, however, its value as evidence is only enhanced. No longer the documentation of an individual death in a particular battle at a specific time and place, the photograph bears the traces of something broader, of the desired beliefs of a particular historical era. The fame of this photograph is indicative of a collective imagination which wanted and still wants to believe certain things about the nature of death in war(...) What this image argued was that death in war was heroic, and tragic, and that the individual counted and that his death mattered.²¹

²⁰ Chris Rojek, *Celebrity*, London, Reaktion Books, 2001, p. 21.

²¹ Caroline Brothers, *War and photography*, *op cit.*, p. 183.

À primeira vista, esta proposta e os dados recolhidos de nossa segunda leitura parecem casar-se bem e apontar para um alvo. Proposta e dados, porém, padecem de uma insuficiência radical: nada explicam historicamente. Não explicam, em primeiro lugar, por que tomaram a imagem como sentido puro, quase imanente. Ora, os sentidos jamais se encontram nas imagens, nelas próprias, engastados em atributos formais à espera de um gatilho universal que os detone. Se ao menos tivesse havido um esforço de identificar tradições visuais (por exemplo, os estereótipos e *tópoi* visuais que ativassem os impactos previstos), estar-se-ia num terreno mais sólido, mais próximo da História.

Em segundo lugar, porque a “recepção” acima caracterizada foi amalgamada num único padrão, capaz de cobrir quase sete décadas de um século de transformações radicais, dos anos 1930 aos nossos dias. Não é plausível que os diversos sistemas “escópicos” de que falam os especialistas se tenham mantido estáveis ao longo de todo este tempo e em todos os espaços por onde circulou a imagem. Homogeneizada a este nível, a explicação histórica da fama poderia, em última instância, ser colocada até mesmo em paralelo com a de Angelyne, a loira pneumática da Califórnia, “famosa por ser famosa”... Mesmo esta fama, que só a fama sustenta, hoje persiste apenas na memória e nos registros de pesquisa.²² Assinale-se, com o mesmo autor,²³ que estes casos têm ocorrência em contextos delimitados, pois são sintomas do declínio das formas prescritas de poder e de maior equidade na balança de poder entre classes sociais.

Como conceber que não tenha havido conflitos, oscilações, ressemantizações, descartes, mudança de hierarquias dos componentes, dos padrões de expectativas e de sensibilidade diante de tantas transformações radicais na sociedade como um todo e, bem assim, mais especificamente, nos meios de comunicação de massa, na imagem documental, no mercado simbólico! É suficiente apontar para o fato de que, após o auge, na década de 1930, e a forte presença durante a 2ª Guerra Mundial, as revistas ilustradas – principal veículo difusor da imagem de Capa – começam a declinar e, logo mais, a sair de cena: *Picture Post*, por exemplo, morre em 1958, *Look* e *Life*, em 1972. A televisão e, mais recentemente, a *Internet* assumem sua herança, con-

²² Chris Rojek, *Celebrity*, *op. cit.*, p. 23.

²³ *Id.*, *ibid.*, p. 29.

tribuindo para alterar em escala profunda até mesmo nossas estruturas de percepção visual.

É imperioso, portanto, passar das camadas rarefeitas e genéricas para os patamares específicos e diferenciados da História. O melhor caminho para tanto, praticamente, é materializar o documento, considerá-lo *também* como um objeto material e não só como um abstrato emissor semiótico. O problema agudo que se coloca, então, é a constituição de um corpo mínimo de informações controladas, que permitam estudar a foto em causa como objeto material, nas diversas formas e situações de uso e apropriação.

Já há quase duas décadas, na História da Arte, começaram a surgir propostas de incluir a materialidade dos signos no horizonte das preocupações e entender as imagens como coisas que participam das relações sociais e, mais que isto, como *práticas materiais*.²⁴ Um bom exemplo concreto de pesquisas dentro deste espírito é o estudo recente de Ivan Gaskell,²⁵ centrado numa tela de Vermeer (“Mulher de pé, ao lado de um cravo”). O autor começa a tratar a tela do modo mais ortodoxamente iconográfico. No entanto, aproveitando-se do caráter metalingüístico da obra (que, em última instância, tem por tema a arte da pintura), orienta o passo seguinte segundo a premissa de que “nenhuma interpretação que falhe na consideração das qualidades únicas da pintura *como um objeto* [itálico do autor] pode satisfazer integralmente o escrutínio crítico”,²⁶ e, por isto, explora o significado da pintura como um artefato tridimensional. Não contente com caracterizar o que ela deve ter representado para a visão original de uma peça única, examina as consequências de sua entrada na “iconosfera”, principalmente por via da reprodução fotográfica (a fotografia, segundo Gaskell,²⁷ teve importância central na emergência da história da arte empírica). Nesta trajetória é que ele vai determinar o papel do museu e da curadoria e dos diversos circuitos de que são nódulos, incluindo usos inesperados, como os terapêuticos. Sua preocupação é com as “relações entre objetos, entre pessoas e objetos, entre pessoas mediatizadas por objetos”, tanto diacrônica quanto sincronicamente.

²⁴ Norman Bryson, “Semiology and visual interpretation”, Norman Bryson; Michael Ann Holly & Keith Moxey (Eds.), *Visual theory*, Oxford, Polity Press, 199, pp. 61-73.

²⁵ Ivan Gaskell, *Vermeer's wager: Speculations on Art History, theory and art museums*, London, Reaktion Books, 2000.

²⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 15.

²⁷ *Id.*, *ibid.*

Por outro lado, vertentes da História da Arte que se inspiraram na Antropologia (embora se apresentem como aplicáveis a quaisquer domínios da disciplina) têm procurado abrir trilhas para o entendimento da arte como *agency*, em sua capacidade de provocar efeitos, produzir e sustentar formas de sociabilidade, tornar empíricas as propostas de organização e atuação do poder, etc. A obra de Alfred Gell, tão prematuramente desaparecido, principalmente seu livro póstumo *Art and agency*,²⁸ é a melhor referência neste rumo, marcado pelas preocupações de trabalhar com “tecnologias de interação social humana”. Não é por acaso que tais esforços se conjugam com os da safra mais recente de estudos de cultura material, desenvolvidos na Inglaterra e na França pelos grupos liderados por Daniel Miller²⁹ e Jean-Pierre Warnier,³⁰ dispostos não a negar o interesse da semiótica e da problemática do sentido, mas a ir adiante.

No que se refere à fotografia, porém, tais perspectivas são ainda marginais. Não que falem propostas, mas a resposta tem sido irrelevante. Elizabeth Edwards,³¹ por exemplo, historiadora da Universidade de Oxford e professora de Teoria e História da Fotografia no Royal College of Art, não deixou de insistir na necessidade de tratar as fotografias *também* como objetos e não só como puros conteúdos. Com razão, reconhece ela questões de alcance histórico em aberto em trabalhos de pesquisadores tão importantes e influentes como Roland Barthes, Victor Burgin ou John Tagg, que pagaram o devido tributo às preocupações semióticas, psicanalíticas ou fenomenológicas,³² ou então – no caso da crítica marxista – às condições de produção e controle ideológico, mas ignoraram a existência material da foto-

²⁸ Alfred Gell, *Art and agency*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

²⁹ Daniel Miller (Ed.), *Material cultures*. Why some things matter, London, UCL Press, 1998.

³⁰ Jean-Pierre Warnier, *Construire la culture matérielle*. L'homme qui pensait avec ses doigts, Paris, PUF, 1999.

³¹ Elizabeth Edwards, “Photographs as objects of memory”, Marius Kwint; Christopher Breward, & Jeremy Aynsley (Eds.), *Material memories*. Design and evocation, Oxford, Berg, 1999, pp. 221-236.

³² No entanto, cumpre reconhecer que tanto Victor Burgin quanto John Tagg vêm-se mostrando sensíveis a estas propostas. Numa antologia dedicada precisamente à “New Art History”, o primeiro incluiu entre as “considerações subversivas” que os filtros teóricos costumam barrar “os aspectos *performáticos* [itálico do autor] das formações discursivas da história da arte” (Victor Burgin, “Something about photography theory”, A.L.Rees & F.Borzello (Eds.), *The New Art History*, London, Camden Press, 1986, p.43). O segundo propõe que, no campo da história da arte, a questão seja, não “o que se expressa?”, mas “o que se provoca?” (John Tagg, “Art History and difference”, A.L. Rees & F. Borzello (Eds.), *op. cit.*, p. 168.

grafia – um artefato, antes de mais nada. A rigor, a distinção entre imagem-signo-documento e imagem-coisa-componente-da-vida-social deveria ser desfeita, no plano epistemológico, por falta de consistência. Na epígrafe de Peter Burke, o historiador inglês vê com restrições a proposta de desconsiderar as imagens como evidência da História, pois elas seriam a própria História, e contrapõe o entendimento de que, como outras formas de evidência, a fotografia engloba ambas as alternativas. Parece-me, contudo, que seria preferível considerar a fotografia (e as imagens em geral), como ingredientes de nossa realidade social. Vivemos a imagem em nosso cotidiano, em várias dimensões e funções. O uso de imagens como documento é apenas um entre tantos, e não altera a natureza da coisa, mas integra uma situação cultural específica entre várias outras. A passagem de uma semiótica sígnica para uma semiótica da significação, por exemplo,³³ abre espaço, a meu ver, para introduzir a fotografia como código histórico-cultural no seio mesmo da vida social.

No entanto, as dificuldades documentais, se não justificam, ao menos tornam compreensível a falta de investimento nesta direção. No caso específico da foto do miliciano espanhol, seria hoje muito trabalhoso reunir referencial suficiente para caracterizar os principais padrões de uso e operação da imagem, na sua circulação individual ou em conjuntos. Não há estudos que tenham procurado definir padrões de uso ou simplesmente as variáveis que comporiam um universo complexo de difusão, ao longo dos últimos sessenta anos. Nem mesmo há pesquisas sobre a circulação diferencial desta imagem, autônoma ou serial, nas revistas ilustradas (alguns estudos de fotojornalismo chegam a insinuar a importância da página dupla, por exemplo, ou da composição gráfica, mas sem tirar conseqüências muito relevantes para a apreensão dos conteúdos), em álbuns, livros sobre a Guerra Civil espanhola, sobre a guerra em geral, sobre fotojornalismo, sobre a história da fotografia, sobre a Espanha, etc., etc., etc. E o que dizer das variáveis, como as leituras visuais de republicanos e franquistas, espanhóis e europeus, socialistas e fascistas, etc.? Isto é ainda possível, ousar acreditar. Já a multiplicação dos suportes, à medida que os meios de comunicação de massa se ampliam e a foto é usada autônoma, como vinheta (há testemunhos mais recentes, desde o uso em contexto escolar até a televisão e a *Internet*), torna cada vez mais trabalhoso

³³ Ciro Flamarion Cardoso & Ana Maria Mauad, “História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema”, Ciro Flamarion Cardoso & Ronaldo Vainfas (Orgs.), *Domínios da História. Ensaios de teoria e metodologia*, Rio de Janeiro, Campus, 1997, pp. 401-419.

reunir e organizar as informações. Nada, aqui, que possa comparar-se àqueles inúmeros e bem documentados estudos sobre as conseqüências da circulação intensa e variada de gravuras populares, na Inglaterra e na França, do século XVIII em diante.³⁴

O problema, porém, não é ignorado, em relação a outros referenciais. Hélène Puiseux,³⁵ por exemplo, dá pistas sobre as possibilidades de estudo do novo espaço de recepção (termo insuficiente, mas útil) de fotografias que se inaugura com a Guerra da Criméia e, depois, com as guerras coloniais francesas na Argélia, a guerra franco-prussiana, a Comuna de Paris, a Guerra de Secessão: a casa de habitação. Trata-se de um “uso privado”, como diz ela.³⁶ A guerra “entregue em domicílio”, semanalmente, em tempo quase real, provocando mudanças significativas nos padrões de sensibilidade, marginalizando as cenas de batalha (que a pintura ainda cultivava, como o teatro ou o circo-teatro) e trazendo à tona imagens do cotidiano, dos feridos, das vítimas civis dos combates: da heroização do conflito passa-se à heroização da perda e, mais tarde (quando o fotojornalismo é suplantado pelo telejornalismo), à perda da heroização e à perda de sentido.³⁷ Hélène Puiseux, em outra direção, também procura explicações para justificar casos como o esquecimento rápido de álbuns de grande sucesso, com fotos da Guerra de Secessão americana ou da Comuna de Paris.³⁸

Enfim, é preciso também lamentar que nem mesmo se tenham registros suficientes para estudo das exposições museológicas recentes, de que a foto em questão tenha participado; no entanto, estudos não só de exposições, como discurso, mas também dos efeitos sobre o público têm-se tornado frequentes na literatura museológica desde a década de 90. Exposições de larga repercussão, como “Fotografía e información de guerra. España 1936-39” (Bienal de Veneza, 1977), “No pasarán. Photographs and posters of the Spanish Civil War” (Bristol, 1986) ou “Cara a cara” (Madri, 1999), nem suscitaram tal tipo de pesquisa, nem produziram catálogos que contivessem pistas necessárias para desenvolvê-la.

³⁴ Por exemplo, Patricia Anderson, *The printed image and the transformation of popular culture, 1790-1860*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

³⁵ Hélène Puiseux, *Les figures de la guerre. Représentations et sensibilités, 1839-1996*, Paris, Gallimard, 1997.

³⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 160.

³⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 243.

³⁸ *Id.*, *ibid.*, pp. 137, 160.

Conclusões

À guisa de conclusão, julgo útil apresentar algumas observações cautelares, válidas para o estudo histórico de fontes visuais em geral, mas particularmente das que se cristalizaram como ícones. (Mantenho a expressão “estudo histórico de fontes visuais” apenas por razões pragmáticas.) Tais conclusões já estão implícitas no que foi dito anteriormente; apenas convém melhor expô-las, ainda que brevemente. Por outro lado, vai de si que estão todas elas intimamente imbricadas umas nas outras.

Produção, circulação, consumo, ação

Trabalhar historicamente com imagens obriga a percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação, consumo e ação. Isto não significa que a pesquisa deva desembocar numa *summa* enciclopédica – inclusive porque convém que a pesquisa histórica deva ser triangulada por problemas. Além disto, como deixou bem claro o caso em exame, o potencial de cada componente pode apresentar variações consideráveis, impedindo que se defina *a priori* uma estratégia-padrão. Seja como for, não é possível continuar privilegiando o estudo da imagem em si, distinta de sua biografia, sua carreira, sua trajetória.

A autenticidade é problema crucial no estudo da produção, sem dúvida; no da circulação, sua importância decai e se torna, salvo condições especiais, irrelevante para o consumo público. Já se notou que é um pacto ético, envolvendo o autor da imagem e seu veiculador, que lhe dá credibilidade, mais que a análise técnica do profissional ou do documento.³⁹ Se o interesse maior for semiótico, vale a pena convencer-se de que “a autenticidade do artefato não cauciona seu significado”. Esta afirmação de Tony Bennett⁴⁰ me parece ter validade geral, embora haja sido formulada no interior de reflexões sobre a retórica das exposições museológicas. Para ele, os significados dos objetos derivam de sua natureza e funcionamento, uma vez colocados num museu como signos. Significantes, prossegue ele, não têm sentidos intrínsecos ou inerentes, mas derivam sentido de suas relações com outros significantes. Valeria a pena acrescentar: *em situação*, isto é, em condições específicas de interação social.

³⁹ Christian Caujolle, “L’incident du numéro 2550”, Laurent Gervereau (Dir.), *Peut-on apprendre à voir?*, Paris, L’image/École Nationale Supérieure des Beaux Arts, 1996, p. 79.

⁴⁰ Tony Bennett, “Out of which past?”, *The birth of the museum*, London, Routledge, 1995, p. 147.

A autenticidade, como as intenções ou motivações são importantes para a definição de estados de coisa, de situações, de operações ideológicas, políticas, econômicas, etc., assim como fundamentais na proposição de estratégias de indagações – jamais, contudo, para explicações, relações causais, interpretações processuais, etc. Dito de outra forma, uma imagem como a nossa ganharia muito em ser trabalhada com a mesma objetividade dos fatos sociais na visão de Durkheim – visão que hoje, sem dúvida, não é do agrado geral, mas, a meu ver, constitui excesso salutar para liberar a História dos descaminhos e dos labirintos semióticos. Nesta direção, questões como as intenções e as motivações do autor perdem relevância, assim como as fronteiras impostas pelos contextos de origem – como se a historicidade se esgotasse nas origens.

Além do sentido, da ideologia e do imaginário

A maior parte dos estudos com/de imagens explora suas implicações ideológicas, tanto quanto busca caracterizar o imaginário, as mentalidades, etc. Por outro lado, trata-se de tarefa indispensável, mas que não deve arvorar-se em ponto terminal. Considerando-se a ideologia como uma *prática*, que se estuda na interação social efetiva, abrem-se perspectivas novas e muito enriquecedoras. Desfaz-se, inclusive, a dimensão abstrata, uniformizada e inerte com que, em geral, os estudos de ideologia costumam ser conduzidos.

O exame da apropriação das imagens, por exemplo, torna possível calibrar os riscos de pasteurização da dinâmica e da variabilidade de seus conteúdos ideológicos, pela inclusão da operação das próprias ideologias e seus efeitos diferenciais. Que a fotografia seja um suporte importantíssimo para tanto torna ainda mais aguda a falta de interesse deste gênero com relação ao documento em tela. Todavia, há aproximações que é preciso mencionar. Na Introdução a uma coletânea que organizaram sobre lembranças de guerra no século XX, Jay Winter e Emmanuel Sivan⁴¹ procuram amarrar o *Homo psychologicus* e o *Homo sociologicus* ao *Homo actans*, nas histórias e nos gestos que alimentam o aprendizado social, por eles concebido como a “assimilação por um indivíduo de narrativas ou *scripts* sobre si mesmo e suas trocas com os outros”. Nesta perspectiva, incluíram na coletânea um estudo de Paloma Aguilar,⁴² que, ao pesquisar a memória de veteranos da Guerra Civil Espa-

⁴¹ Jay Winter & Emmanuel Sivan, “Setting the framework”, Winter & Sivan (Eds.), *War and remembrance in the twentieth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 10-11.

⁴² Paloma Aguilar, “Agents of memory: Spanish Civil War veterans and disabled soldiers”, Jay Winter & Emmanuel Sivan (Eds.), *War and remembrance...*, *op. cit.*, pp. 84-103.

nhola, antes e após a derrocada do franquismo, delineou um amplo quadro de vetores múltiplos na formação e na transformação de heterogêneas memórias coletivas, de republicanos e legalistas, salientando quer a reciclagem das memórias heróicas em memórias traumáticas, quer os conflitos ideológicos não só entre vencedores e vencidos, mas entre vencidos exilados e os que permaneceram no país, quer as necessidades em aberto (o luto adiado dos vencidos, à espera de um rito de passagem, que permitisse virar a página e obter consolo), quer, enfim, após a morte do ditador, a dolorosa busca de negociações e reconciliação, pela convergência – apesar de todas as divergências – na percepção do caráter cego e devastador de toda guerra civil. Pelos seus objetivos e escala de tratamento, a autora não desce a pormenores e em momento nenhum fala de fotografias – embora aluda a outros suportes de memória e indique bibliografia. Mas aponta para um horizonte historicamente propício para traçar e analisar a biografia de uma imagem como a de Capa, na Espanha.

Documento histórico – Problema histórico

É imprescindível estudar séries iconográficas para chegar a qualquer resultado mais sólido. Ainda que se tenham pontos de condensação (a foto “única”, dotada de força gravitacional suficiente foi um ideal do fotojornalismo), não se concebe como calibrar o alcance das conclusões na análise de documentos singularizados. Doutra parte, as séries iconográficas não devem constituir, como já insistentemente assinalado, objetos de investigação em si, mas vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, no funcionamento e na transformação de uma sociedade. Dito com outras palavras, estudar exclusiva ou preponderantemente fontes visuais corre sempre o risco de alimentar uma “história iconográfica”, de fôlego curto e de interesse antes de mais nada documental. Não são, pois, documentos os objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade. Por isto, não há como dispensar, aqui, também, a formulação de *problemas históricos*, para serem encaminhados e resolvidos *por intermédio de fontes visuais*, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes. Assim, a expressão “História Visual” só teria algum sentido se se tratasse não de uma História produzida a partir de documentos visuais (exclusiva ou predominantemente), mas de qualquer tipo de documento e objetivando examinar a *dimensão visual* da sociedade. “Visual” se refere, nestas condições, à sociedade e não às fontes para seu conhecimento – embora seja óbvio que aí se impõe a necessidade

de incluir e, mesmo, eventualmente, privilegiar fontes de caráter visual. Mas são os problemas visuais que terão de justificar o adjetivo apostro a “História”. Como implicado na proposta de estudo da imagem como objeto, trata-se de analisar a cultura visual, os regimes visuais, as instituições visuais, os ambientes visuais (estruturados pelos fatores socioculturais), em uma palavra, a *visualidade*, concebida como “um conjunto de discursos e práticas que constituem distintas formas de experiência visual em circunstâncias historicamente específicas”.⁴³

⁴³ David, Chaney, “Contemporary socioscapes. Books on visual culture”, *Theory, Culture & Society*, v. 6, nº17, 2000, p. 118.