

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

**FOTO-ÍCONES**  
DA ENCARNAÇÃO DO *PÁTHOS* À PERFORMANCE SOCIAL

ISABEL STEIN

Rio de Janeiro

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

ISABEL STEIN

**FOTO-ÍCONES**  
DA ENCARNAÇÃO DO *PÁTHOS* À PERFORMANCE SOCIAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientação: Prof. Dr. Mauricio Lissovsky

Rio de Janeiro

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L819

Stein, Isabel.

Foto-ícones: da encarnação do Páthos à performance social / Isabel Stein. Rio de Janeiro, 2018.

144 f.

Orientador: Mauricio Lissovsky.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2018.

1. Fotografia. 2. Performance (Arte) . 3. Comunicação visual. I. Lissovsky, Mauricio. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 770



**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
APRESENTADA POR ISABEL ALENCAR DE SOUZA LEÃO STEIN NA  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos vinte e cinco dias do mês de junho de dois mil e dezoito, às dez horas, na sala de Reunião do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia – IBICT, foi apresentada a dissertação de mestrado de Isabel Alencar de Souza Leão Stein, intitulada: *"Foto-ícones: da encarnação do phátos à performance social"*, perante a banca examinadora composta por: Mauricio Lissovsky [orientador(a) e presidente], Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus e Leandro Pimentel Abreu. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

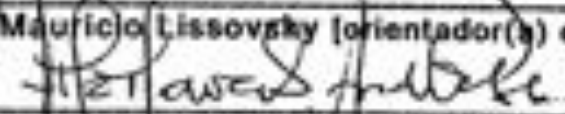
aprovada       reprovada       aprovada mediante alterações

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

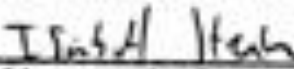
E, para constar, eu, Jorgina da Silva, lavrei a presente ata, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 25 de junho de 2018

  
\_\_\_\_\_  
Maurício Lissovsky [orientador(a) e presidente]

  
\_\_\_\_\_  
Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus [examinador]

  
\_\_\_\_\_  
Leandro Pimentel Abreu [examinador(a)]

  
\_\_\_\_\_  
Isabel Alencar de Souza Leão Stein [candidato(a)]

## **Agradecimentos**

A Mauricio Lissovsky, pela interlocução sempre muito inspiradora e por me mostrar como perseguir o que acredito, ainda que tal perseguição pareça ser, em um primeiro momento, caótica.

Ao meu namorado Felipe Xavier, sempre o primeiro a ler meus textos, pelas energias compartilhadas todos os dias, pelo suporte constante nos momentos mais turbulentos, pelas críticas tão importantes para esta pesquisa e pela resistência conjunta a tudo o que limita.

A Daniela Verztman, tão longe e tão perto, com quem compartilho momentos alegres há mais de uma década, pelo apoio, mesmo à distância, pelas conversas teóricas estimulantes e pelas dicas bibliográficas, que abriram muitos caminhos.

A Vijay Patel, que a um oceano de distância resolvia minhas dúvidas, pela ajuda nas traduções e pelas conversas produtivas nos últimos meses de escrita, que apontaram atraentes estradas futuras.

A Isabel Veiga, sempre disponível no meio da crise, acalmando meus ânimos tão naturalmente ansiosos, pela leitura cuidadosa e pelas contribuições pertinentes.

Às amigas da ECO Anna Bentes, Isabel Veiga e Flávia Meireles pelo intenso afeto durante essa jornada. Aos amigos da ECO Ricardo Duarte, Hermano Callou, Wilson Milani, Paulo Faltay, Arthur Frazão, Rodrigo Sombra e Pedro Pinheiro Neves, que durante esses dois anos estiveram presentes trocando experiências acadêmicas e, principalmente, de vida.

A Ana Heredia e a Dante Martins Teixeira, pela ajuda científica quando precisei cruzar a linha das humanas e colocar a ponta do dedo na zoologia.

A Paulo Vaz, pelo estímulo inicial para adentrar nesta aventura.

A Teresa Bastos, por ter aceitado gentilmente em participar de minha banca de qualificação e pelas contribuições importantes. A Leandro Pimentel por ter aceitado, com tanto interesse, em compor minha banca. A Ana Maria Mauad, cujo trabalho foi a inspiração para este estudo, por ter aceitado participar das bancas de qualificação e de conclusão, e pelas críticas, provocações e sugestões sem as quais esta pesquisa não seria esta pesquisa, mas outra, completamente diferente.

Aos meus pais, Cristina e Mauro Stein, pelo carinho e interesse constantes.

Aos funcionários e professores da ECO, pela atenção e pelas oportunidades que colaboraram com esta pesquisa.

À CAPES, pelo financiamento do mestrado.

---

Em especial, a Nina, minha cadela, que tantas vezes deitou a cabeça em meu colo enquanto eu escrevia, e cuja ausência na parte final deste percurso foi quase impossível de suportar.

## RESUMO

O presente estudo pretende sugerir a compreensão de fotografias icônicas como espaços para performances sociais. A partir de análises transversais de quatro foto-ícones – *Molotov Man*, *The Burning Monk*, *Leap Into Freedom* e uma fotografia do período da ditadura civil-militar no Brasil – sugerimos que as trajetórias destas imagens incorporam e performam demandas de caráter histórico-antropológico. Dessa forma, os foto-ícones são enredados em constelações teóricas e visuais que objetivam pensar as possibilidades tanto estéticas como políticas dos imaginários coletivos que eles compõem, e a complexidade visual dos desejos e das tensões que eles acessam.

**Palavras-chave:** Foto-ícones; Performance social; *Páthos*; Cultura visual

## ABSTRACT

The present study intends to explore the understanding of iconic photographs as spaces for social performances. From transversal analyzes of four photo-icons – *Molotov Man*, *The Burning Monk*, *Leap Into Freedom* and a photograph of the period of the civil-military dictatorship in Brazil – we suggest that the trajectories of these images incorporate and perform historical-anthropological demands. In this way, these photo-icons are entangled in theoretical and visual constellations that aim to think about the aesthetic and political possibilities of the collective imaginaries composed by them, and the visual complexity of the desires and tensions that they access.

**Key words:** Photo-icons; Social performance; *Pathos*; Visual culture



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	<i>Molotov Man</i>	18
Figura 2	<i>The Burning Monk</i>	20
Figura 3	Fotografia de Kaoru Higuchi feita durante a Passeata dos Cem Mil	21
Figura 4	<i>Leap Into Freedom</i>	22
Figura 5	<i>O exército em patrulha nas ruas</i>	55
Figura 6	Apropriações de <i>Molotov Man</i>	61
Figura 7	Prancha do <i>Atlas Mnemosyne: Pedagogo de Nióbidas e David</i>	64
Figura 8	<i>Molotov Man e David</i> de Bernini	66
Figura 9	Vajrapani	69
Figura 10	Agni	69
Figura 11	Monge despeja gasolina em Thích Quảng Đức	74
Figura 12	Thích Quảng Đức morto	74
Figura 13	Thích Quảng Đức em chamas	75
Figura 14	Tabela - Tempo messiânico, história empírica e ação revolucionária	85
Figura 15	Muros palestinos com diversas camadas de grafite	93
Figura 16	Grafite em Atenas	94
Figura 17	Anankê	107
Figura 18	Arame farpado na Guerra Hispano-Americana	109
Figura 19	Cão com máscara de gás	114
Figura 20	Cão mensageiro da Primeira Guerra Mundial	115
Figura 21	Sargento Stubby	116
Figura 22	Soldado em treinamento em Carrabelle Beach	117
Figura 23	Frango d'água empalado	121
Figura 24	Empalamentos de Vlad III	122
Figura 25	Imagem extraída do filme <i>Kapò</i> (Gillo Pontecorvo)	123
Figura 26	Refugiado sírio salta sobre cerca farpada entre a Síria e a Turquia	127
Figura 27	Hans Conrad Schumann alguns instantes antes do salto	128

## SUMÁRIO

Introdução	10
1. VIOLAR, VOAR, VOLATIZAR	16
1.1. AS IMAGENS SURGEM	17
1.2. A IMAGEM VIVA: USO, DOMESTICAÇÃO E SELVAGERIA	23
1.3. EMERGÊNCIA E PERFORMANCE	30
1.4. CORPO: A BUSCA DO <i>PÁTHOS</i>	36
1.5. DOS PODERES PROCESSUAIS	43
2. FOTO-ÍCONES FLAMEJANTES: DO CONSUMO DE OXIGÊNIO PELOS QUE ACREDITAM EM COMBUSTÃO	48
2.1. <i>MOLOTOV-CLICK</i> : DA DOMESTICAÇÃO DAS ARMAS	49
2.1.1. Como desenhar um alvo	49
2.1.2. Cristo, Pepsi, <i>jeans</i> e <i>stickers</i> : a mira infalível de Pablo “Bareta” Arauz	53
2.1.3. Um molotov contra Golias: a expulsão de Somoza do Vale de Elah	60
2.2. O HOMEM TRANSCENDE: NAS RUAS DE SAIGON, UM ROSTO DE CINZAS	67
2.2.1. A fumaça eterna do martírio: caminhos de fogo e incenso entre Shan-yin e o cruzamento Phan Dinh Phung - Le Van Duyet	67
2.2.2. De todos os fogos, o rosto	73
2.2.3. Morte e aliança: da incineração do Tio Sam	78
2.2.4. A trajetória de uma fâisca: o Austin azul que interrompeu o trânsito	81

3. PAREDES E SUBVERSÕES: QUANDO O CIMENTO VIRA TINTA, E O ARAME, CARNE	88
3.1. ESTUDANTES ESCREVEM, GENERAIS AGRIDEM: O CORTE CALIGRÁFICO DO VIDRO DOS CEM MIL	89
3.1.1. Crise e violação: intervenções espaciais	89
3.1.2. “Um animal fabuloso”: abalos sísmicos, o hábito de escrever e a perversão dos muros	96
3.1.3. A recuperação do corpo perdido: ocupação mineral e descolonização biológica	103
3.1.4. O limbo, o escrivão e o estudante: da impossibilidade da escrita e da não escrita	105
3.2. ARAME FARPADO, EUROPA CENTRAL: RASGANDO O UNIFORME E O CÉU DE BERLIM	108
3.2.1. Das fazendas às trincheiras, das trincheiras aos campos, dos campos à cidade: o crime, a guerra e a temperatura do metal	108
3.2.2. A coleira de Schumann: só se ganha asas no Ocidente	113
3.2.3. Aves, homens e o sobrenatural: ascendendo no campo gravitacional alemão ou O Soldado Perseguido e Seus Algozes, Ainda	120
Considerações finais	130
Referências bibliográficas	134
Referências literárias	143
Filmografia	144

## INTRODUÇÃO

Foto-ícones são imagens que condensam um acontecimento. São fotografias que circulam no espaço público de forma peculiar. Elas são extremamente conhecidas, e remetem a algum evento específico, através de relações associativas. No processo de apreensão destas imagens, a memória coletiva é ativada imediatamente, remetendo ao evento de forma instantânea. Os foto-ícones podem ser, portanto, uma manifestação ideal da *dupla existência* das imagens, que *retêm*, mas também *projetam*: se, por um lado, são duradouras sobrevivências sintomáticas de outras experiências, por outro, atuam de modo germinal na movimentação de atores sociais, servindo como ambientes de encenação e experimentação do espaço público, das relações histórico-antropológicas.

A participação do fotojornalismo na construção de um sentido histórico no século XX é inegável. Diversos estudos preocuparam-se, através das mais diversas abordagens, em mapear este cenário ao longo do século, e em investigar tanto a produção quanto a recepção das imagens neste contexto. Outros trabalhos tiveram como foco a circulação dessas fotografias na mídia, na tentativa de perceber os usos e as implicações discursivas que elas carregam.

Apesar de ter como objeto fotografias que fazem parte do contexto fotojornalístico, esta pesquisa, contudo, pouco se refere a ele. Ela não diz respeito, portanto, à participação conjuntural das imagens em uma estrutura maior, a seu condicionamento a uma área específica de conhecimento, às intenções que sua produção e uso carregam, e muito menos a sua função narrativa em relação a qualquer acontecimento. Caminhando em outra direção, elas são tratadas, antes, como imagens que se projetam, devido a uma força inerente a elas, recuperando e prevendo outras imagens, outras vivências. Dessa forma, a circulação no espaço público funciona, então, como condição de possibilidade para entender as capacidades transformadoras que elas contêm, e as energias que lhes fundamentam.

Com estes objetivos em vista, parece viável afirmar que os foto-ícones demonstram tais processos com bastante eficiência, uma vez que tornam-se modelos para performances sociais e extrapolam sua própria existência, vazando, transbordando a si mesmos para fora de seus limites tangíveis – voltando à questão inicial, sua existência fotojornalística, portanto, mostra-se limitada. Assim, nesta pesquisa, serão analisadas quatro fotografias que vieram a

ser o que se convencionou chamar de foto-ícones. São elas: *Molotov Man* (1979), *The Burning Monk* (1963), *Leap into Freedom* (1961) e uma famosa fotografia da época da ditadura civil-militar no Brasil, feita em 1968, de título desconhecido.

Os motivos para a escolha destas quatro imagens, especificamente, são bastante arbitrários, mas, nem por isso, aleatórios. De fato, este conjunto de fotografias permite uma análise muito funcional, em que pode-se traçar o ponto de interseção entre elas, mas, também, as diferentes trajetórias que possuem.

As quatro imagens carregam um mesmo *páthos*, em linguagem warburguiana. Este *páthos*, essa energia interna, diz respeito a potência transgressora, ou de transformação, que elas contêm. Cada uma das fotografias figura o *corpus* – conceito que Christopher Pinney recupera de Roland Barthes, definido como aquilo que em uma fotografia “significa todas aquelas generalidades normalizantes que esperamos que o real gere, mas que em sua especificidade fotográfica não é capaz de gerar” (PINNEY, 2012, p. 143)<sup>1</sup> – que carrega e do qual é produto durante sua transformação em *ícone*. Porém, os processos responsáveis por esta passagem são diversos. Aqui, são identificados quatro deles: replicação, impacto, síntese e suspensão.

Portanto, a escolha destas imagens carrega, evidentemente, um traço subjetivo, em que minhas próprias questões colocam-se e projetam-se nelas, recebendo acolhimento; mas, também, um aspecto estratégico e metodológico, já que sua evidência como foto-ícones manifesta-se de forma diferenciada em cada uma, possibilitando uma análise mais completa e profunda dos processos envolvidos.

Ainda que três das quatro fotografias tenham sido feitas na mesma década, a circulação delas se deu de maneira bastante diferenciada. Enquanto, por exemplo, *The Burning Monk* tornou-se extremamente popular, virando até mesmo capa de álbum – o primeiro da banda Rage Against the Machine, lançado quase trinta anos após o evento que retrata –, a imagem de um estudante pintando as palavras “abaixo a ditadura” em um muro, no Brasil, provavelmente é um foto-ícone somente dentro do país. *Molotov Man* apresenta uma circulação bastante peculiar. A imagem, cujo nascimento aderiu sincrônica e perfeitamente ao sucesso da Revolução Sandinista, tornou-se rapidamente um ícone na Nicarágua pós-revolucionária; uma imagem que incorporava alguns valores recém conquistados (ao menos

---

<sup>1</sup> Todas as traduções de citações em línguas estrangeiras foram feitas por mim.

assim acreditavam, então, os seguidores de Daniel Ortega). Com o tempo, esta imagem, diferentemente das outras estudadas nesta pesquisa, passou a existir, quase que exclusivamente, em suas infinitas apropriações – muitas vezes inconscientes. Assim, a circulação de *Molotov Man* assume uma proporção imensa, mas a partir outras vivências, outros espectros e outros corpos, de outrora e alhures. Já com alcance menor, temos a última fotografia, *Leap into Freedom*, que prefigura, como ícone, a divisão da Alemanha durante a Guerra Fria, mas que nunca chegou a tornar-se extremamente popular por tempo prolongado.

Esta dissertação é composta por três capítulos, além da conclusão: dois dedicados ao estudo das fotografias, a partir de suas especificidades morfológicas, estéticas e discursivas; e um capítulo inicial, em que serão estabelecidos o campo teórico, as particularidades históricas e as questões a serem trabalhadas no resto do texto. Espera-se, com esta composição, conseguir traçar problemas a partir das imagens, contextualizar o recorte proposto, e apontar, ainda, possibilidades não exploradas nesta pesquisa.

No primeiro capítulo, os quatro foto-ícones são apresentados. Em seguida, é feito um levantamento dos usos acadêmicos e não acadêmicos do termo foto-ícone, um mapeamento das teorias que o cercam, e um aprofundamento nos campos de estudo em que elas estão inscritas. Além disso, são explorados alguns estudos já existentes sobre foto-ícones, com o objetivo de traçar a abordagem pretendida nesta pesquisa, em que alguns métodos e princípios destes trabalhos serão recuperados e aplicados – mesmo que com algumas diferenças – e outros, questionados, de forma a colaborar criticamente com as discussões sobre fotografias icônicas e com as linhas de pensamento sobre imagens que as envolvem.

Nesse capítulo, pretende-se, ainda, sugerir algumas hipóteses que norteiam a pesquisa, e explicitar algumas das motivações que a geraram. Nesse sentido, o pensamento de alguns autores será destacado, como propostas de abordagens para o entendimento das fotografias em questão como objetos histórico-antropológicos que servem como modelos para performances sociais. Ao final do capítulo, é proposta uma análise das trajetórias das quatro imagens para se tornarem ícones, que seriam geradas pelas capacidades já mencionadas: replicação, impacto, síntese e suspensão. Com o objetivo de inscrever estes movimentos em um território mais amplo e conceitual – uma vez que eles não aparecem subitamente, mas dentro de construções de sentido específicas –, os termos são relacionados com as ideias de mimese, interrupção, analogia e retenção, respectivamente.

Os dois capítulos subsequentes, *Foto-ícones flamejantes: do consumo de oxigênio pelos que acreditam em combustão* e *Paredes e subversões: quando o cimento vira tinta, e o arame, carne*, serão guiados pelas próprias imagens que lhes servem de objetos. Eles consistem em análises que sugerem como cada um dos processos citados acima colaboraram para que a função *ícone* subsuma progressivamente a função *índice* de cada fotografia. Além disso, o caráter performático das imagens servirá como porta de entrada para que se entenda quais situações elas encenam e demandam, uma vez que circulam e vivem constantemente – mesmo que meio século após sua emergência.

Cada um desses dois capítulos será dividido em dois subcapítulos, de modo que cada fotografia forma um único subcapítulo. A divisão foi feita a partir de elementos visuais presentes nas imagens: os materiais voláteis – o fogo e a bomba caseira, que figuram em *The Burning Monk* e *Molotov Man*; e os materiais sólidos, como concreto, arame e cimento, aparentes em *Leap Into Freedom* e no foto-ícone brasileiro. Além disso, outro fator agrupa estas imagens em dois diferentes blocos: as primeiras foram feitas em contextos de guerras – a guerra civil na Nicarágua e a Guerra do Vietnã –, e têm como marca uma reivindicação por autonomia. Em ambos os casos, a dominação de um Estado (os EUA, nas duas situações) sobre outro está implicada, gerando descargas opressoras. As segundas foram produzidas em contextos extremamente conflituosos – a ditadura no Brasil e a divisão da Alemanha na Guerra Fria – que, porém, não configuravam, especificamente, guerras. Ambas carregam um desejo de liberdade explícito.

Em *Molotov-click: da domesticação das armas*, são propostas diversas formas de identificação com a imagem, a partir do contexto político em que a fotografia se inscreve e de seus elementos visuais. *Molotov Man* também é inserido em uma abordagem que pretende apreender suas infiltrações em outras imagens, e vice-versa.

No subcapítulo *O homem transcende: nas ruas de Saigon, um rosto de cinzas*, o foto-ícone *The Burning Monk* é analisado em uma abordagem que explora sua trajetória recuperando um pouco da cultura visual do budismo, e propondo uma leitura a partir da teoria de Hans Belting. Por fim, é sugerida uma análise que pensa os processos e as sobreposições temporais na imagem.

*Estudantes escrevem, generais planejam: o corte caligráfico do vidro dos cem mil* é centrado no foto-ícone da ditadura civil-militar brasileira. Através de uma abordagem que

aproxima-se da antropologia, a fotografia é compreendida como um tropo visual. Também é mostrado como seu potencial revolucionário, ou libertário, é condicionado à sua própria ambiguidade.

Finalmente, em *Arame farpado, Europa Central: rasgando o uniforme e o céu de Berlim*, a trajetória de um elemento visual da imagem conduz o texto. Uma abordagem que propõe questionamentos éticos e transformações morfológicas aos objetos presentes na fotografia a atualiza como problema contemporâneo.

Nas considerações finais, as discussões que decorreram o texto são situadas em problemáticas mais abrangentes e atuais, definindo um posicionamento específico a respeito das questões que envolvem as imagens, hoje. São apontados, também, temas que não foram explorados na pesquisa, de modo a sugerir possibilidades para futuros estudos.

Com as análises aqui apresentadas pretende-se acrescentar camadas sensíveis às apreensões destas imagens. Barthes constatou que sentia-se transpassado por aquilo que “parte da cena, como uma flecha” (2015, p. 29), e adotou a palavra em latim que designava “essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo” (BARTHES, 2015, p. 29). O fogo queima, e os materiais sólidos podem, sempre, arranhar, cortar, ferir.

Na introdução do livro *Forensis: The Architecture of Public Truth* (2014), publicado pelo grupo Forensic Architecture, Eyal Weizman afirma que o objetivo do grupo é estabelecer “uma relação entre a animação de objetos materiais e a reunião de coletivos políticos.” (2014, p. 9), e afirma que “a política transformadora deve começar com questões materiais, assim como o vórtice revolucionário lentamente se juntou ao redor das larvas na carne podre a bordo do Potemkin.” (WEIZMAN, 2014, p. 11). Não é mera coincidência que o autor tenha utilizado um episódio histórico que remete, inevitavelmente, a uma *imagem* do consagrado filme de Eisenstein<sup>2</sup> para produzir a analogia perfeita – o convite irrecusável e incontestável para que o leitor acolha, ao menos de início, sua argumentação. Considerando a iconicidade do filme em relação ao evento, a referência de Weizman levanta uma possível constatação: a de que a encarnação – literal, nesse caso – da revolução passa por outro movimento de *incorporação*, que faz com ela seja possível: sua transformação em imagem.

---

<sup>2</sup> O primeiro dos cinco atos em que é dividido o filme *Encouraçado Potemkin* (1925), *Men and Maggots*, encena a conhecida rebelião de 1905, na embarcação russa, cuja tripulação recusou-se a comer *borscht* (uma sopa de beterraba russa) feito com um pedaço de carne repleto de larvas. Na sequência do filme, o pedaço de carne assume simbolicamente a função catalisadora da revolução que virá a seguir.



Partindo, portanto, destas premissas – apontadas, por sua vez, pelos elementos visuais presentes nos foto-ícones – seguiremos com um recorte teórico que possibilita uma leitura transversal de algumas dinâmicas sociais inscritas nas fotografias, de modo a “tecer nosso mundo junto” (LATOUR, 1993, p. 3) – nosso mundo físico, nossas imagens, nossos processos histórico-antropológicos – através das habilidades performáticas apresentadas por elas. O ar é matéria-prima para incêndios; e se existem larvas no concreto, elas devem aparecer.

## 1

## VIOLAR, VOAR, VOLATIZAR

Esta é a história. Um jogo da vida e da morte prossegue no calmo desdobramento de um relato, ressurgência e denegação da origem, desvelamento de um passado morto e resultado de uma prática presente. Ela reitera, um regime diferente, os mitos que se constroem sobre um assassinato ou uma morte originária, e que fazem da linguagem o vestígio sempre remanescente de um começo tão impossível de reencontrar quanto de esquecer.

– Michel de Certeau

## 1.1. AS IMAGENS SURGEM

Nicarágua, julho de 1979. Próximo ao muro da sede da Guarda Nacional, um “clique” de câmera produz um ícone. A fotografia intitulada *Molotov Man* (figura 1), produzida pela fotógrafa Susan Meiselas, sofreu, ao longo dos anos, uma trajetória que indica sua transformação em ícone. Durante um dos embates do evento que ficou conhecido como Revolução Sandinista, Meiselas fotografou um homem chamado Pablo Arauz, enquanto lançava uma garrafa de Pepsi cujo conteúdo era uma bomba caseira – conhecida como coquetel molotov. Desde os primeiros anos da década de 1960, a Frente Sandinista de Liberação Nacional (FSLN) fazia frente ao poder da família Somoza, que governava o país com uma ditadura há décadas. Em 1979, um dia após o gesto de Meiselas, os sandinistas conseguiram estabelecer um governo que durou onze anos.

A fotografia em questão simbolizou, na época, este momento: a virada histórica que marcou o fim do governo de Anastasio Somoza Debayle e a tomada de poder pelos revolucionários sandinistas. A imagem continha, desde o início, uma forte carga política, sublinhada sobretudo pelo posicionamento ideológico da fotógrafa. A esse respeito, uma outra fotografia pode ser citada. Ela foi feita instantes antes de *Molotov Man*, enquanto outro homem acendia a bomba contida na garrafa de Pepsi que Arauz segura. Em segundo plano, três homens armados observam. Dois deles encontram-se agachados, escondidos atrás de uma pilha de sacos. Conclui-se que toda ação clandestina foi feita na presença da fotógrafa, e que, portanto, a conhecida imagem do *Molotov Man* não foi meramente uma “captura” aleatória, um “instante de sorte”, ou simplesmente um “estar no lugar certo na hora certa”. Meiselas não só *sabia* que o evento aconteceria, como *participava*, ainda que sua arma, diferente da de seus modelos, fosse ideológica. Com essa fotografia, fica explícita a confiança dos combatentes revolucionários na fotógrafa-cúmplice.



Figura 1 - *Molotov Man*

A fotografia *The Burning Monk* (figura 2) foi feita pelo fotógrafo de imprensa Malcolm Browne, em 11 de junho de 1963, no Vietnã. No dia anterior, Browne e outros correspondentes americanos ficaram sabendo que “algo importante” aconteceria na manhã do dia seguinte em um importante cruzamento em Saigon, mais especificamente, em frente a embaixada do Camboja – local que, como alguns afirmariam mais tarde, pode ter sido escolhido como um ato de simpatia ao governo cambojano, que alguns meses antes havia acusado o governo vietnamita de intolerância com budistas *khmer*.

Na hora e local anunciados, o monge Thích Quảng Đức sai de um carro, com outros dois monges mais jovens, e, calmamente, senta em posição de lótus no meio da rua. Com a ajuda de um de seus acompanhantes, que despeja nele o conteúdo de um galão de gasolina, Quảng Đức protagoniza o ato de auto-imolação. O evento fazia parte de um protesto que teve início em um pagode perto dali, que reunia mais de 350 monges em uma manifestação contra as ações do presidente Ngô Đình Diệm – apesar de composto por maioria budista, o Vietnã do Sul sofria, no ano de 1963, com um governo católico intolerante.

O sacrifício foi consequência de um pacto selado com outro monge, do Vietnã do Norte. Quando a crise que ficou conhecida como “crise budista” se agravou, a ação suicida foi cobrada por monges de várias regiões do país. A prática não era novidade entre os budistas, e casos haviam sido registrados no próprio Vietnã. Mas o martírio de Quảng Đức a mostrou de forma visceral para pessoas que não tinham noção do que era o budismo, e muito menos de suas práticas. Após o acontecimento, outros cinco monges atearam fogo em si mesmos no Vietnã até o mês de outubro daquele ano, o último do governo de Diêm. A ação inspirou, também, americanos que repetiram o gesto em protesto contra a Guerra do Vietnã. É válido, ainda, lembrar que vários monges arderam em chamas pelos mais variados motivos, após este fato – em quantidade muito maior do que se fossem levados a fazê-lo somente pela tradição sacrificial.

Ao lembrar a tragédia da cena, Browne disse, anos depois, que continuou fotografando o evento sem parar, pois isso parecia diminuir momentaneamente seu choque. Se para o americano em missão profissional a imagem se apresentava como uma fuga, para quem vivia situações semelhantes à daqueles budistas, era uma ferida necessária.

Parte da imprensa norte-americana não levou a sério a declaração do dia 10 de junho, mas a fotografia em questão condensou, para o mundo ocidental – e o fez (e por isso o fez, independentemente de suas qualidades formais) dentro das condições necessárias para que fosse absorvida por ele –, aquela violência que mostrava no rosto uma outra violência, cujas cicatrizes denunciava sem indulgência.



Figura 2 - *The Burning Monk*

A fotografia do período da ditadura brasileira (figura 3) apresenta um aspecto interessante: enquanto as biografias das outras imagens podem ser muito detalhada – se sabe os pormenores da confecção de cada uma delas, os locais exatos em que foram feitas, e os contextos para sua produção –, o foto-ícone brasileiro possui uma biografia muito mais turva. Se tem pouco conhecimento do contexto exato de sua confecção, e seu autor, Kaoru Higuchi, fotógrafo do *Jornal do Brasil*, quase nunca é mencionado. A única informação que se tem, de fato, é que a imagem foi feita durante a *Passeata dos Cem Mil*, no Rio de Janeiro, que aconteceu no dia 26 de junho de 1968, e que a parede em que o manifestante escreve faz parte da fachada do Teatro Municipal.

Apesar da vaga informação disponível e da dificuldade em se determinar até mesmo alguns fatos muito básicos a seu respeito, a fotografia é uma das mais conhecidas do período da ditadura no Brasil, aparecendo, por exemplo, na mesma frequência que algumas imagens célebres do conhecido Evandro Teixeira.



Figura 3 - Fotografia de Kaoru Higuchi feita durante a Passeata dos Cem Mil

No começo da década de 1960, as pressões geradas por um país dividido levaram um jovem a cometer um ato que mudaria radicalmente sua vida. Uma ação simultânea, a alguns metros de distância, também marcaria a vida de um outro rapaz de mesma idade. Na tarde de verão do dia 15 de agosto de 1961, o soldado Hans Conrad Schumann fez o que nenhum outro soldado de fronteira da República Democrática Alemã havia feito: assumiu sua deserção transpassando a barreira que dividia Berlim. Mas Schumann o fez através de um gesto que, além de funcional (pois o colocaria de fato do outro lado da arbitrária fronteira), não poderia ser mais plástico. Enquanto o soldado desertor atua em seu célebre salto sobre o arame que viria a ser, eventualmente, o muro de Berlim, o fotógrafo Peter Leibing aciona sua câmera, produzindo um resultado que manteve Schumann, para sempre, suspenso no céu berlinense.

Leibing já esperava pela ação e apontava sua câmera – curiosamente, uma *Exakta*, produzida na Alemanha Oriental – para o soldado, em ângulo frontal. De seu local na República Federal da Alemanha, ele podia escutar os gritos de estímulo dos soldados que estavam por perto: “*Komm’ rüber!*” (uma expressão que significa “venha!”, em alemão). Do outro lado do arame, a poucos metros de distância mas em um local virtualmente isolado e de impossível alcance, Schumann preparava-se, apavorado, para sua cena. Ele havia conseguido formular a situação ideal para a fuga, que estava planejada há alguns dias – o que ficou



comprovado por alguns fatores, como, por exemplo, o estado de sua arma, que encontrava-se vazia. Sabendo que ela provavelmente cairia durante o pulo – o que, de fato, aconteceu – o soldado a esvaziou, imaginando que ela poderia disparar durante a queda. Depois de diversos cigarros e caminhadas, que estão gravados em um filme, o salto, finalmente, acontece.

A fotografia que ficou conhecida mundialmente como *Leap into Freedom* (figura 4) circulou em diversos jornais, naquela semana, e acabou tornando-se um ícone. Hoje, ela faz parte de um arquivo da UNESCO. Quanto ao jovem – e agora famoso – Hans Conrad Schumann, sabe-se que ficou por algum tempo em uma área de refugiados e depois foi enviado para a Bavária, onde se estabeleceu – apesar das intensas pressões da Stasi, a polícia secreta da RDA – até a sua morte, por suicídio, em 1998.



Figura 4 - *Leap Into Freedom*



## 1.2. A IMAGEM VIVA: USO, DOMESTICAÇÃO E SELVAGERIA

Os estudos sobre fotografias icônicas estão inscritos, de uma maneira geral, dentro do que se convencionou chamar de cultura visual. Situadas entre os campos da comunicação, da história da arte e da antropologia, estas pesquisas focam, principalmente, na eloquência visual e retórica que certas imagens contêm. Normalmente, estes trabalhos colocam em diálogo os elementos simbólicos das fotografias, a camada histórica em que elas foram produzidas, e sua circulação no espaço público. Porém, nem sempre os autores que seguem esta linhagem – mais facilmente identificada no contexto norte-americano, ainda que existam estudos provindos de outros locais do mundo – limitam-se a análises de fotografias muito populares, extremamente acessíveis a um público mais amplo. Muitas vezes, eles utilizam a categoria *ícone* como referência para imagens relevantes dentro de um contexto bastante específico. É o caso, por exemplo, do livro *Photography and Memory in Mexico* (2010), de Andrea Noble, em que a autora procura padrões de identificação da população com a Revolução Mexicana a partir das fotografias mais icônicas *do evento*, em 1910.

Como já foi comentado, pode-se perceber uma maior quantidade de trabalhos dentro do contexto norte-americano. Para além deste traço regional, uma outra tendência – dessa vez temporal – pode ser identificada: grande parte das pesquisas voltam-se para fotografias e problemas do contexto da Guerra Fria. Os diversos motivos para este interesse localizado pode render muitos debates. Talvez as transformações decorrentes do pós-guerra em diversas regiões do mundo tenham demandado um tipo específico de modulação social, identitária e política, onde a fotografia encontrou sua vocação sintética, iconológica. Ou talvez seja possível que as próprias características *vitais, corpóreas*, das imagens produzidas neste contexto reativem algumas feridas – mal cicatrizadas – que apontam para este momento, e convoquem performances, futuros, sonhos, fazendo emergir a célebre pergunta de W. J. T. Mitchell: “o que as imagens querem?” (2005). O autor explica o contexto em que sua pergunta se inscreve:

Quando a questão do desejo é levantada, ela é geralmente localizada nos produtores ou nos consumidores de imagens, com a imagem tratada como uma expressão do desejo do artista ou como um mecanismo para provocar os desejos do espectador. [...] Eu gostaria de mudar o local do desejo para as imagens em si, e perguntar o que as imagens querem. (MITCHELL, 2005, p. 2)

Provavelmente imbricadas entre os dois movimentos a que Mitchell se refere, esta análise restringe-se em constatar que, de fato, muitas fotografias da época da Guerra Fria ganharam uma espécie de aura (BENJAMIN, 1936). Muitas delas, afinal, acabaram por entrar na classificação de foto-ícones. Dentre os trabalhos que compõem esta linha investigativa, destaca-se, sem dúvida, o livro de Robert Hariman e John Louis Lucaites (cuja pesquisa com foto-ícones é, provavelmente, a mais mais prolífica que se pode encontrar, dentro do tema), *No Caption Needed* (2007), que será, ainda, aqui explorado.

Definir o que entende-se, nesta pesquisa, como *performance* faz-se necessário. O termo foi utilizado por diversos autores, ao trabalhar com fotografias, com sentidos diferentes. Aqui, utilizamos a abordagem de Elizabeth Edwards:

O potencial da ideia é uma libertação historiográfica se, como dispositivo heurístico, concordarmos que fotografias têm determinada agência na construção da história, permitindo que se tornem atores sociais, imprimindo, articulando e construindo campos de ações sociais (2001, p.17).

Interessa, também, ainda que em menor escala, a proposta feita por Márcio Seligmann-Silva, uma vez que, com ela, o autor coloca em questão a própria ideia de representação:

A foto é um testemunho de um presente e, como todo testemunho, oscila entre a possibilidade de representar um evento (testemunho como *testis*) e o colapso dessa representação (testemunho como *superstes*, sobrevivente). A partir dessa duplicidade aporética e sem solução o testemunho se transforma em *performance*: em ato mimético cujo momento catártico está sempre a ponto de sucumbir. (2014, p. 15)

Outra concepção a respeito de foto-ícones é a de Blake Stimson no livro *The Pivot of the World* (2006), em que a performance fotográfica é analisada dentro do contexto da arte, e não do fotojornalismo. Ao trabalhar com obras como a exposição *The Family of Man* (1955), organizada por Edward Steichen, então diretor do MoMA em Nova York, e o ensaio *Les Américains* (1958), de Robert Frank, também da mesma década, Stimson aponta na fotografia uma posição de centralidade retórica, uma vez que ela seria intraduzível – a mais imediata das linguagens. Ela teria ocupado, então, uma posição privilegiada na construção social identitária norte-americana – espaço antes ocupado pela *nação* – entre as décadas de 1950 e 1980, em que criou-se uma “subjetividade política global” (STIMSON, 2007), que, segundo o autor, “renovou, momentaneamente, o sonho iluminista” (STIMSON, 2007, p. 3). Nesta esteira,

encontram-se dois artigos de Eric Sandeen: *The Family of Man at the Museum of Modern Art: The Power of the Image in 1950s America*, de título auto-explicativo, e *The Family of Man in Guatemala*, que tem como foco explorar, através de um estudo das fotografias, as instabilidades encontradas na Guatemala pós-revolucionária.

Mesmo quando o contexto não é o norte-americano, o período analisado, curiosamente, tende a ser, também, a Guerra Fria. É o caso do texto *Mrs. Petrov and the plug uglies: an australian iconic press photograph and the Cold War*, de Grahame Griffin, em que o autor questiona se a Austrália poderia reivindicar sua participação na produção de fotografias icônicas. E, em caso afirmativo, quais seriam elas e como se tornaram ícones. Nesse sentido, a definição mais restrita de foto-ícone – como utilizada por Hariman e Lucaites, por exemplo – não incluiria os objetos da pesquisa proposta por Griffin.

Com outra abordagem, Angela Lovelace propõe uma análise semiótica para examinar cinco fotografias icônicas da Guerra do Vietnã. Essas, indubitavelmente, classificáveis como foto-ícones. Uma delas é *The Burning Monk*. Lovelace, como Griffin, tem como objetivo “determinar as qualidades comuns que uma fotografia pode ter, que lançaram essas fotos específicas ao status de ícones.” (LOVELACE, 2010, p. 35).

Como resultado, a autora conclui que todas as cinco imagens possuem três características determinantes: geram indignação emocional, incorporam uma sensação de impotência e retratam a inocência. Tal conclusão não ecoa a tese de Hariman e Lucaites, que trabalharam com quase as mesmas fotografias em seu livro. Dos três aspectos observados por Lovelace, somente o primeiro dialoga com a concepção dos autores, que estipulam funções assumidas pelos foto-ícones, chamando uma delas de “cenários emocionais” (que relaciona-se com a característica “indignação emocional”, de Lovelace).

Dentre as quatro fotografias que compõem esta pesquisa, *The Burning Monk* foi, certamente, a mais explorada em outros trabalhos. Ela é comentada por diversos autores e recebe atenção exclusiva em alguns textos, como no artigo *A Struggle to Contextualize Photographic Images: American Print Media and the “Burning Monk”*, em que Lisa M. Skow e George N. Dionisopoulos trazem uma outra dimensão para a imagem: as disputas semânticas que ela gerou na imprensa e sociedade americanas, uma vez que levanta tanto questões da opressão religiosa – vivida pelos budistas no governo de Ngô Đình Diệm, no Vietnã do Sul – quanto as relações com o próprio comunismo.

Outra fotografia muito trabalhada é a clássica *Raising the Flag on Iwo Jima* (1945). Duas versões divergentes da aparição desta imagem na mídia americana após o ataque de 11 de setembro podem ser destacadas: no trabalho de Hariman e Lucaites, que traçam sua sobrevivência na famosa fotografia feita no Ground Zero, em 2001, a partir das *descontinuidades* – principalmente das noções de coletividade e universalismo (este último explorado também por Stimson); e de Meg Spratt, April Peterson e Taso Lagos, que entendem a segunda fotografia – a do Ground Zero – como uma *recuperação* dos sentidos da primeira, produzida em Iwo Jima. Nesse sentido, nesta pesquisa, investiremos sempre na tensão – nunca resolvida – entre continuidade e ruptura, projeção e limite (ou opacidade), semelhança e diferença.

No Brasil, poucos autores fizeram uso do termo. Ele é citado no início do artigo *O Sumiço da senzala: tropos da raça na fotografia brasileira*, de Mauricio Lissovsky, e assume centralidade no artigo *Como nascem as imagens? Um estudo de história visual*, de Ana Maria Mauad, ainda que a autora enuncie “a possibilidade de se operar com a noção de foto-ícone por outra perspectiva, a fim de retomar-se o projeto da história fotográfica.” (2014, p. 108). Por “outra perspectiva” entende-se um posicionamento em relação às duas principais correntes dos estudos sobre foto-ícones, personificadas por Hariman e Lucaites de um lado, e Blake Stimson de outro. É interessante observar que também o artigo de Mauad tem como objeto uma fotografia do período que movimenta a maior parte dos estudos sobre foto-ícones. É válido comentar que o termo aparece, também, em outros textos da autora, como *Os fatos e suas fotos: dispositivos modernos na produção do acontecimento na contemporaneidade*, em que a noção de foto-ícone aparece atrelada à ideia de *tempo atribuído*.

Um termo semelhante pode ser encontrado no artigo *Criando ícones: a construção da imagem das guerras pelas fotos*, de Vinicius Guedes Pereira de Souza, em que são analisadas algumas imagens como a famosa fotografia de Robert Capa *Loyalist Militiaman at the Moment of Death* (1936), que ficou conhecida, simplesmente, como *The Falling Soldier*. O autor utiliza a expressão *fotografias-símbolo* para designar fotografias icônicas – de guerras, neste caso.

Ainda dentro da temática das fotografias de guerra, Ulpiano Bezerra de Menezes trabalha a iconização da fotografia de Capa a partir de uma abordagem muito pertinente para esta pesquisa, que considera a *materialidade das imagens*, como trabalhada por Elizabeth

Edwards, um fator primordial para qualquer análise histórico-antropológica. Nas palavras de Edwards e Hart, que dialogam com antropólogos como Alfred Gell e Arjun Appadurai,

A materialidade se relaciona de maneira próxima à biografia social. Essa visão, que emergiu da virada material na antropologia nos últimos anos, argumenta que um objeto não pode ser totalmente compreendido a partir de um único aspecto de sua existência, mas que deve ser entendido como pertencente de um processo contínuo de produção, troca, uso e sentido. Assim, objetos são enredados e ativos nas relações sociais, e não são somente entidades passivas nesses processos (EDWARDS; HART, 2004, p. 4)

No artigo, Bezerra de Menezes repete a pergunta que parece assombrar a todos os que investigam foto-ícones: “O que, enfim, na fotografia em exame, justificaria tal processo de ‘iconização’?” (BEZERRA DE MENEZES, 2002, p. 138). Neste caso, o processo de iconização assume uma parte da biografia da imagem que ele, em sua proposta de trabalho histórico com imagens, defende. Esta biografia seria marcada pela existência da imagem dentro de um ciclo que é formado por quatro estágios: produção, circulação, consumo e ação.

A discussão levantada pela recuperação do conceito de Edwards leva a uma esfera paralela dos estudos visuais: aquilo que Deborah Poole chamou de *economia visual*. Com esta noção, a autora sublinha o *valor de troca* das imagens: “Esse modelo leva a análise para além das ‘representações’, para focar no ‘valor de troca’ das imagens.” (EDWARDS; HART, 2004, p. 5). Entendemos que a ideia de *representação* não seria aplicável em uma abordagem como a nossa, mesmo se fosse possível isolar o *conteúdo* de uma imagem de suas particularidades históricas e morfológicas.

Ainda na esfera dos autores brasileiros, Erika Zerwes, que trabalha, principalmente, com a ideia de *fotografia humanista*, também explora o tema no artigo *A fotografia ícone: imagens de guerra icônicas e a cultura visual contemporânea*. No texto, Zerwes dialoga com Hariman e Lucaites, explorando a estética humanista de fotografias da década de 1930 e do início da seguinte. A autora tem como objeto a mesma fotografia de Capa estudada por Bezerra de Menezes, e uma imagem – *Mulher em reunião sobre a divisão de terras* (1936) – feita por David Seymour Chim na Estremadura, também durante a Guerra Civil Espanhola.

Além da investigação acadêmica, encontra-se um uso cultural e mercadológico do termo foto-ícone. A editora Taschen, por exemplo, publicou um livro com o título *50 Photo Icons: The Story Behind The Pictures* (2002), de Hans-Michael Koetzle, cuja descrição, utilizada para fins comerciais, é a seguinte:

Fotografias têm um modo estranho e poderoso de formatar nossa visão do mundo. As imagens de maior sucesso entram na nossa consciência coletiva definindo eras, fazendo história, ou tocando em algo tão fundamentalmente humano e universal que elas se tornam ícones ressonantes ao redor do mundo. (2002)

Ainda que próxima da definição utilizada em análises acadêmicas, esta descrição dos foto-ícones, evidentemente, não carrega as diversas complexidades desenvolvidas por teóricos da área da cultura visual, fotografia e afins.

Para além das possíveis discussões a partir destas tantas visões – e de outras mais, que serão apresentadas ao longo do texto –, é pertinente que se marque a hipótese que norteia esta pesquisa, e o motivo de sua existência: a repetição e o uso anulariam o elo entre palavra e coisa (FOUCAULT, 2000), pois produziriam sua *naturalização*. De maneira extremamente simplificada, pode-se afirmar que isso é o que sugere Paul Ricoeur, ao procurar pela “vida” das metáforas. Como o autor explicou em uma comunicação feita na França, em 1981,

A metáfora permanece viva durante o tempo em que continuamos a entender a incompatibilidade anterior, através da nova compatibilidade. É preciso que a nova aproximação encontre a resistência da categorização anterior para que a predicação continue a parecer “bizarra”: o trabalho de imaginação consiste precisamente na compreensão da tensão, não apenas entre o sujeito lógico e o predicado, mas entre a leitura literal e a leitura metafórica do mesmo enunciado. A apercepção do semelhante consiste em ver o mesmo apesar de..., e através do diferente, em compreender a proximidade na distância. (RICOEUR, 1981, p. 6)

A “vida”, então, estaria precisamente na consciência da separação, na não naturalização da relação, que deve ser, para apresentar vitalidade, sempre “bizarra”. Isto é, de certa maneira, também, o que Michel Foucault busca traçar ao fazer sua arqueologia das ciências humanas, mostrando, nos primeiros capítulos do livro *As Palavras e as Coisas* (2000), como uma funcionalidade científica, racional e tecida junto à ideia de representação produziu um regime contratual, convencional, entre palavra e coisa, mundo e nome, Verbo e humanidade (MONDZAIN, 2013, p. 155). Não é diferente com Walter Benjamin, que denuncia o recalçamento da faculdade mimética, da magia, dentro da evolução da linguagem – defesa que fica muito nítida no ensaio *A Doutrina das Semelhanças*. Mas é no mais complexo *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem* que ele explicitamente profere: “o problema originário da linguagem será a sua magia.” (BENJAMIN, 1916, p. 54). Para chegar a tal afirmação, Benjamin faz uma longa argumentação em que a imediatidade

(que ele sugere chamar de *mágica*) de uma comunicação na linguagem das coisas, dos objetos, seria o problema fundamental da teoria da linguagem.

A partir dessa exposição, sugerimos que os foto-ícones que serão analisados, apesar de banalizados pela repetição e pelo uso, guardam algo de sua selvageria, acabam por gerar “o despertar da intratável realidade” (BARTHES, 2015, p. 99) – ou das intratáveis *forças*; energias inauditas do real.

No final de *A Câmara Clara* (2015), Roland Barthes descreve duas formas de domesticação da fotografia: a arte<sup>3</sup> e a repetição (generalização ou banalização) – como já foi comentado, os foto-ícones encontrariam-se, a princípio, nesta última categoria de conformação das imagens. O autor faz, em seguida, uma nítida cisão entre as duas formas que a fotografia poderia assumir: louca e sensata. E acrescenta que ela tanto pode ser uma como outra, mas nunca ambas ao mesmo tempo: “sensata se seu realismo permanece relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos (folhear uma revista no cabeleireiro, no dentista); louca, se esse realismo é absoluto” (BARTHES, 2015, p. 98). Barthes termina o livro declarando que cabe a ele – e, subentende-se, ao leitor também – escolher entre as duas vias de tratamento da fotografia. Acrescentando um desafio às suas proposições, nos cabe arrancar a loucura contida na sensatez. E, ainda, enxergar cada processo de domesticação como, irremediavelmente, louco.

---

<sup>3</sup> Hans Belting lança uma interessante abordagem sobre a domesticação da imagem pela arte, em seu intuito de “devolver a imagem ao homem” (apud WOOD, p. 371). A arte seria responsável por alienar a imagem do corpo; e a marginalização de certas imagens, em oposição à valorização de outras (como arte), seria um efeito ideológico da própria História da Arte, comprometida com esta “triagem” arbitrária desde seus primórdios vasarianos.

### 1.3. EMERGÊNCIA E PERFORMANCE

A célebre fotografia de Dorothea Lange, intitulada *Migrant Mother* (1936) é um foto-ícone que merece destaque. Durante o período da Grande Depressão americana, na década de 1930, houve um intenso processo de migração de famílias com dificuldades financeiras para a Califórnia, para regiões que ficaram conhecidas como *pea picker camps* (*pea picker* era o apelido pejorativo que estes trabalhadores recebiam). Completamente dependentes de trabalhos sazonais rurais, essas pessoas sofriam intensamente com as mudanças climáticas.

Enquanto voltava para casa, por uma estrada californiana, de um trabalho que durou mais de um mês, Lange passou, no final do inverno de 1936, por uma placa que indicava uma destas regiões em Nipomo. Quando já estava trinta quilômetros à frente, a fotógrafa resolveu fazer a volta e retornar para a zona de migração, cujo terreno para colheita encontrava-se congelado. Lá, conheceu e fotografou Florence Owens Thompson com seus filhos.

Pesquisas mostram que *Migrant Mother* é a fotografia que mais circulou no mundo. Diversas apropriações e releituras foram feitas, nas quais pode-se ver diferentes versões da mãe migrante, que acabou tornando-se um “modelo para imagens de desejo” (HARIMAN; LUCAITES, 2007, p. 61). Na década de 1970, por exemplo, a imagem foi apropriada por uma artista do movimento Panteras Negras, o que inscreveu, na imagem, o problema do racismo nos EUA. Houveram versões, também, com “mães” asiáticas e hispânicas, que denunciavam questões que envolvem imigrações ao redor do mundo. A imagem foi retirada de seu contexto original para “montar acampamento” (MAUAD, 2014), nas palavras de Ana Maria Mauad, em outras situações, como, por exemplo, na guerra no Kosovo, em 1998. Toda sua trajetória mostra uma tendência, ou potência interna, para deslocar-se de ícone da Depressão americana para ícone, primeiramente, da sociedade norte-americana do entre-guerras, e depois, de diversas injustiças sociais pelo mundo.

Outra fotografia que merece atenção é aquela que ficou conhecida como *Napalm Girl* (1972). Na imagem de Huynh Công Út, vietnamita naturalizado nos Estados Unidos, uma menina (Phan Thi Kim Phuc) corre de um ataque de napalm. Seu corpo nu e seu rosto em desespero demonstram o impacto violento das ações americanas durante a Guerra do Vietnã. É bem possível que ao pensar neste evento histórico muitas pessoas lembrem



instantaneamente desta imagem, ainda que existam muitas outras, além de filmes, que o representem.

Em ambos os casos, fica evidente a capacidade que essas fotografias possuem de “condensação do tempo histórico em acontecimento” (MAUAD, 2014, p. 107). Esta produção de acontecimento é a marca destas imagens, e o germe das possíveis análises delas como participantes comunitárias da história. Mas explicitamos que aquilo que entendemos por caráter indexical, ou indicial, da fotografia – aspecto ontológico, defendem alguns teóricos – não a coloca como portadora de uma Verdade, nem como *registro* do Acontecimento. Ao contrário, funciona como fluxo irreduzível que permite sua magia: *transmutação* e *metamorfose* dos materiais *mundanos*. O *caráter anímico* retraído e retido em qualquer corte temporal (imagem fixa) tem vida própria.

Sobre a transmutação, ainda que conceituada de maneira bem mais específica, dentro da ideia de *aspectação*, Mauricio Lissovsky afirma que:

A transmutação, como transformação que visa o aspecto polimorfo do mundo, representa um certo deslocamento do caráter indicial, testemunhal, dos demais aspectos da mudança na ordem das coisas. Ele nos abre o caminho, portanto, para uma outra ordem de transformações no coração do instante: as transformações do olho. (2008, p. 183)

Ao definir *punctum* e *studium*, dois conceitos fundamentais em sua teoria fotográfica, Barthes atribui ao primeiro uma tensa relação entre o “campo” e o “fora de campo”, argumentando que, uma vez que há *punctum* na fotografia, cria-se um campo cego. Um “extracampo sutil”, então, “leva o espectador para fora de seu enquadramento” (BARTHES, 2015, p. 53) e, assim, ele conclui: “é nisso que essa foto me anima e eu a animo” (BARTHES, 2015, p. 53). O autor denuncia o caráter anímico, mas não chega ao âmago da questão corporal, morfológica, das imagens.

Hans Belting, trilhando um outro caminho, mais centrado nos aspectos corporais – ou corporificados – da existência das imagens, argumenta: “animamos as imagens, como se elas vivessem ou como se nos falassem. A percepção da imagem, como ato de animação, é uma ação simbólica” (2014, p. 23). Para ele, aliás, as imagens existem exclusivamente nessa animação, no contato com alguém que lhes dão vida; então, uma imagem “só se torna imagem, quando é animada pelo seu espectador” (BELTING, 2014, p. 44). Inscrito em uma linhagem teórica da história da arte que trabalha com o conceito de imagem fora da ideia de

representação, Belting investe, no livro *Antropologia da Imagem* (2001), nas relações entre corpo e imagem. Para ele, o corpo é o local natural para imagens, que o habitam constantemente. As imagens acontecem, então, não *através* do corpo, mas *nele*. O caráter medial das imagens – sua única forma de existência – portanto, é “enraizada em uma analogia do corpo” (BELTING, 2009, p. 3).

Seja por uma característica presente na imagem fotográfica, ou pela própria natureza da percepção (e nesta pesquisa trabalha-se mais com esta concepção), parece ser possível declarar que esta potência anímica – não ativa – funciona como retenção de durações, como “um refluir do tempo para fora da imagem” (LISSOVSKY, 2008, p. 40), colocando a imagem fotográfica sempre em uma espécie de limbo, em que passado e futuro são projeções nunca atualizadas.

Sobre o aspecto metamórfico das imagens, é possível sugerir que tal flexibilidade se relaciona com (mas não se traduz em) a capacidade de virar ícone<sup>4</sup>. Em uma das trajetórias trabalhadas nesta pesquisa, a da fotografia intitulada *Molotov Man* (1979), um homem lança uma garrafa de coquetel molotov e transforma-se em humor, melancolia, stêncil. Seria precisamente por ser uma *parte* que contém um *todo* (ideia próxima a da imagem como *mônada* de Benjamin<sup>5</sup>), que a imagem se desfolha em possibilidades e vivências? Seria essa uma habilidade quase xamânica, dada a partir de um cosmos interno que ela possui – “na imagem abreviada do mundo que a mônada conserva dentro de si” (FREIRE, 2012, p. 8) – permitindo personificações múltiplas? Se “cada ideia contém a imagem do mundo” (BENJAMIN, 1984, p. 70), cada imagem contém o mundo.

As duas fotografias anteriormente citadas – *Migrant Mother* e *Napalm Girl* – foram trabalhadas de forma minuciosa pelos norte-americanos Robert Hariman e John Louis Lucaites. Os autores fazem uma definição muito precisa do termo foto-ícone, enquadrando estas imagens dentro do contexto fotojornalístico do século XX e fazendo uma espécie de tipologia aplicável a elas, que apresenta cinco campos semânticos nos quais qualquer uma

---

<sup>4</sup> Ver os conceitos de *transfiguração* e *metamorphosis* no livro *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo* (2013). Ainda que trabalhe com uma concepção muito específica de *ícone*, contextualizada dentro do momento de conflito entre a iconofilia e a iconoclastia, e da crise do iconoclasmo em Bizâncio, Marie-José Mondzain levanta diversas questões que podem ser transferidas para este estudo.

<sup>5</sup> Em *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984), Benjamin trabalha a noção de *ideia* como mônada (LEIBNIZ, 2016), sugerindo um monadismo, também, das imagens: “A representação da idéia impõe como tarefa, portanto, nada menos que a descrição dessa imagem abreviada do mundo.” (BENJAMIN, 1984, p. 70)

delas atuaria simultaneamente: familiaridade estética, performance cívica, transcrições semióticas, cenários emocionais, contradições e crises.

Sugerimos o acréscimo de um sexto terreno de ação dos foto-ícones, que estaria necessariamente implicado em sua existência: o que diz respeito a *cristalizações de desejos*. É possível que este seja, talvez, o aspecto menos aparente nessas fotografias, e por isso mesmo, o mais sintomático. O movimento das imagens é duplo e reflexivo: projeções são amparadas, e fluxos energéticos são projetados. Uma única imagem é *projétil* e *anteparo*, a um só tempo. É desabrochar de lâminas cronotópicas e exposição de tecidos perfurados, em que rasgo e preenchimento são consequências de sua própria existência. Heterocronia.

Ainda que extremamente racional e eficiente, a análise proposta por Hariman e Lucaites visa, exclusivamente, o contexto norte-americano – recorte que os autores assumem logo no início de seu livro *No Caption Needed*. A proposta deles é mostrar como fotografias icônicas que circularam exaustivamente na mídia americana performam a passagem de uma *democracia liberal* para um *liberalismo democrático*: “sucessivas imagens icônicas ao longo do século XX revelam uma mudança, dentro da cultura pública, de normas de identidade política mais democráticas para mais liberais.” (HARIMAN; LUCAITES, 2007, p. 13).

Para eles, os foto-ícones possuem a capacidade de agenciar ações cívicas, uma vez que convocam algumas características da sociedade em detrimento de outras. Hariman e Lucaites estão, evidentemente, sugerido uma crítica da sociedade de consumo capitalista, com as especificidades norte-americanas, que incluem constantes tensões entre democracia e satisfação pessoal, dever cívico e liberdade individual – como fica evidente quando enunciam o problema que tentam apreender em seus estudos sobre as fotografias icônicas: “Um dos dilemas no coração da política moderna é como negociar o equilíbrio entre autonomia individual e governança coletiva, isto é, entre liberalismo e democracia.” (HARIMAN; LUCAITES, 2007, p. 14).

Aqui, faz-se necessário contextualizar teoricamente os problemas propostos por estes autores. Ao explorar as relações entre fotografia e história, Eduardo Cadava lembra a percepção de Benjamin a respeito das fotografias como modelos para performance social:

Como Benjamin explica, é porque o pensamento histórico envolve ‘não somente o fluxo de pensamento, mas também sua estagnação’ que a fotografia pode se tornar um modelo para o entendimento da história, um modelo para sua performance. (1997, p. 20).

Os foto-ícones trabalhados por Hariman e Lucaites seriam, portanto, *um caso particular* deste processo, em que a “performance da história”, como nomeia Cadava, ganha um rosto de *responsabilidade* cívica e social, a partir da ideia de *stranger relationality*<sup>6</sup> – o que joga a questão no cerne das discussões a respeito da *alteridade* – ainda que os autores não entrem, de fato, neste conceito nem pela via antropológica, nem pela filosófica.

Além disso, a relação conflituosa entre *público* e *privado*, implicada na argumentação de Hariman e Lucaites, já estava enunciada nos primeiros passos do que se pode chamar de uma teoria fotográfica. Barthes, em sua tentativa de encontrar o que há de particular ou essencial na Fotografia, no, hoje canônico, *A Câmara Clara* – o que situa o autor, portanto, em um momento de inauguração deste campo teórico – apontou o problema como uma propriedade geral da imagem fotográfica:

A leitura das fotografias públicas é sempre, no fundo, uma leitura privada. Isso é evidente no caso das fotos antigas [...] Mas isso também é verdade no caso das fotos que à primeira vista não têm qualquer vínculo, sequer metonímico, com minha experiência (por exemplo, todas as fotos de reportagem). Cada foto é lida como a aparência privada de seu referente: a idade da Fotografia corresponde precisamente à irrupção do privado no público, ou antes à criação de um novo valor social, que é a publicidade do privado: o privado é consumido como tal, publicamente. (2015, p. 82)

A partir do que foi exposto a respeito do termo, sugerimos uma noção menos restrita do conceito *foto-ícone*, por acreditar que as imagens aqui trabalhadas funcionam como tal, mas extrapolam, por vezes, o sistema classificatório de Hariman e Lucaites, bem como os tipos de performances sociais que incorporam e convocam.

Dessa forma, nosso objetivo seria, então, a procura de um *páthos* transgressor, transformador, aparente em vários foto-ícones, que ao atuarem na condensação do tempo em acontecimento, deixam sobrar um excesso da energia inicial, de modo que qualquer conformação destas imagens a discursos ou *intenções* específicas torna-se impossível. Nesse sentido, é possível declarar que o *páthos* somente aparece de forma *mediata*; que ele existe exclusivamente – como, para Benjamin, a verdade – com a morte das intenções, com a interrupção das mediações.

---

<sup>6</sup> Parece pertinente lembrar que encontra-se a noção de *stranger* dentro da tradição fenomenológica, na construção do conceito de *empatia* (Einfühlung), trabalhado por autores como Edith Stein e Edmund Husserl. Embora Hariman e Lucaites não utilizem precisamente este conceito em sua análise, levantam questões que remontam, de alguma forma, a estes estudos.

No livro *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984), Benjamin trabalha com a ideia de interrupção, conceito que aparece, também, em outros textos do autor, como no ensaio *Sobre o conceito de história*. Ele defende uma concepção de *verdade* em que:

Como unidade no Ser, e não como unidade no Conceito, a verdade resiste a qualquer interrogação. Enquanto o conceito emerge da espontaneidade do entendimento, as idéias se oferecem à contemplação. As idéias são preexistentes. A distinção entre a verdade e a coerência do saber define a idéia como Ser (BENJAMIN, 1984, p. 51).

Para Benjamin, então, a verdade (e não cabe, aqui, uma especulação da natureza desta “verdade”) aparece fugazmente, como uma centelha, sem agenciamentos: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz.” (BENJAMIN, 1987, p. 224). A aproximação com a ideia de *páthos* funciona, então, desta forma – como se ele, “no bailado das idéias representadas, esquivasse-se a qualquer tipo de projeção no reino do saber. O saber é posse.” (BENJAMIN, 1984, p. 51). Despossuídas – ou desterritorializadas, em linguagem deleuziana –, porém encarnadas, ou incorporadas, essas imagens passam de *transgressoras* a *transcendentes*, circulando entre três estágios que são simultâneos: aparição, vida e sobrevida.

#### 1.4. CORPO: A BUSCA DO *PÁTHOS*

Ao trabalhar com a ideia de *Pathosformel* (fórmula do *páthos*) de Aby Warburg, Giorgio Agamben define o conceito como “cristais de memória histórica” (apud FELINTO, 2016, p. 22). Warburg estava em busca da partícula sobrevivente entre imagens não contemporâneas. O afeto suscitado e depositado por e em cada imagem, ou obra, estaria sempre imbricado nessa pós-vida (*Nachleben*) – que Warburg encontraria no *gesto*, ou no *movimento*. Como Erick Felinto explica:

O projeto warburgiano consistia numa tentativa de mapear o que ele designou como *Pathosformel*, ou seja, as fórmulas expressivas que traduziam, em gestos e configurações faciais, os mais variados sentimentos e emoções. (2016, p. 22).

Dessa forma, cada gesto representado é necessariamente construído por imaginários, que involuntariamente produzem o *corpo* do ser representado. Assim, corpo é memória. E as imagens são, de certa forma, visionárias. Segundo Georges Didi-Huberman,

Não teria o tempo do *contratempo* o seu correspondente plástico, visual e corporal num dinamograma do *contramovimento*? E não constituiria a sobrevivência um sintoma nos movimentos da vida, como a contraefetuação que não é nem o totalmente vivo nem o totalmente morto, e sim o *ouro gênero de vida* das coisas que passaram e que insistem em nos assombrar? A essa grande pergunta – *quais são as formas corporais do tempo sobrevivente?* – responde o conceito, absolutamente central em Warburg, das “fórmulas de *páthos*”. (2013, p. 167)

Na abordagem das quatro fotografias trabalhadas nesta pesquisa, serão exploradas as implicações dos corpos que figuram e centralizam as forças das imagens. De acordo com Hans Belting, “quando formamos uma imagem no e com o nosso corpo, não é de uma imagem deste mesmo corpo que se trata. O corpo torna-se então suporte da imagem, ou seja, um meio.” (2014, p. 49). Assim, a imagem seria uma espécie de *a priori*, algo anterior a aparência; uma existência incorpórea, ainda informe, que “tem sempre uma qualidade mental” (BELTING, 2014, p. 43).

Portanto, as imagens estão sempre procurando um *meio* para hospedarem-se: são “nômades, que alteraram o seu modo de vida consoante as culturas históricas, e utilizaram os meios que cada época tem para oferecer como estações no tempo” (BELTING, 2014, p. 42). Aparições.

Como resume Susan Buck-Morss, no livro *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo* (2013), Marie-José Mondzain faz o seguinte movimento, que dialoga, ainda que a partir de outros repertórios, com as concepções de Belting:

Marie-José Mondzain faz uma impressionante argumentação para explorar a centralidade do ícone para aquilo que é chamado de filosofia política de Bizâncio, de natureza cristã e imperialista, o que é expresso na economia visual da imagem. Ela descreve a economia cristã como uma “ciência de relações e termos relativos”, um conjunto de correspondências (e não equivalências) entre “realidades disjuntivas”, para as quais os ícones são a “estrutura comum”, tecendo retalhos para um todo, “como um único pedaço de pano”. (BUCK-MORSS, 2014, p. 178)

Ao construir o conceito de *economia*, extremamente importante para sua teoria da imagem, Mondzain entende o ícone como um “instrumento racional e mágico” (2013, p. 92), que teria uma função social específica. A autora afirma que na relação de *encarnação* que produz o ícone, “a verdadeira carne, a que vive na fala e na imagem, não decorre da aparência, mas do aparecer” (MONDZAIN, 2013, p. 93). São o que são *em ato*.

Defendendo, também, um processo de transferências e duplicações em que consistiria a aparição das imagens, ainda que dentro de outros contextos e com objetivos diferentes dos de Mondzain, Belting sugere a existência, entre corpo e imagem, de “uma condição de perfeita substituição para o irrevogável objeto ausente, o corpo que um dia era vivo. A pessoa morta troca seu corpo por uma imagem” (apud WOOD, 2004, p. 371), ou, em outras palavras, esvazia-se, torna-se semelhante à sua própria imagem (MONDZAIN, 2013, p. 131).

Porém, ainda seguindo esta linha de raciocínio, de acordo com Mondzain, “o ícone nos ensina que a economia dos olhares nunca substitui as pessoas em quem esses olhares encontraram a carne sensível. [...] não se trata de representação” (2013, p. 127). Certamente, nestas imagens com propriedades iconológicas, não se trata de representação, mas de *encarnação*, ou *incorporação*. Vale, contudo, lembrar que este duplo criado escapa, como trajetória, de qualquer determinismo colocado pelo corpo que o gerou: “o destino do referente e o de sua imagem raramente coincidem” (BEZERRA DE MENZES, 2002, p. 142).

A partir da concepção de *corpo* como *meio*, e da ideia da passagem de um *fluxo vital* entre corpo e imagem, Christopher S. Wood procura concluir o que seria aquilo que Belting parece afirmar incessantemente: “toda imagem quer ser um lar para uma alma

perdida.” (WOOD, 2004, p. 371) – e não seria essa uma possível resposta à pergunta de Mitchell?

Como lares, ou invólucros, casulos, as fotografias aqui trabalhadas abrigam *a quem*? Que almas povoam, incessantemente, os corpos presentes-ausentes – do monge, do revolucionário, do estudante e do soldado? Se “ver implica ser visto” (MONDZAIN, 2013, p. 127), quantas vezes nos tornamos recipientes, espíritos perdidos, imagens e outros corpos, na duração de um olhar – transfigurado pela carne (corpo), por sua vez, transfigurada pela imagem (MONDZAIN, 2013, p. 127) – na fugacidade do confronto com o corte temporal fotográfico?

Nesse sentido, Ana Maria Mauad propõe uma trajetória de uma fotografia icônica, que, assim como as que compõem o *corpus* desta pesquisa, carrega o *páthos* transgressor. Trata-se de uma fotografia feita por Marc Riboud, em 1967. Nela, uma jovem segura uma flor, em gesto de oferenda, na frente de uma barreira de soldados armados. Naquele momento, os absurdos da Guerra do Vietnã mobilizaram uma multidão de jovens a manifestarem-se nas proximidades do Pentágono, em Washington.

Em seu argumento, Mauad remonta ao quadro renascentista *A Anunciação* (1472), de Leonardo da Vinci e à obra de mesmo nome de Simone Martini e Lippo Memmi, feita no século XIV. Com esse movimento, ela sublinha o comum tema cristão – figurado pelo Anjo Gabriel, em pose de oferenda, e a Virgem Maria – explicitando os valores, naquele momento, atribuídos a ele (*tropos*): a noção de espanto, a surpresa, a boa nova e a paz. Não por acaso, este último era a pedra de toque (junto com o “amor”) da geração do protesto no Pentágono. Ao mesmo tempo, a autora aponta para os processos miméticos que envolvem os estágios da iconização (que aqui entendemos por: aparição, vida e sobrevida). Com esta análise, Mauad mostra o seguinte processo:

Essa imagem nasce em um meio pictórico, mas se descola dele ganhando vida, novamente, na fotografia de Marc Riboud. Desta vez, animados não pela contemplação piedosa dos espectadores do século XIV, mas por uma opinião pública engajada contra a guerra que toma a imagem como bandeira desfraldada através do tempo, tornando-se um foto-ícone dos protestos pacíficos. (2014, p. 126)

Parece pertinente acrescentar que a autora propõe uma leitura do foto-ícone em questão consideravelmente diferente das interpretações possíveis a partir das concepções de Hariman e Lucaites, por exemplo, trazendo o ícone norte-americano, emergente durante a



Guerra do Vietnã, para outros terrenos ideológicos e filosóficos. Contudo, a aderência entre as duas visões existe e aparece nas abordagens que apontam para uma *performatividade* das imagens enquanto espectros histórico-antropológicos.

Ao trabalhar com o deslizamento da imagem através do tempo – o que Hariman e Lucaites não deixam de fazer, de forma um pouco mais tímida, ao evocar a *Madonna* na análise de *Migrant Mother*, indicando o *páthos* cristão da imagem –, e evidenciando a capacidade das imagens de “acamparem em corpos diferentes e se tornarem novas imagens em novos processos de simbolização” (MAUAD, 2014, p. 115), a autora retoma o próprio paradoxo dos foto-ícones, que são a encarnação máxima de um acontecimento, mas também, ao mesmo tempo, a incorporação eterna de crises de outrora.

Os deslocamentos que estas imagens sofrem são infinitos e ininterruptos, o que pode levantar as seguintes perguntas: O que *sobra* de uma imagem? Que imaginários ela compõe? Que ações ela manifesta e projeta? Quantas outras crises são recuperadas e transmutadas durante o instante de ação de uma câmera? Quantas futuras crises são anunciadas, também?

Nesse processo, a instabilidade de um momento desloca-se para fora dele mesmo para transformar-se em cristal fotográfico – em uma intensificação da afirmação de Cadava: “fotografia é o nome de um processo que, apreendendo e arrancando uma imagem de seu contexto, trabalha para imobilizar o fluxo da história.” (1997, p. 20). Cadava discorre, a partir desta afirmação, sobre alguns aspectos do pensamento de Benjamin que voltarão diversas vezes neste texto: as ideias de interrupção e de retenção (*arrest*).

A partir deste cenário, a seguinte pergunta é possível: que relações se estabelecem entre duas – ou mais – crises para que certa forma visual (ou figuração) emerja precisamente nesses contextos? De acordo com Didi-Huberman,

Por ser tecida de longas durações e de momentos críticos, de latências sem idade e ressurgências abruptas, a sobrevivência acaba por *anacronizar a história*. Com ela, cai por terra qualquer noção cronológica de duração. Em primeiro lugar, a sobrevivência *anacroniza o presente*: desmente com violência as evidências do *Zeitgeist*, esse ‘espírito de época’ em que tantas vezes se baseia a definição dos estilos artísticos. (2013, p. 70).

Se a relação entre dois sismos temporais for de *resistência* a algo que seria específico em cada época, por que é justamente a crise o elo de anacronia – o que Linda Charne chamou

de “buracos-de-minhoca para o futuro” (apud LUCIANO, 2011, p. 133)? Seria ela (a crise) o único resto de uma experiência – a sobra? E o que restaria desta crise – sua incompletude?

Benjamin trabalha com a ideia de incompletude da história ao traçar seu *materialismo histórico*, em uma construção que dialoga de forma nada convencional com Marx. O autor defende um conceito de passado que é sempre inacabado, e que aponta, necessariamente, para um futuro. Por isso, a *possibilidade messiânica* em cada centelha de tempo. A função do historiador materialista seria, então, fixar uma imagem do passado. Certamente, é devido a esta incompletude que o Anjo da História olha sempre para trás (BENJAMIN, 1987); e, de fato, é nela que os foto-ícones agem como repositórios de demandas sociais e coletivas.

Então, no caso específico de momentos de transgressão, em que a explicitação de uma *crise* não poderia ser mais evidente, e onde a *performatividade* (dos corpos em cena) é condição primária da própria ação, pode-se trilhar, ainda, um outro caminho analítico, que se cruza com a própria natureza da imagem fotográfica: a ideia de que o corpo é encenação (consciente, ou não). O cruzamento está no fato de que qualquer fotografia é, em si, uma cena sugerida, uma realidade imaginada<sup>7</sup> (sobretudo as mais “realistas” ou documentais).

A diferença entre *micro-evento* e *evento histórico*, que explica esta afirmação, é estabelecida de forma precisa por Christopher Pinney, ao traçar os limites entre *corpo* e *corpus*. Em suas “teses” sobre fotografia, o antropólogo retoma uma questão de Barthes. Ele explica que o argumento de Barthes consiste em afirmar que: “a particularidade do corpo não pode gerar o corpus” (PINNEY, 2012, p. 144). Então, aquilo que se apresenta à câmera, o corpo, a contingência, o “Isto” (*This*), ou *evento*, não pode dizer nada sobre um “algo a mais”, para além da própria contingência. A especificidade de uma fotografia a impediria de transcender, então, para um *corpus*. Um dos exemplos que Pinney sugere é uma fotografia de Felice Beato, em que a arrumação dos objetos em cena (ossos, no caso) foi, provavelmente, produzida pelo fotógrafo, com a intenção de reproduzir para a lente algo que havia ocorrido cinco meses antes:

As fotografias de Beato [...] estavam sendo apresentadas como cenas impressionantes de eventos históricos, então esperamos que esta fotografia fosse

---

<sup>7</sup> Esta noção é perfeitamente expressada em um comentário de Christopher Pinney sobre o estilo fotográfico produzido em Gana: “A fotografia permite os ganeses a perambular através das ‘fronteiras entre ilusão, desejo e realidade’. As noções de ‘realidade’ evocam um domínio que não é visível ao olho humano, e é precisamente através de ‘linhas de fratura com a realidade ‘normal’ que o universo da fotografia ganesa revela toda sua riqueza e multiplicidade” (2012, p. 145).

sobre aquele evento histórico, e não sobre o micro-evento de fazer a fotografia (PINNEY, 2012, p. 144).

O objetivo do autor com este exemplo é afirmar que, de fato, uma fotografia nunca mente, uma vez que o micro-evento, ou *pró-cênico*, é sempre e necessariamente, positivo. Nesse sentido, nosso interesse não é na identificação contingencial de uma imagem, nem mesmo, especificamente, em uma defesa do referente, mas nas possíveis relações que se pode construir entre micro-evento e evento histórico, *fora das questões de representação*.

A tensão entre “contingência soberana” – corpo –, e um “algo a mais” – *corpus* (BARTHES, 2015) – é intensa e constante nas imagens aqui trabalhadas. Com um olhar superficial, seria possível afirmar que nesta pesquisa projeta-se mais o *corpus* do que o corpo, uma vez que, ao assumirem função performática, os foto-ícones incorporam “a generalização que desejamos” (PINNEY, 2012, p. 144), mas isso seria ignorar todas as particularidades das fotografias, que, aliás, fazem delas objetos únicos, singulares e de intensa circulação – essas imagens “vem interpelar cada um de nós, um por um, fora de toda generalidade (mas não fora de toda transcendência).” (BARTHES, 2015, p. 81). É *na* contingência – e a partir dela – que ocorrem os processos associativos.

A partir da argumentação de Lisovsky em *A Máquina de Esperar* (2008), pode-se concluir que a aderência ao referente defendida por Barthes e reafirmada por Pinney “não diz apenas respeito a um incontornável realismo, mas também a uma certa tautologia entre percepção e reconhecimento, a uma redundância do objeto nele mesmo.” (LISSOVSKY, 2008, p. 164). Portanto, aquilo que Pinney chamará de “pró-cênico” (aquilo que se apresenta à câmera) traduz a relação *metonímica* que as fotografias mantêm com o evento.

Em seus conhecidos escritos sobre magia simpática, James Frazer descreve duas maneiras de transferência mágica: por contiguidade ou contato, e por similaridade. Na primeira forma, qualquer parte do alvo da magia, ou qualquer objeto que tenha entrado em contato com ele, o substitui como receptor. Assim, os efeitos serão sentidos pelo corpo a que a magia se dirige. No segundo tipo de magia simpática, é criado um duplo do corpo, à sua semelhança. É ele, então, que recebe a magia; mas, da mesma forma que na primeira, os efeitos são sentidos pelo referente vivo.

A partir disso, pode-se sugerir que qualquer foto-ícone é sustentado como tal tanto por contiguidade ou contato, como por semelhança, similaridade. Como recorte do evento, mas

assumindo sua totalidade, o foto-ícone é uma parte que contém um todo – *metonímia*, *continuum* material. Ao mesmo tempo, devido às fortes habilidades para a condensação e a projeção, torna-se um duplo desse acontecimento. E aí encontra-se seu caráter *metafórico*, sua existência figurativa através da similitude. Não por acaso, como lembra Ricoeur, Paul Henle entende o caráter figurativo da metáfora como *icônico*.

Com esta proposta, contudo, não pretende-se conformar as fotografias trabalhadas nesta pesquisa a uma teoria da linguagem, ou a qualquer gramática, mas abrir um campo interpretativo para que se possa perceber as inúmeras valências (LISSOVSKY, 2014) das imagens:

Da “incerteza epistemológica” das fotografias, assinalada por Appadurai, ou da sua instabilidade como significante, decorrem o que poderíamos chamar de “valências” fotográficas, no sentido que esse termo assume na química clássica: os valores das afinidades entre as substâncias que determinam suas possibilidades combinatórias. (LISSOVSKY, 2014, p. 148)

As combinações feitas pelas fotografias que servem de objeto para esta pesquisa são diversas, e os compostos gerados por elas, talvez, infinitos.

## 1.5. DOS PODERES PROCESSUAIS

Com estas discussões em vista, pode-se mapear uma linhagem investigativa a respeito dos foto-ícones mais próxima ao campo da história da arte, e uma que se insere dentro dos estudos de retórica e dos discursos. A partir disso, é possível identificar um terreno, ainda, a ser explorado: os diferentes processos pelos quais a iconicidade das imagens vai prevalecendo sobre sua indicialidade. Dessa forma, proponho quatro potências que as conduzem para a iconização: *replicação*, *impacto*, *síntese* e *suspensão* (talvez existam, evidentemente, outras; ainda que sejam somente estas as categorias aqui trabalhadas). Estes poderes das imagens são filiados aos conceitos de *mimese*, *interrupção*, *analogia* e *retenção*, respectivamente.

Cada fotografia analisada nesta pesquisa carrega, no mínimo, uma destas potências. Ainda que elas contenham até mesmo as quatro capacidades, uma delas sempre sobressai, produzindo uma trajetória muito particular e possibilitando o status de ícone. Para fins investigativos, este trabalho irá priorizar a análise destas características mais aparentes em cada uma das imagens: *The Burning Monk* tem sua performance social marcada pelo choque, ou impacto; *Molotov Man*, pelo impressionante poder de replicação; *Leap into Freedom*, pela suspensão; e aquela em que um jovem escreve as palavras “abaixo a ditadura” em um muro, no Brasil, apresenta uma capacidade sintética incomum a muitas outras imagens, incorporando semanticamente diversos sentidos que circulam no corpo social.

Estas duas últimas imagens, analisadas conjuntamente, abrem mais uma discussão que rodeia os temas propostos até aqui. Apesar de construídas a partir de repertórios bastante distintos, ambas carregam um mesmo *tropo*: as relações de oposição entre pessoas e construções, em que estas últimas representam algum processo institucional disciplinar ou de racionalização, sempre opressor em alguma medida. Como por exemplo, no caso das imagens trabalhadas, a ditadura no Brasil e a divisão da Alemanha durante a Guerra Fria.

Os tropos seriam, então, imagens “capazes de garantir seu sentido independente do tempo e do espaço” (LISSOVSKY, no prelo), e portanto, diferentes dos foto-ícones, “que estão sempre vinculados a eventos específicos” (LISSOVSKY, no prelo). Mas, e se procurarmos por tropos *dentro* dos foto-ícones? Seria esse um movimento contraditório ou paradoxal? Afinal, não são os foto-ícones lugares privilegiados do *clichê*, cujo uso é “verdadeiramente irresistível, na fotografia” (LISSOVSKY, no prelo)? Sugerimos, ainda, que

o foto-ícone brasileiro carrega um outro tropo visual, que relaciona-se com a questão da *escrita*.

Estas proposições que envolvem os tropos e os clichês remetem a uma outra questão pertinente a qualquer estudo sobre fotografia, e à análise dos foto-ícones especialmente: os processos miméticos nos quais essas imagens são fundadas – mímese de *fundo*, ou de *corpus*, no caso. Mondzain argumenta que não há “arte isenta de artifício e que não resulte de um pensamento mimético” (2013, p. 31), mas, seguindo a trilha de Belting na crítica à arte, a frase poderia ser reformulada: não há *imagem* isenta de artifício e que não resulte de um pensamento mimético. “Artística”, ou não. Nesse sentido, Belting defende o uso da palavra *Bild* (que em alemão, pode significar tanto “figura”, como “imagem”), como uma noção mais ampla, fazendo um contraponto à ideia de obra de arte.

Benjamin expôs, no ensaio *A Doutrina das Semelhanças*, o progressivo recalçamento da faculdade mimética dentro da experiência humana. Ele mostra como um regime *analógico*, sustentado pelo princípio da *semelhança* – necessária, evidentemente, à noção de *mimesis* – norteava a compreensão do mundo pelos homens, e, portanto, todas as relações de causa e efeito. Esta configuração é corrompida com a ideia de *representação*, cujo estabelecimento Foucault explora exaustivamente, apresentando as condições de possibilidade para o descolamento entre *palavra* e *coisa*, e situando este processo dentro do que chamou de episteme clássica.

Com outras preocupações em mente, Michael Taussig aplica uma abordagem antropológica ao conceito de mímese, sustentando o argumento, através de um exemplo etnográfico que volta-se para uma população indígena panamenha, de que a própria faculdade mimética produz alteridade. Como mostra Gilles Deleuze, em um campo muito mais abstrato, a diferença é um caso da repetição (DELEUZE, 2000). Repetição *gera* diferença. O processo mimético gera o outro.

A intensa replicação de *Molotov Man*, então, denunciaria – ou geraria – uma multiplicidade de “outros”? O que está em questão no jogo de apropriações desta fotografia? Por um lado, ela assume estas alteridades, coloca em movimento desejos que podem, ou não, estar relacionados com o repertório original da imagem. Por outro, cada apropriação, ou cada sobrevida (mesmo que seja involuntária), carrega o traço mimético. Pois como demonstram tão eficientemente Benjamin e Taussig (e a antropologia, de uma forma geral), a mímese está

no cerne da vivência humana. É o processo pelo qual todas as interações, em alguma medida, são atravessadas.

Outra capacidade das imagens, o *impacto*, explica a persistência da imagem *The Burning Monk* pois relaciona-se, diferentemente do exemplo anterior, não com uma faculdade humana inata, uma forma de estar no mundo – como a replicação, ou mimese – mas com uma *possibilidade alternativa para o real*, ou, em linguagem benjaminiana, com uma *função messiânica*. Para Benjamin,

Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. (1987, p. 231)

Ou, seria possível dizer, enquanto *imagem*? Na ideia de interrupção, estaria incluída, então, uma “imobilização messiânica dos acontecimentos”, ou “oportunidade revolucionária” (BENJAMIN, 1987, p. 231), que, como explica Lissovsky, geraria uma percepção *anterior* ao reconhecimento. Como Lissovsky demonstra, a fotografia teria assumido, dentro de uma tradição da arte e crítica associadas ao pensamento político da esquerda – que aparece, por exemplo, nas vanguardas russas – uma função ideológica, por ser capaz de causar estranhamento, instaurando novos pontos de vista, um “novo olho”:

O estranhamento quer renovar a visão, mas em sua base está a possibilidade de uma visão sem reconhecimento, de um prolongamento da percepção num antes do reconhecimento, uma distensão da própria percepção. (LISSOVSKY, 2008, p. 164)

A “interrupção estética”, então, criaria essa possibilidade de antecipação ao reconhecimento. E aí residiria, portanto, o interesse de Benjamin em Bertolt Brecht, por exemplo.

Fazendo um movimento de flexibilização na proposta de Benjamin, sugerindo um uso menos instrumental, ou funcional, da interrupção, mas assumindo as instaurações que ela estabelece, que oportunidades – revolucionárias em sentido mais estrito ou não – estariam atualizadas em cada apreensão do homem que queima? Poderiam as chamas no rosto do monge causarem um “tropeço” nos processos mentais associativos? É possível que esse efeito de *quebra* seja o principal responsável por sua existência duradoura, por sua sobrevivência?

O aspecto – que marca a trajetória de *Leap Into Freedom* – relaciona-se com a interrupção; é um conceito muito próximo, também trabalhado por Benjamin. Trata-se do efeito de *suspensão*, que está atrelado à ideia de *retenção*. Cadava associa a retenção ao “efeito Medusa”, inerente à fotografia:

O olhar da Medusa protela a história na esfera da especulação. Produz um curto-circuito e, portanto, suspende a continuidade temporal entre um passado e um presente. Esta ruptura do presente possibilita a releitura e reescrita da história, a performance de outro modo de compreensão histórica, que seria a suspensão tanto da “história” como da “compreensão” (ou seja, o fim da história e da compreensão como os caminhos direcionais e teleológicos que sempre entendemos que eram). (1997, p. 59)

O autor continua, afirmando que “somente quando o olhar medusiano do materialista histórico ou da câmera momentaneamente transfixa a história, pode a história como história aparecer em seu desaparecimento” (CADAVA, 1997, p. 60). A contradição que Cadava aponta – a de uma aparição que é percebida em seu desaparecimento – lembra uma imagem: o horizonte. O horizonte seria, então, “aquela linha por trás da qual se abre no futuro um novo espaço de experiência, mas um espaço que ainda não pode ser contemplado” (KOSELLECK, 2015, p. 311) – algo que não se alcança, que existe em sua própria condição efêmera. A suspensão causada por *Leap Into Freedom* instaura um ambiente de possibilidades nunca atualizadas.

O último dos poderes das imagens, a *síntese*, diz respeito à função simbólica dos elementos *figurativos* daquela fotografia. Essa síntese é possível, somente, devido a uma infinita sequência *analógica* entre aquilo que é visível na foto e o “invisível que lhe é correlato” (LISSOVSKY, 2008, p. 21). Assim, a arma do estudante contra um Estado que não pensa é a palavra. Nesse sentido, Ricoeur trabalha o processo analógico de metaforização – e já foi proposto enxergar os foto-ícones a partir de relações tanto metonímicas quanto metafóricas com o acontecimento – através de uma leitura de Paul Henle, em que o aspecto propriamente figurativo da metáfora (e, evidentemente, é este que interessa a esta pesquisa) tem caráter, precisamente, icônico. Assim, “o modo icônico de significar leva a pensar em alguma coisa considerando alguma coisa semelhante” (RICOUER, 2000, p. 290), e “metaforizar é ver qualquer coisa mais abstrata sob os traços mais concretos de qualquer coisa diferente” (RICOUER, 1981, p. 7).



Na síntese, portanto, o resultado final só é construído se há um compartilhamento de repertórios prévios, que geram a força condensadora da imagem. No caso, esse repertório incluiria o entendimento do que teria sido a ditadura no Brasil, as consequências desse contexto para um estudante, para a população brasileira, a propriedade intelectual ferida pelo governo militar brasileiro etc. Bezerra de Menezes, contudo, sugere que propostas (ou intenções) e dados a respeito das fotografias que se tornam ícones são insuficientes na construção de um sentido histórico sobre elas. Para o autor, seria necessário, então, identificar tradições visuais (estereótipos e *tópoi* visuais) que ativem os impactos previstos (BEZERRA DE MENEZES, 2002, p. 143).

Os quatro foto-ícones apresentam trajetórias e performances muito distintas; mas todos abrem, a partir de sua existência, um campo vasto em que ação e imaginário se confundem inaugurando laboratórios de experimentação afetiva, estética e política daquilo que entendemos como história.

2

FOTO-ÍCONES FLAMEJANTES:  
DO CONSUMO DE OXIGÊNIO  
PELOS QUE ACREDITAM EM  
COMBUSTÃO

Quando o fogo é assim tão poderoso, vira um outro ser.  
– Davi Kopenawa

al fin alzando juntos el futuro,  
al fin transfigurados en sí mismos,  
mientras la larga noche de la infamia  
se pierde en el desprecio del olvido.  
– Julio Cortázar

## 2.1. MOLOTOV-CLICK: DA DOMESTICAÇÃO DAS ARMAS

### 2.1.1. Como desenhar um alvo

Bill Stewart. Durante o ano de 1979, este nome circulou intensamente pela imprensa internacional. William D. Stewart era jornalista norte-americano da *ABC News* e estava há dez dias em Manágua fazendo uma reportagem sobre a guerra civil travada entre revolucionários Sandinistas e o governo ditatorial de Anastasio Somoza Debayle. Enquanto locomoviam-se em uma van que viajava da periferia da capital para o centro da cidade, Stewart e sua equipe técnica foram parados pela Guarda Nacional – a *Guardia*. Pensando que seria a atitude mais efetiva, o jornalista decidiu sair do veículo para mostrar suas credenciais de imprensa. Um vídeo<sup>8</sup>, feito por Jack Clark, o *cameraman* da equipe que estava dentro da van, mostra os seguintes acontecimentos: Stewart encontra-se no chão, abaixado, com militares da Guarda Nacional à sua volta. Em seguida, um soldado gesticula algo que parece indicar uma ordem para que o jornalista se deite. Stewart, então, recebe um chute na lateral direita do corpo. Após alguma movimentação, este mesmo soldado aponta uma arma para o repórter, ainda deitado, e atira. Bill Stewart é assassinado pelas mãos do Estado apoiado e mantido pelo governo de seu próprio país.

Dia 16 de julho de 1979. A morte do repórter norte-americano ainda não havia completado um mês. Susan Meiselas, fotógrafa associada à Magnum e abertamente simpática ao movimento Sandinista, encontrava-se no país havia seis semanas. Durante esse tempo, Meiselas fotografou diversas situações em diferentes locais na Nicarágua, mas foi nas imediações de um dos últimos prédios da Guarda Nacional sob domínio da ditadura, em Estelí – terceira maior cidade do país cujo bombardeio pela *Guardia*, durante a guerra civil, foi intenso – que a fotógrafa produziu a imagem que se tornaria um ícone: *Sandinistas at the*

---

<sup>8</sup> O vídeo citado pode ser encontrado neste endereço eletrônico: [https://www.youtube.com/watch?v=AwhCXqe6Vm0&has\\_verified=1](https://www.youtube.com/watch?v=AwhCXqe6Vm0&has_verified=1)

*walls of the Esteli National Guard headquarters*, ou *Molotov Man* (figura 1), como ficou conhecida.

Na fotografia em questão, pode-se ver, em primeiro plano, Pablo Arauz, conhecido como “Bareta” (apelido que ganhou devido a uma jaqueta com o nome do personagem – um detetive – de uma série de televisão, que por um irônico acaso era produzida pela *ABC*), com duas armas: um fuzil FN FAL e uma bomba caseira do tipo coquetel molotov. Arauz, cuja aparência – reforçada pela boina e pela camisa – lembra inevitavelmente a imagem massificada de Ernesto Guevara, é fotografado durante o lançamento da bomba. Em segundo plano, estão outros quatro revolucionários, dentre os quais, dois rostos podem ser vistos. Um deles, agachado na frente da pilha de sacos que lhe serve como proteção, também se chama Pablo – de acordo com o relato de Arauz em uma entrevista concedida a Joaquín Tórrez, para uma reportagem do jornal *El Nuevo Diálogo*, em 2004. Pablo, em segundo plano, também carrega uma arma de fogo (provavelmente, um fuzil do mesmo modelo). Atrás da pilha de sacos, um tanque de guerra em posse dos Sandinistas aponta na direção de Bareta, que lembra deste elemento com orgulho, vinte e cinco anos depois: “Nós estivemos naquela barricada por vários dias; a *Guardia* não deixava o seu quartel e nós lhes fizemos várias baixas incluindo um tanque que aparece na foto” (ARAUZ, 2004). Ao fundo da imagem, perto de um muro, pode-se, ainda, identificar duas pessoas que caminham encurvadas – certamente, mais dois revolucionários que, desprotegidos, locomovem-se com cuidado. Um deles, ao que parece, segura uma grande arma. No chão, dezenas – talvez centenas – de cápsulas de balas podem ser vistas. A bomba caseira, próxima ao centro da imagem, é, curiosamente, um elemento absolutamente familiar: uma garrafa de Pepsi. O logotipo que mostra-se, colorido, para o olho da câmera, é rapidamente percebido por qualquer observador, mesmo que desatento.

Ao verificar a trajetória de iconização desta fotografia, uma questão se coloca: como uma imagem tão pouco familiar à população norte-americana (ocidental, em geral), tão agressiva e explícita, com valores nitidamente rejeitados pela opinião pública, pôde se tornar popular? Ainda que este processo tenha acontecido, neste caso, através de um forte fator inconsciente – uma vez que as infinitas apropriações extrapolam o horizonte do racional –, se tal trajetória se encontra no âmbito do *ícone*, é porque, necessariamente, a fotografia foi não somente aceita, como muito bem acolhida. Que abstrações são feitas para que isto ocorra – abstrações que não foram feitas *na imagem*? Se sugerirmos como referência, por exemplo, o

famoso retrato de Guevara feito por Alberto Korda que foi iconizado a partir da arte em monotipia de Jim Fitzpatrick, aquilo que está ausente é precisamente o que permitiu sua popularização: “Che” parece quase neutro e nenhum elemento denuncia qualquer informação sobre sua personalidade, salvo a pequena estrela comunista presente na boina. Definitivamente, *não* é o caso de *Molotov Man*.

O “homem do molotov” – Pablo Arauz – teve a história de sua vida permeada pela história dos movimentos revolucionários da esquerda latino-americana:

Seu pai, Pedro Antonio Arauz, era irmão de Blanca Arauz, esposa do general Sandino. Dom Pedro era secretário de Sandino e depois ficou amigo de Che e Fidel ao viver por 12 anos em Cuba. Seu irmão mais velho, Augusto, que foi morto pela *Guardia* em 1974, lutou com o exército cubano durante a invasão da Baía dos Porcos em 1961. (TÓRREZ, 2004)

O que faz, então, com que este personagem misture-se, também, com a história dos meios, do liberalismo, do consumismo e da globalização?

O assassinato de Bill Stewart representou uma virada na opinião pública norte-americana – e, portanto, na opinião pública internacional. Ainda que setores mais conservadores enxergassem no movimento Sandinista uma forte ameaça comunista e considerassem a emergente configuração política da Nicarágua como um perigo que poderia ser exportado, a morte do jovem jornalista da *ABC News* era inconcebível. Em algum espaço de suas mentes e corpos, essas pessoas, agora, nutriam sentimento nefasto pela ditadura que em nada as havia atingido – até então. O assassinato de Juan Francisco Espinosa, nicaraguense de vinte seis anos que era tradutor de Stewart, ocorrido na mesma ocasião, contudo, não gerou muita comoção.

Como resposta ao “ato de barbárie que todas as pessoas civilizadas condenam”, nas palavras do presidente norte-americano Jimmy Carter, a colaboração financeira à ditadura de Somoza foi imediatamente cortada. O apoio da “terra dos livres” (*land of the free*<sup>9</sup>) a um Estado assassino tornou-se insustentável. Porém, nem as decisões políticas e suas consequências, nem o abalo na opinião pública explicam por que *Molotov Man* tornou-se um foto-ícone. De diversas fotografias feitas durante os anos de conflito na Nicarágua, por que esta? E como ocorreu essa trajetória?

---

<sup>9</sup> Referência ao hino norte-americano, *The Star-Spangled Banner*.

A turbulência político-social aqui descrita não constitui algo imprevisível, nem este processo é, em nenhuma hipótese, inusitado; desenha, somente, um campo sutil, mais receptivo – ainda que inconsciente – para que o alvo de Arauz, invisível na imagem, se inscrevesse vagamente a partir de olhos hostis ou, ao menos, indiferentes.

### 2.1.2. Cristo, Pepsi, jeans e stickers: a mira infalível de Pablo “Bareta” Arauz

Bogdan Stefanescu, autor romeno que trabalha, principalmente, com temas que envolvem nacionalismo, pós-comunismo e pós-colonialismo, sugere, através de uma teoria que deriva de autores como Edward Said, Benedict Anderson e Homi Bhabha, a utilização daquilo que chama de *indexical master tropes* (que pode ser traduzido como “tropos dominantes indexicais”) para pensar formas de identificação nacional. O conceito foi criado a partir de uma leitura de Kenneth Burke, para a categorização de quatro diferentes formas de uma sociedade expressar, compreender e manifestar nacionalismo. Segundo Stefanescu, “os tropos dominantes indexicais poderiam ser descritos como processos estruturantes profundos que configuram nossas representações do eu coletivo e de seus outros(s) culturais(s).” (2017, p. 13). O autor tem como foco a sociedade romena e o problemático legado identitário deixado pelos anos de comunismo – principalmente aqueles após 1965, quando o país esteve sob a violenta ditadura de Nicolau Ceaucescu.

De forma bastante didática e funcional, ainda que demasiadamente filiada a uma teoria estrita da linguagem – e por isso, utilizada com muita cautela em relação ao objeto desta pesquisa – Stefanescu sugere estes quatro modelos: indexicalidade antagonística (imaginando a nação através da antítese); indexicalidade analógica (imaginando a nação através da similitude); indexicalidade harmoniosa (imaginando a nação através da metáfora); indexicalidade antinômica (imaginando a nação através da ironia). Dessa forma, analisaremos alguns elementos visuais do foto-ícone a partir da proposta do autor, tentando encontrar pontos de identificação da população ocidental, de uma forma geral, com a imagem, e, também, as construções subjetivas que surgem em sua apreensão. Esse movimento desloca as formas de identificação nacionalistas – de indivíduos com uma nação – propostas por Stefanescu, para as formas de identificação *afetivas* (ainda que dependentes de referenciais e discursos) da recepção – indivíduos que a apreendem *Molotov Man* – com a fotografia. Dessa forma, sugerimos que alguns elementos visuais do foto-ícone geram distância, outros, aproximação, e um deles, especificamente, cria uma espécie de curto-circuito na relação de identificação.

Evidentemente, a abordagem de Stefanescu possui um fundo filosófico-antropológico que aponta para um problema que, de diferentes maneiras, sempre esteve no cerne das questões inscritas pelas ciências humanas: a alteridade. A partir desta constatação, que identifições são possíveis em *Molotov Man*? Como indivíduos sociais são construídos durante sua apreensão? Quais noções, como *pertencimento* e *identidade* circulam entre imagem, recepção, produção e performance?

Segundo o autor, a indexicalidade antagonística seria a mais comum, a mais frequentemente identificável. De acordo com ele, “a antítese descreve o eu nacional como contrário a um outro cultural designado – uma inversão no léxico de Hartog – e amplia as diferenças entre a própria nação e as outras.” (STEFANESCU, 2017, p. 14). Em *Molotov Man*, pode-se incluir alguns elementos visuais dentro deste processo associativo: a presença das armas, as cápsulas de balas no chão, o tanque de guerra. Aqui estariam, afinal, todos os indícios da guerra civil, de um estado de *exceção*. O caráter não familiar de *Molotov Man*, portanto, a leva a este âmbito: naquele recorte de tempo e espaço, tanques e armas de fogo fazem parte da paisagem. De acordo com Giorgio Agamben,

Entre os elementos que tornam difícil uma definição do estado de exceção, encontra-se, certamente, sua estreita relação com a guerra civil, a insurreição e a resistência. Dado que é o oposto do estado normal, a guerra civil se situa numa zona de indecidibilidade quanto ao estado de exceção, que é a resposta imediata do poder estatal aos conflitos internos mais extremos. (2007, p. 13)

Embora o esforço de Agamben no livro *Estado de Exceção* (2003) seja voltado para a configuração de um estado constante, muitas vezes não declarado, e mantido por Estados democráticos – ao menos, conforme sua auto-definição – e, portanto, argumentado a partir de situações muito mais sutis do que aquela na qual se inscreve *Molotov Man*, parece inevitável voltar ao seu texto com o objetivo de mapear as condições primárias da exceção. Essa condição presente visualmente na fotografia causa estranhamento e produz distância. Embora este aspecto participe da configuração daquilo que o foto-ícone abarca como *performance*, ele não explica seu sucesso como *ícone*.

A imagem, nesse sentido, parece cumprir aquilo que Meiselas uma vez declarou: “a câmera é uma desculpa para estar em um lugar que você não pertence. Isso me dá tanto um ponto de conexão quanto um ponto de separação” (MEISELAS, [19--?]). A fotógrafa identifica precisamente os limites – que serão necessariamente borrados durante a apreensão



da imagem – entre “eu” e “outro”. A mesma tensão entre proximidade e distância, ou ainda mais radicalmente, entre imersão e observação, inerente ao processo de produção, estará presente, também, na relação de recepção.

Nesse sentido, uma outra fotografia do conflito na Nicarágua pode ser apontada: uma imagem (figura 5) escolhida por Roland Barthes para compor a seleção peculiar de *A Câmera Clara*. A fotografia intitulada *O exército em patrulha nas ruas* (1979) foi feita pelo fotógrafo holandês Koen Wessing no mesmo ano que *Molotov Man*. Barthes a descreve:

Eu folhava uma revista ilustrada. Uma foto me deteve. Nada de muito extraordinário: a banalidade (fotográfica) de uma insurreição na Nicarágua: rua em ruína, dois soldados com capacete em patrulha; em segundo plano, passam duas freiras. Essa foto me agradava? Me interessava? me intrigava? Nem mesmo isso. Simplesmente, ela exista (para mim). Compreendi logo que sua existência (sua “aventura”) tinha a ver com a copresença de dois elementos descontínuos, heterogêneos, na medida em que não pertenciam ao mesmo mundo (necessidade alguma de ir até o contraste): os soldados e as freiras. Pressenti uma regra estrutural (na medida de meu próprio olhar) e tentei de imediato verificá-la, examinando outras fotos do mesmo repórter (o holandês Koen Wessing): muitas dessas fotos me prendiam porque comportavam essa espécie de dualidade que eu acabava de detectar. (2015, p. 26)



Figura 5 - *O exército em patrulha nas ruas*

Os elementos heterogêneos que Barthes destaca produzem, em quem apreende a imagem, uma indexicalidade antagonística. O tropo visual ali é o mesmo que os elementos do foto-ícone de Meiselas já aqui citados (armas, cápsulas de balas, tanque de guerra) geram, ainda que em *O exército em patrulha nas ruas* ele apareça através de uma operação dialética (a copresença de freiras e soldados). A ausência de processos indexicais mais complexos na fotografia de Wessing talvez seja, precisamente, o aspecto responsável por aquilo que Barthes declara faltar nela: *punctum*.

Portanto, dentro desta lógica, outros elementos visuais de *Molotov Man* geram o efeito oposto ao estranhamento – nas palavras de Meiselas, *conexão*. Embora à primeira vista Arauz personifique o guerrilheiro, a esquerda combativa, a típica luta existente nos países latino-americanos durante algumas décadas do século XX (estigmas, inclusive, anacronicamente corriqueiros até os dias atuais), ele não segue totalmente um estereótipo, e alguns fatores o lançam em um terreno que não se situa fora do clichê, mas está povoado de afinidades morais, estéticas, ou econômicas. Assim, Sobre a *indexicalidade analógica*, Stefanescu comenta:

Um tropo dominante indexical que representa a relação eu-outro de maneira não conflituosa é fundamentado na semelhança. Símile, um produto da imaginação analógica, constituiu tradicionalmente a estratégia retórica alternativa à identificação antitética. [...] Representando o eu e o outro por similaridades, em vez de diferenças irreconciliáveis, o nacionalismo analógico emprega nossa razão [...] para desenvolver um senso de compatibilidade com o(s) outro(s) e um terreno comum que facilite a coabitação e a negociação de soluções. (STEFANESCU, 2017, p. 17)

A concepção deriva de um conceito criado por François Hartog: *analogical collective image*, que é definida por Stefanescu como uma “construção que é um mecanismo cuja finalidade é negociar a discrepância e tornar a alteridade mais acessível ao nosso entendimento.” (2017, p. 19).

O objeto que, provavelmente, mais ganha atenção visual na imagem é um crucifixo que Arauz leva no pescoço. O motivo de tal foco é explicado durante a entrevista já aqui citada: “Esse era um rosário fosforescente de um companheiro que uma vez me pediu para guardá-lo. Eu só o usava durante o dia, porque à noite era muito visível” (ARAUZ, 2004). O material brilhante da cruz, portanto, gerava uma vocação para a centralidade.

Arauz não era um homem religioso, mas considerava o presente do amigo como uma espécie de amuleto: “não sei nem por que o usava... talvez para buscar proteção.” (ARAUZ, 2004). Ainda que ele, como indivíduo, não possuísse envolvimento específico com a religião,

as boas relações entre o catolicismo e o pensamento de esquerda têm certa tradição na América Latina: a Teologia da Libertação deixou um forte legado. Na própria Nicarágua, pôde-se verificar suas influências em uma experiência liderada pelo padre Ernesto Cardenal, a partir de 1966. Solentiname, uma “comunidade utópica para escapar e resistir à ditadura de Somoza” (SELEJAN, 2015, p. 151), foi descrita por Ileana Selejan desta forma:

Um arquipélago de 36 ilhas tropicais localizado para as margens sudeste do Lago Nicarágua, distante e independente do resto do país, com sua própria escola de pintura e escultura primitivistas, a comunidade era um lugar de refúgio para os revolucionários latino-americanos, artistas e intelectuais nos anos que antecederam a Revolução de 1978-79. Como experimento utópico, realizado mesmo em pequena escala, Solentiname desafiava seu status excepcional, impulsionado por imaginários transnacionais de resistência e esperança. Seu nome foi sussurrado pela resistência anti-Somoza dentro e fora da Nicarágua, alimentando futuras alternativas políticas e sociais, mesmo quando um movimento revolucionário comum ainda estava para tomar forma. (2015, p. 151)

A autora defende, ainda, que alguns ensaios fotográficos feitos em Solentiname foram muito importantes na construção de uma cultura visual e da estética associada ao movimento Sandinista: “Solentiname fornece um estudo de caso importante para entender o desenvolvimento das raízes ideológicas subjacentes à produção da cultura material e visual na Nicarágua revolucionária.” (SELEJAN, 2015, p. 152). Selejan foca, portanto, seu artigo *War in paradise: Solentiname and the Sandinista revolution* na “participação da fotografia na formação de identidades estéticas revolucionárias que acompanharam a ascensão da Frente Sandinista de Libertação Nacional durante a década de 1970 até a década de 1980.” (2015, p. 152).

O adereço utilizado por Bareta reúne, nesse contexto, diversos sentidos conflitantes ou, até mesmo, contraditórios. Enquanto associado à experiências como Solentiname, gera uma força de contestação e resistência por parte de uma população que vive fora do contexto das revoluções, mas que, apesar disso, sente-se impulsionada a assumir seus valores. Parte da adesão à imagem vem da construção de um campo semântico sustentado pelo apoio ideológico a movimentos desta natureza, e a consequente apropriação estética deles. Selejan lembra, por exemplo, da visita clandestina de Julio Cortázar ao arquipélago, em 1976, que gerou, pouco tempo depois, seu primeiro texto sobre a Nicarágua revolucionária: *Apocalypse in Solentiname*, que mais tarde viria a fazer parte de uma coletânea publicada em apoio aos Sandinistas.

Por outro lado, o crucifixo carrega todo o sentido tradicional já estabelecido por sua história milenar. A religião como moral e práxis, ou como instituição responsável pela organização social e pela manutenção de uma ética hierárquica, encontra conforto no pequeno objeto que brilha junto ao corpo de Pablo Arauz, mesmo que tal acolhimento fosse contrário às suas convicções.

Outro elemento que merece atenção é o fuzil. Na parte inferior da arma, é possível identificar um adesivo com a bandeira do Panamá, detalhe que é rememorado por Arauz em conjunto com várias outras lembranças marcantes sobre os elementos visuais da imagem – como, por exemplo, o fato de que três peças de suas vestimentas eram, na verdade, de amigos. O objeto faz parte, portanto, de uma coleção de *memórias afetivas*. Aquilo que, a princípio, não poderia ser mais impessoal recebeu um cuidado estético que se inscreve em um conjunto de ações e hábitos de uma cultura considerada “jovem”. Enquanto jovens norte-americanos colavam *stickers* em seus carros, janelas e guitarras, Baretta marcou seu fuzil com a cola da soberania<sup>10</sup>.

O último elemento visual que compõe esta parte da análise é o *jeans* que Arauz veste. Apesar da origem operária, o *jeans* constituiu um símbolo do consumo e da estética americano-ocidental desde a década de 1950, mas principalmente na década de 1970, quando, em algumas sociedades, passou a representar explicitamente uma espécie de assimilação estética. Como exemplo, pode-se citar um estudo sobre Bollywood e o cinema indiano, feito pela antropóloga Clare M. Wilkinson-Weber:

Atores masculinos de filmes hindus – “heróis” ou estrelas, e alguns atores de apoio – começaram a usar jeans e jaquetas de denim nos filmes do início a meados dos anos 1970. No final da década de 1970, as estrelas femininas do cinema – “heroínas” – também o faziam. [...] Jeans, quando apareciam, eram tipicamente significantes de personagens explorando novas formas de identidade e mobilidade social. [...] Para os homens, os jeans eram uma extensão de um guarda-roupa de estilo ocidental [...] Jeans em mulheres, por outro lado, eram uma atitude claramente transgressora. (2010, p. 53)

Foram nesses anos, também, que o jeans – após ter sido apropriado pela contra-cultura na década anterior – ganhou forte apelo sexual, passando, portanto, ao longo da década, de artigo associado à irreverência e à impostura a um imaginário de saúde, beleza e estilo de

---

<sup>10</sup> Em 1977, através dos Tratados Torrijos-Carter, o Panamá passou a controlar a Zona do Canal do Panamá, sob jurisdição exclusivamente norte-americana desde 1903. A bandeira panamenha, importante símbolo da luta pela soberania do país, esteve no centro de reivindicações e protestos desde a década de 1950.

vida. Nesse sentido, a imagem de Pablo Baretta Arauz, o guerrilheiro encarregado da confecção de bombas de contato, adornado por uma calça de modelo feminino – ele recordaria, mais tarde, que “a calça que eu estava usando naquele dia era feminina, de uma parceira de luta” (ARAUZ, 2004) – é significativa. Mesmo sem intenção, o personagem Molotov Man performa, na foto, tanto um modelo político anti-opressivo, libertário, quanto outro, que quase caminha na direção oposta – pois faz parte do circuito do capital e do consumo – que corporifica desejos e fetiches.

O crucifixo, o fuzil que Arauz segura e seus *jeans* compõem um tropo – um campo de identificação visual e subjetiva (indexicalidade analógica) – que sugere o estabelecimento de uma afinidade inconsciente com o foto-ícone.

Por fim, há, ainda, um objeto que merece atenção no foto-ícone: a bomba caseira que o revolucionário carrega – uma garrafa de Pepsi. O logotipo da Pepsi causa, evidentemente, a sensação de familiaridade. Porém, aquele rótulo, deslocado de todo o resto da imagem, representa, ali, antes uma inquietação do que o conforto – como deveria funcionar qualquer *commodity*, qualquer mercadoria. Assim, este elemento está inscrito naquilo que Stefanescu propõe como indexicalidade antinômica: “como um artifício indexical, a ironia prova-se tão perturbadora quanto a metáfora uma vez que joga o eu cultural contra seu alterego apenas para nos provocar com sua identidade paradoxal” (2017, p. 23). O autor também sugere que

A função retórica desse nacionalismo antinômico é balançar todas as certezas dogmáticas, com a noção perturbadora de uma coincidência entre o eu nacional e o outro cultural [...] Isso produz dramatizações paródicas de encontros entre eu/outro, inversões chocantes e reviravoltas inesperadas, dispersa a tensão nacionalista com um humor rápido. (STEFANESCU, 2017, p. 23)

Assim, as diversas camadas de significado que aquela garrafa contém, ao exibir tanto seu rótulo como as chamas do molotov, ao encarnar tanto o anteparo quanto o projétil, ao existir simultaneamente em sua versão mais sagrada e mais profana, explicita “a coexistência de significados conflitantes ou incompatíveis, de perspectivas irreconciliáveis em uma única e mesma fórmula discursiva” (STEFANESCU, 2017, p. 23).

Aliada dos Sandinistas, a garrafa de Pepsi será precisamente a ferramenta artesanal e aparentemente impotente – frente o poder da ditadura – que a destruirá. Mas ao mesmo tempo, cumpre missão suicida: no exato instante que o muro da Guarda Nacional for atingido, a Pepsi, em perfeita sincronia com seu alvo, explodirá.

Uma eletricidade que pouco a pouco se solta, uma  
chama que subitamente brota, uma força que erra, um  
sopro que passa. Esse sopro encontra seres que pensam,  
cérebros que sonham, almas que sofrem, paixões que  
ardem, misérias que gritam, e os carrega consigo.  
– Victor Hugo

### 2.1.3. Um molotov contra Golias: a expulsão de Somoza do Vale de Elah

Os processos de identificação com a fotografia explorados até aqui talvez expliquem, em parte, sua iconicidade. Mas é necessário que se destaque um aspecto peculiar a respeito desta imagem, que, talvez, seja o maior responsável por este processo. *Molotov Man* possui um poder excepcional de *replicação*: o foto-ícone foi apropriado das mais diferentes formas, e a reprodução figural do gesto é constante (figura 6). Não é incomum, inclusive, que as apropriações – e ainda que elas nem sempre representem, de fato, releituras explícitas do foto-ícone, remetem inevitavelmente a este imaginário – sejam mais populares do que a fotografia de Meiselas. Não raro, pessoas que atestam o não conhecimento de *Molotov Man* demonstram familiaridade com outras imagens – suas sobrevivências.



Figura 6 - Apropriações de *Molotov Man*<sup>11</sup>

Esta capacidade pode ser inscrita conceitualmente dentro daquilo que entende-se antropológica e filosoficamente como *mimese*. Dentro da filosofia ocidental, o uso do termo remonta a Aristóteles e passa, também, por discussões dentro do campo da arte. É, porém, a abordagem antropológica que pontuará a discussão aqui proposta. Nesse sentido, Michael Taussig investe em uma ideia de mimese como algo a partir do qual as relações humanas se estabelecem e o próprio mundo é construído:

Então, como seria viver no mundo que perdemos, um mundo mimético em que as coisas tinham espírito-cópias, e a natureza podia então olhar para trás e falar com alguém através de sonhos e presságios, a natureza não sendo algo para ser dominado mas algo cedido ou magicamente performado, e as pessoas [...] eram “nascidas como mimese”? (1993, p. 100)

<sup>11</sup> Colagem feita a partir de imagens da Internet.

No livro *Mimesis and Alterity* (1993), o antropólogo desenvolve o argumento de que a faculdade mimética é constituinte da noção de alteridade. Taussig tem como objeto os Cuna, uma população indígena panamenha. Através de relatos, também, de outros pesquisadores que trabalharam com a população, ele enuncia o problema: curiosamente, figuras de madeira envolvidas em processos xamânicos de cura não são nada semelhantes aos indígenas – elas têm uma aparência notadamente europeia. Possuem um fenótipo que não apresenta nenhuma característica da América Central ou das proximidades. Além disso, as roupas e adereços talhados também não encontram referência local; e ainda – frequentemente, as figuras são vistas montando cavalos, prática nada típica entre os Cuna. Estas imagens despertam inquietação pois levantam a seguinte constatação: o próprio processo mimético produz alteridade. Diferença.

O recalçamento da *faculdade mimética* – ou a perda da magia do mundo, seu desencantamento – apontado por Taussig ao longo de sua obra encontra eco em um estudo bem mais antigo. No ensaio *A doutrina das semelhanças*, Walter Benjamin aproxima a questão da *semelhança* à linguagem:

Nossa percepção não mais dispõe do que antes nos permitia falar de uma semelhança entre uma constelação e um ser humano. Não obstante, possuímos também um cânone, que nos aproxima de uma compreensão mais clara do conceito de semelhança extra-sensível. É a linguagem. (1987, p. 110)

Atribuindo tanto a *alteridade* quanto a *linguagem* à ideia de mimese, a partir das elaborações de Taussig e Benjamin, respectivamente, o que se pode subtrair das experiências miméticas sofridas pelo foto-ícone da Revolução Sandinista? Que novos nascimentos, que revoluções germinais, são possíveis em cada operação dessa *força sintomática*? A própria existência de *Molotov Man* inscreve-se nesse contexto e está imbricada na *pós-vida* (WARBURG) de uma outra imagem. Benjamin concluiu que a natureza de um Então com um Agora é imagística, e não temporal (1999). O Agora, nesse caso, desloca bruscamente um jovem pastor incondicionalmente fiel a Deus.

Uma história bíblica descreve a vitória de David sobre o gigante Golias. Segundo a narrativa do velho testamento, o rei Saul e seu povo – os israelitas – enfrentavam os filisteus (povo que ocupava um território ao sul de Canaã), na região do Vale de Elah. Durante quarenta dias, o gigante Golias foi enviado pelos filisteus para desafiar o rei Saul. A exigência



era que algum combatente aceitasse uma batalha individual contra ele. David – rapaz ainda jovem e de tamanho reduzido – então, aceita o desafio, e, ainda que sob relutância de Saul, dirige-se para a batalha somente com algumas pedras e uma funda (espécie de estilingue). Com um único lance, David atinge Golias na testa, que tomba. Assim, David corta a cabeça do gigante com sua própria espada, e os filisteus, intimidados com a morte de seu herói, abandonam o vale.

O tema tornou-se extremamente comum na arte. Dentre representações conhecidas, destacam-se, por exemplo, a famosa escultura renascentista *David* (1501-1504) de Michelangelo; dois quadros de Caravaggio, *David e Golias* (1600) e *David com a cabeça de Golias* (1610); e a escultura barroca *David* (1623-1624), de Gian Lorenzo Bernini. Esta última será, junto com *Molotov Man*, nosso objeto de análise.

Assim como o personagem bíblico David, Pablo Arauz estava na iminência de fazer o impossível; e sua aparição como imagem, sua figuração, pode ser vista através de um prisma warburgiano. Ao comentar a obra de Aby Warburg, Georges Didi-Huberman explica a ideia de *sobrevivência*:

As sobrevivências advêm como imagens. [...] Warburg desenvolveu toda a sua ideia das imagens sobreviventes na ótica – sempre nietzschiana – de uma *genealogia das semelhanças*, ou seja, de um modo autenticamente crítico de contemplar o devir das formas. (2013, p. 152)

Warburg chamou de *Pathosformel* (fórmula do *páthos*) esse devir das formas: “a essa grande pergunta – *quais são as formas corporais do tempo sobrevivente?* – responde o conceito, absolutamente central em Warburg, das ‘fórmulas do *páthos*’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 167). Horst Bredekamp explica que o conceito é, em si, uma tensão:

A ‘fórmula de *páthos*’ representa a aliança de duas componentes opostas: o *páthos* como reação corpórea, momentaneamente intensificada, de uma alma abalada; em face do *ethos* enquanto elemento caracterial constante, ao qual incumbe o controle das emoções como ‘fórmula’. Esta interseção, rica de conflitos, oferece o enquadramento para combinações sempre novas em que ambos os elementos, o *páthos* e também a fórmula, podem emergir distorcidos em si. (2015, p. 225)

Em uma das pranchas do *Atlas Mnemosyne*, projeto que continha uma “metodologia da montagem que não levou esse nome” (MICHAUD, 2013, p. 10), Warburg explorou o tema de David e Golias. Duas imagens que compõem a prancha em questão são: *O Pedagogo de*

*Nióbidas*, uma cópia romana segundo um modelo grego, e *David*, de Andrea del Castagno, de 1450 (figura 7). Quando o historiador da arte montou seu Atlas, *Molotov Man* aguardava, ainda, meio século para nascer. Mas poderia ele, figurando o mesmo gesto, compor a série de imagens ao lado do Pedagogo e de David? Há ainda mais um indicativo de que sim: Didi-Huberman filia a escolha temática de Warburg a uma tendência antiga: “a problemática das fórmulas do *páthos* havia brotado de um interesse de Warburg, manifestado desde muito cedo, por certos temas iconográficos, todos os quais pressupunham uma luta de morte” (2013, p. 225). Luta e (potência de, possibilidade de) morte são abundantes na fotografia de Meiselas.



Figura 7 - Detalhe de prancha do *Atlas Mnemosyne*: Pedagogo de Nióbidas e David

Outro aspecto importante do conceito formulado por Warburg seria o caráter transitório dos gestos que sobrevivem: “a mais alta expressão patética situa-se na transição de um estado para outro” (GOETHE apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 181). Philippe-Alain Michaud também destaca esta propriedade, trazendo *características visuais* para os movimentos transitórios:

Não fora o corpo imóvel e bem equilibrado que tinha servido, como pretendia a história da arte winckelmanniana, de modelo para a imitação da Antiguidade, e sim o corpo tomado num jogo de forças não dominadas por ele, que o faziam aparecer com os membros retorcidos na luta ou dominadas pela dor, com os cabelos soltos e a roupa esvoaçando sob o efeito da corrida ou do vento (2013, p. 31).

Portanto, “o problema da ‘transmissão do antigo’” estaria “muito além do modelo da ‘imitação’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 130):

*O momento-intervalo*, o momento que não é a posição da frente nem a de trás, o momento de não estase que *se lembra* das estases passadas e futuras e as *antecipa*, é isso que dá ao *páthos* uma chance de encontrar sua formulação mais radical (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 181).

Tanto a escultura de Bernini quanto *Molotov Man* encontram-se precisamente neste estado privilegiado do *páthos*. O barroco, estilo artístico que apresentava Bernini como um dos grandes nomes, aliás, já continha esta característica – a representação do movimento nos corpos.

Etimologicamente, a palavra *barroco* “deriva da palavra para uma pérola de formato irregular” (HILLS, 2007, p. 50). Didi-Huberman chamou a última parte de seu livro dedicado à obra de Warburg de *Epílogo do pescador de pérolas*. Ali, ele defende a ideia de que o historiador da arte alemão teria sido “um pesquisador do tipo *pescador de pérolas*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 424). A exploração das conexões entre estes dois aspectos poderia, talvez, ser prolífica para um estudo dentro dos labirintos da História da Arte, mas o que interessa aqui, nesse sentido, é, pontualmente, a constituição morfológica do mineral: a aparição figural das pérolas é, aos olhos humanos, uma formação naturalmente estética de um *sedimento*. Dessa forma, o que encontramos como *sedimento plástico* em *Molotov Man*?

O *páthos*, essa *energia sedimentar*, flui de uma imagem a outra, da escultura barroca para a fotografia com carga ideológica – e vice-versa – dentro de uma lógica anacrônica:

as imagens atraem a si o próprio conflito que deveriam resolver. No ornamento agitado e nas “fórmulas de *páthos*” não aparecem formas intactas e coerentes, mas seres que projetam a sua instável vida interior em mundos externos, periféricos. Os motivos que são o resultado da agitação motriz anímica da punição, da luta e do assombro, agem sob o modo aparentemente lúdico para poderem atuar como orientação, repositório e descarga. Ao proceder assim, propõem o modelo que permite o domínio e a compreensão das imagens globalmente influentes do presente. (BREDEKAMP, 2015, p. 230).

Da condição afetiva de ambos – sua condição de impotentes lutadores que enfrentam a impossibilidade da – à impressionante semelhança visual, que inclui a expressão do rosto, o estado do cabelo, a torção do corpo, a ferramenta improvisada, o braço esticado, o ângulo de abertura das pernas, o recipiente de munição preso ao corpo, e a curva que tanto o colar quanto a faixa da bolsa fazem do pescoço ao torso, David e Pablo parecem fazer um único e eterno movimento (figura 8). Arauz segura a cabeça decapitada de Golias enquanto David recupera Estelí.



Figura 8 - *Molotov Man* e *David* de Bernini<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Fonte da fotografia de *David*, de Bernini: <http://totallyhistory.com/david/>

There are always the sufferings  
Of birth, old age, illness, and death.  
Such fires as these burn endlessly.  
– Trecho do Lotus Sutra

## 2.2. O HOMEM TRANSCENDE: NAS RUAS DE SAIGON, UM ROSTO DE CINZAS

### 2.2.1. A fumaça eterna do martírio: caminhos de fogo e incenso entre Shan-yin e o cruzamento Phan Dinh Phung - Le Van Duyet

Fa-yü, Hui-shao, Seng-yü, Hui-yi, Wu-jan, Ching-ch'ao e Hung-chen são nomes de monges budistas que atearam fogo em si mesmos. Estes são somente alguns dentre vários que cometeram o ato de auto-imolação. Eles remontam à China medieval, mas estudos mostram que ações similares puderam ser identificadas, ao longo dos séculos, também, na Índia.

Segundo Jan Yün-hua, “A maioria dos monges que queimaram até a morte foram inspirados pela doutrina contida no *Lotus Sutra*” (1965, p. 246), mais especificamente pelo capítulo *Bhaisajyartija*, que conta a história de Bodhisattva Bhaisajyartija<sup>13</sup>, de onde pode ser destacado este trecho, logo no início:

Tendo prestado homenagem ao Buda, ele emergiu do samādhi e pensou isto: Fiz uma homenagem ao Buda usando meu poder transcendente. Isto, no entanto, não é igual ao tributo de oferecer meu corpo”. Durante um total de mil e duzentos anos, ele inalou a fragrância de madeira de sândalo, olíbano, incenso, cravo, madeira de aloés e árvores de cola e bebeu o óleo aromático das flores de campaka. Ele então ungiu seu corpo com pomada perfumada. Na presença do Buda Candrasūryavimalaprabhāsaśrī, ele cobriu seu corpo com uma divina peça de joalheria e com o óleo perfumado. Através de seu poder transcendente e votos ele incendiou seu corpo, que iluminou mundos iguais em número às areias dos oitenta kotis dos rios Ganges. Ao mesmo tempo, todos os budas desses mundos o elogiaram, dizendo: “Esplêndido, esplêndido, ó filho de uma família virtuosa! Essa é a verdadeira perseverança. Isso é chamado a verdadeira oferenda do Dharma para o Tathagata. Não há comparação, mesmo que se paguem tributos com flores, perfumes, colares, incenso ardente, pós perfumados, unguentos, estandartes de seda divina, dosséis, perfumes de sândalo do litoral interno do monte Sumeru, e várias outras coisas como esta. Não existe comparação, mesmo se alguém oferecer o reino, a esposa e os filhos. Ó filho de uma família virtuosa, esta é a oferta suprema. Esta é a maior e melhor de todas as ofertas, porque você oferece o Dharma aos Tathagatas.” Tendo falado essas palavras, tudo ficou em silêncio. Seu corpo estava aceso há mil e duzentos anos. Após esse período, seu corpo se incinerou. Porque ele havia prestado homenagem ao Dharma assim, o Bodhisattva Sarvarūpasamdaršana renasceu após sua morte na terra do Buda Candrasūryavimalaprabhāsaśrī. Ele nasceu espontaneamente, sentado de pernas cruzadas na casa do rei Vimaladatta. (2007, p. 280)

---

<sup>13</sup> Para que se entenda o trecho, é necessário que se explique algo que fica explícito ao longo do capítulo: Bodhisattva Sarvarūpasamdaršana é Bodhisattva Bhaisajyartija.

Apesar dos conceitos budistas que aparecem no texto, cuja compreensão não convém explorar neste estudo, até mesmo porque tal tentativa seria infrutífera (e, talvez, até mesmo desrespeitosa, ao buscar reduzir a experiência espiritual em algumas palavras de um texto acadêmico produzido por alguém que não possui conhecimento a respeito do tema), é possível entender que o texto descreve uma cena de auto-imolação, em que o corpo de Bodhisattva Bhaisajyartija arde em chamas.

Ainda que com marcadas diferenças, a ação descrita no *Lotus Sutra* encontra eco e sobrevive naquilo que serve de encenação para nosso objeto de pesquisa: Thích Quảng Đức oferece seu corpo em pleno século XX, e o recobre, da mesma forma que Bodhisattva Bhaisajyartija, com um óleo – não perfumado, mas combustível, artigo comum e cotidiano na sociedade automobilística do pós-guerra. Cercado fisicamente por uma população composta por outros monges, admiradores, jornalistas ocidentais, fotógrafos e vietnamitas das mais diversas posições políticas, mas talvez, também, pelos mesmos Budas de inúmeros mundos – que em número equivalem a 800 milhões de vezes os grãos de areia do Rio Ganges<sup>14</sup> – Thích Quảng Đức teve seu corpo de sessenta e sete anos completamente incinerado em poucos minutos. A fotografia de Malcolm Browne (figura 2), entretanto, cumpre a função de perpetuar as chamas, e assim, o monge do século XX poderá, talvez, queimar por mil e duzentos anos, como aconteceu com o importante Bodhisattva Bhaisajyartija. Além disso, o ato em resposta à intolerância do governo de Ngô Đình Diệm foi acompanhado, também, da incineração dos incensos narrados pelos Budas de Bodhisattva Bhaisajyartija – as palavras de Browne sobre suas sensações durante a situação foram estas:

O cheiro intenso de incenso. Eles produzem um cheiro muito forte, não um cheiro particularmente agradável, mas serve para apaziguar os ancestrais e tudo isso. Esse era o cheiro esmagador, exceto pelo cheiro de gasolina e diesel em chamas e o cheiro de carne queimada, devo dizer. (BROWNE, 2011)

O tropo da *sacralização* através do fogo, aliás, mostra-se presente em diversas tradições. No próprio budismo, Vajrapani é um dos três bodhisattvas que simbolizam as virtudes de Buda. Protetor dele e símbolo de seu poder, Vajrapani é comumente representado com chamas que envolvem seu corpo (figura 9).

---

<sup>14</sup> O *koti* designa uma quantidade, um *koti* equivale a dez milhões.





Figura 9 - Vajrapani<sup>15</sup>

No hinduísmo, que tem origens comuns às do budismo – nas margens do Ganges, no norte da Índia – Agni é a deidade védica do fogo, e está associada à ideia de *transformação*. Ele também é representado com chamas ao redor do corpo (figura 10). Curiosamente, o mito de origem de Agni é associado, muitas vezes, na cultura Indo-Europeia, a um pássaro, que carrega o fogo dos deuses para a humanidade e some sem deixar vestígios. É inevitável, portanto, lembrar da figura da Fênix, oriunda da mitologia grega: o pássaro milenar que entra em combustão quando morre, renascendo das cinzas de seu predecessor.

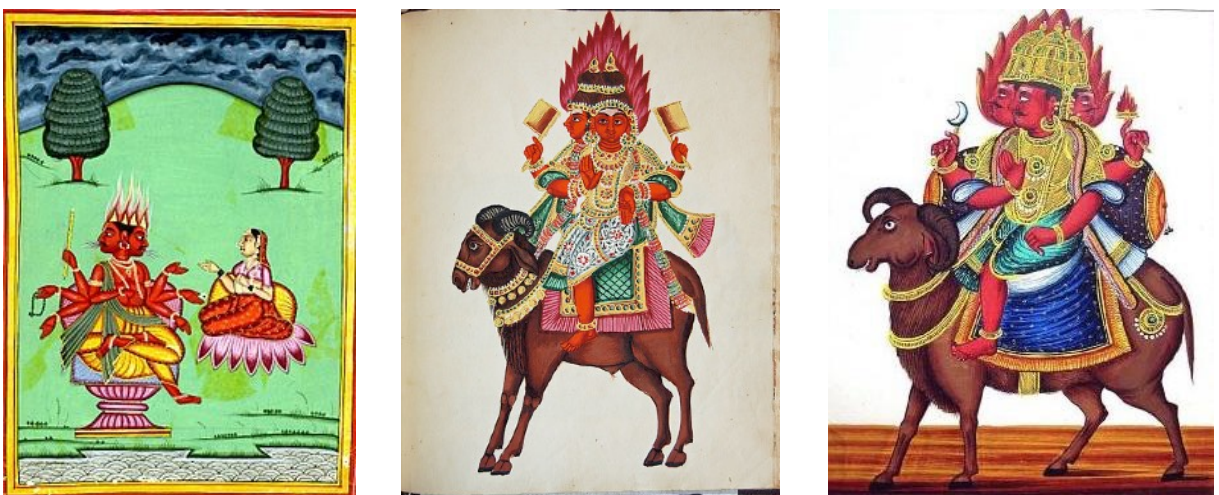


Figura 10 - Agni<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Colagem feita a partir de imagens da Internet.

<sup>16</sup> Colagem feita a partir de imagens da Internet.

Jan Yün-hua sugere, ainda, outros motivos para a existência da auto-imolação dentro da tradição budista: a imitação de Bodhisattvas, a devoção, o descontentamento com a vida e com o próprio corpo, o cumprimento de uma promessa, e o martírio. Considerando esta classificação proposta pelo autor, é possível afirmar que, certamente, os dois últimos motivos podem ser aplicáveis à ação de Quảng Đức.

O protesto foi um evento produzido por diversos monges. Mas além disso, havia um pacto pessoal entre Quảng Đức e um colega do Norte do país. Os amigos haviam combinado que ambos cometeriam suicídio, caso a relação do governo de Diêm com os budistas piorasse. Quando nove pessoas foram assassinadas pelo governo durante um protesto feito pela população budista, em resposta à proibição da bandeira da religião no dia do aniversário de Siddhārtha Gautama – uma data importante no Budismo Maaiana –, Quảng Đức decidiu honrar seu compromisso.

O caráter político da ação, portanto, a lança no âmbito da *martirização*. Um aspecto interessante sobre o martírio de Quảng Đức que o diferencia de outros, feitos em tempos remotos, é a dimensão de *espetáculo* que ele contém. Não restam dúvidas de que os monges do Vietnã tinham consciência tanto do poder visual da imagem de um ser humano incendiado, quanto da presença de correspondentes norte-americanos no país. Os manifestantes convidaram, explicitamente, a mídia internacional ao anunciar, no dia anterior, que “algo importante aconteceria” naquele local e horário.

Faisal Devji dedicou um capítulo de seu livro *Landscapes of the Jihad* (2005) às relações entre mídia e martírio. Ainda que interessado em outro contexto, e inserido em uma estrutura tecnológica e midiática muito diferente da de 1963, o texto de Devji pode contribuir para a compreensão das tensões entre visibilidade, ética e política: “A representação do martírio na mídia cria uma comunidade global cujo testemunho impõe certas responsabilidades a seus membros.” (2005, p. 96).

Evidentemente, inúmeras discussões são possíveis a partir desta afirmação, e voltaremos, ainda, a este tema; mas, antes, esta espécie de genealogia que faz Jan Yün-hua em seu artigo *Buddhist Self-immolation in Medieval China* mostra-se interessante. O autor reconta alguns casos de monges que “sacrificaram suas vidas por razões político-religiosas. Tais homens eram monges que usaram o violento ato de autodestruição como protesto contra a opressão política e a perseguição de sua religião.” (YÜN-HUA, 1965, p. 252). Isso seria



muito diferente da auto-imolação feita com fins estritamente espirituais – pode-se citar, por exemplo, os atos inscritos na tradição Taoísta, cujos monges que cometeram suicídio almejavam a imortalidade. É válido comentar que nestes casos,

Sua motivação era, em certa medida, semelhante à dos hindus da Índia. [...] Essas motivações hindus para os suicídios religiosos eram a esperança de libertar a alma do renascimento, alcançar a terra de Brahma, nascer de novo em uma boa família, obter prazeres celestiais, etc. (YÜN-HUA, 1965, p. 254)

Pode-se perceber, a partir disso, outro tema comum em diversas tradições, que já foi tangenciado aqui: o *renascimento* através do fogo, tornando este elemento visual, portanto, o responsável por transformações, transmutações e metamorfoses. Com esta analogia em vista, a proposta sugerida no primeiro capítulo a respeito do caráter *transformador* dos foto-ícones analisados nesta pesquisa ganha uma encarnação visual.

Jan Yün-hua cita Tao-chi, o primeiro monge – de acordo com as informações recolhidas até hoje – que cometeu um ato de auto-imolação em protesto contra perseguições político-religiosas: na dinastia Chou (557-581), o imperador Wu propôs medidas anti-budistas; em resposta, Tao-chi e sete outros monges fizeram greve de fome e morreram. Durante a mesma dinastia, mas em outra região da China, o monge Ching-ai também fez um ato de auto-imolação como protesto. Ele mutilou o próprio corpo diversas vezes e morreu no ano de 579.

O último relato, porém, merece ser destacado para os objetivos desta pesquisa: um século mais tarde, durante o período Ta-yeh (605-617), o monge Ta-chih, da região de Shan-yin (hoje, província de Chekiang), protestou contra as atitudes do governo, que baniu budistas e monges do território chinês. Yün-hua relembra o relato de um biógrafo do monge Ta-chih:

Embora o fogo o tivesse queimado, sua expressão permaneceu inalterada. Ele falou e sorriu como de costume. Às vezes ele cantava passagens sobre o Dharma e às vezes elogiava as virtudes do Buda. Ele pregou a Lei continuamente. Depois que seu braço foi queimado em cinzas, ele desceu da plataforma sozinho. Ele então se sentou em Samiidi por sete dias e morreu em uma postura sentada. (1965, p. 254)

Alguns aspectos deste trecho se parecem assustadoramente com os relatos de quem presenciou a cena eternizada na fotografia *The Burning Monk*. A expressão imutável e a posição na hora da morte – “uma postura sentada” (embora não esteja explícito na descrição da morte de Ta-chih, trata-se, também, provavelmente, da “posição de lótus”) – são

características especialmente destacadas por aqueles que estavam presentes no cruzamento entre as avenidas Phan Dinh Phung e Le Van Duyet, perto da embaixada do Camboja em Saigon, na manhã do dia 11 de junho de 1963.

É impossível saber se Thích Quảng Đức renasceu espontaneamente com as pernas ainda cruzadas em algum local sagrado do planeta, da mesma forma que ocorreu, segundo a narrativa do *Lotus Sutra*, com Bodhisattva Bhaisajyartija. Mas pode-se ter uma certeza: em imagem, Thích Quảng Đức renasce incessantemente desde então, em outros corpos, em objetos visuais diversos, em sua própria imagem.

A destruição dos seres não significa que eles foram para outro lugar. Eles estão aqui, decerto: aqui, nas flores dos campos, aqui, na seiva das bétulas, aqui, neste pequeno lago onde repousam as cinzas de milhares de mortos. Logo, água adormecida que exige de nosso olhar um sobressalto perpétuo. As rosas depositadas pelo peregrinos na superfície da água ainda flutuam, e começam a murchar. As rãs saltam de todos os lados quando me aproximo da beira d'água. Embaixo estão as cinzas.

– Georges Didi-Huberman

### 2.2.2. De todos os fogos, o rosto

Em uma entrevista feita em 2011 pela revista Time, Malcolm Browne, então com oitenta anos, lembrou: “Eu tirei cerca de dez rolos de filme porque eu estava fotografando constantemente” (BROWNE, 2011). Um ano depois, Browne morreu. Dos aproximadamente dez rolos utilizados pelo fotógrafo, pouco mais ou pouco menos de dez fotos saíram na mídia e ficaram conhecidas. Porém, de todas elas, a única que ganhou status de ícone (e, de fato, se houvesse alguma outra, esta não seria um foto-ícone) foi *The Burning Monk*.

A seguinte pergunta, então, torna-se inevitável, e até mesmo trivial: por que esta, e não qualquer outra imagem feita por Browne? O fotógrafo e o local eram os mesmos, e, portanto, todas as condições de produção, também. Muitas vezes, o ângulo das fotografias é exatamente o mesmo, como em uma imagem que mostra um monge mais jovem despejando gasolina em Quảng Đức (figura 11), naquela em que pode-se vê-lo já com o corpo morto caído no chão, envolto em chamas (figura 12), e em uma outra, muito semelhante ao foto-ícone, que foi tirada alguns instantes depois, pelo que pode-se deduzir pelas condições físicas de Quảng Đức (figura 13). Esta última, especialmente, corrobora a pergunta – o que, afinal, as diferencia?



Figura 11 - Monge despeja gasolina em Thích Quảng Đức (Malcolm Browne, 1963)



Figura 12 - Thích Quảng Đức morto (Malcolm Browne, 1963)



Figura 13 - Thích Quảng Đức em chamas (Malcolm Browne, 1963)

Partindo do argumento de que os aspectos técnicos não são responsáveis pela iconização da fotografia, um elemento, em especial, a torna mais eloquente – para utilizar o termo de Robert Hariman e John Louis Lucaites – que as outras: esta é a única imagem em que, *após o fogo ter começado a agir sobre o corpo do monge*, pode-se identificar, muito nitidamente, as feições de seu rosto.

Nesse sentido, ao trabalhar com o conceito de *máscara*, Hans Belting afirma que “a máscara é uma *pars pro toto* [parte pelo todo] da transformação do nosso próprio corpo em imagem”. (2014, p. 49). Dessa forma, a máscara é *metonímia* da transmutação que ocorre com o corpo quando se torna imagem.

A proposta, então, é enxergar o rosto vivo de Quảng Đức como uma máscara, uma vez que, na fotografia, ele cumpre precisamente a função social deste objeto. De acordo com Belting,

A relação de reciprocidade que a máscara estabelece com o rosto não se pode reduzir à mera articulação entre ocultação (rosto) e revelação (novo rosto ou rosto mascarado). Analisando a questão do ponto de vista da intenção social, o rosto

verdadeiro não é aquele que a máscara esconde, mas o que só a máscara gera. (2014, p. 51)

Dessa forma, ao *performar* a imagem do monge que queima, Quảng Đức é o próprio meio e, também, a imagem. Quem está ali já não é mais o homem que nasceu com o nome de Lâm Văn Túc, em 1897, mas um duplo seu, que “na sua reconstrução social adquire uma dupla existência, como meio e como imagem.” (BELTING, 2014, p. 49). Já na década de 1920, alguns autores e críticos apontaram o caráter *spectral* da fotografia; no ensaio *Photography*, Siegfried Kracauer afirma que “não é a pessoa que aparece na fotografia, mas a soma do que pode ser deduzido dele ou dela. Aniquila a pessoa retratando-a e pessoa e retrato convergem, a pessoa deixa de existir” (1993, p. 431).

Portanto, o rosto ainda vivo do monge passa, então, da ordem natural para a ordem simbólica. E o fato de estar destacado do resto do corpo – ao resistir estranhamente ao fogo – o leva, ainda mais, para o domínio da máscara.

Ao citar o trabalho de Thomas Macho sobre máscaras, Belting lembra o caso dos “crânios de Jericó”: “Se nos crânios genuínos, que, na decomposição, perderam seu rosto, este se reconstituir, com argila e pintura, surge então assim a disposição de um rosto que se torna transmissível e manipulável como signo social.” (2014, p. 51). Quảng Đức perderá, inevitavelmente, seu rosto. Mas a fotografia antecipou-se em reconstituí-lo antes mesmo de sua morte. À sua forma, o próprio ato fotográfico – uma guilhotina – como propõe Mauricio Lissovsky, transfere vida ao objeto fotografado: “o átimo de segundo em que a cabeça se desmembra do corpo, quando a vida finalmente se consuma, marca em cada rosto o seu aspecto.” (LISSOVSKY, 2008, p. 64).

Michel Foucault termina o livro *As Palavras e as Coisas* afirmando que o homem é uma invenção recente, e que, possivelmente, logo se desvanecerá, “como na orla do mar, um rosto de areia” (2000, p. 536). Ou de cinzas. O que Foucault previa já encontrava ecos na antropologia da década anterior, como François Hartog nos lembra ao comentar a obra de Claude Lévi-Strauss: “o mundo iniciou sem o homem e terminará sem o homem” (2003, p. 26). Desde então, a antropologia tem traçado seu caminho precisamente nesta direção. Quảng Đức desaparecerá – assim como o “homem” demasiadamente antropocêntrico de Foucault vem cumprindo sua profecia –3, mas seu rosto, cindido de seu corpo, será sempre um vivente,

humanista ou não, flutuando pelo mundo, com a face distinguível entre as chamas de infinitos fogos.

el humo del aceite borra las imágenes.  
– Julio Cortázar

### 2.2.3. Morte e aliança: da incineração do Tio Sam

Reconstituído em fotografia, o rosto de Quảng Đức pode corporalizar mais do que seu próprio referente. A respeito da *corporalização*, Belting afirma que: “as imagens haviam sido recipientes da corporalização, ao substituírem os corpos perdidos dos mortos.” (2014, p. 181). O autor refere-se à relação entre imagem e morte, presente naquilo que chama de “primeiras culturas”. Mas como este processo pode aparecer, com outras propriedades, em tempos mais recentes?

Com o envio das fotografias para os Estados Unidos, e a intensa circulação de informação característica do pós-guerra, seria possível que tenha surgido uma espécie de *aliança* entre sujeitos dos dois continentes? Parte da população dos EUA desaprovava as ações do governo no Vietnã. Estas pessoas, decepcionadas e frustradas com seu próprio país, com sua própria referência de memória e pertencimento, enxergavam, em sua face, sangue e morte. A terra da liberdade e da democracia havia cometido suicídio.

Sobre a ideia de aliança, Donna Haraway sugere, no quase humorístico e inflamado *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*:

Uma maneira de viver e morrer bem como criaturas mortais [...] é unir forças para reconstituir refúgios, possibilitar uma recuperação e uma recomposição biológica-cultural-político-tecnológica parcial e robusta, que deve incluir o luto de perdas irreversíveis. (2015, p. 160)

O texto, escrito em 2015, tem em mente uma configuração política e social bastante diferente da que podia-se encontrar na década de 1960; ainda assim, a autora parece pontuar perfeitamente o processo que pode estar relacionado à iconicidade e à performance de *The Burning Monk*.

A morte irreversível dos Estados Unidos transfere-se para a imagem de morte – ainda não consumada – do monge. A imagem de Quảng Đức é a máscara funerária da nação norte-americana. O país, em seu leito de morte, já não mais aparenta traços humanos, humanitários – e pode-se questionar, evidentemente, se algum dia chegou a apresentá-los: “Desde suas origens, as democracias modernas mostraram tolerância perante uma certa violência política,



inclusive ilegal” (MBEMBE, 2017, p. 33). A fisionomia perdida está perdurada no rosto fixo de um homem de sessenta e sete anos. Desta forma, através de analogias entre corpo e meio e de um processo antropológico intercontinental, *duas* mortes são enlutadas em *The Burning Monk*.

A partir desta proposta, uma questão se coloca: Haraway sugere que “fazer alianças é fazer pessoas” (2015, p. 161); mas teriam os espectadores norte-americanos – e ocidentais, de uma forma geral – realmente produzido *afeto* pelas questões budistas do então Vietnã do Sul? Ou estariam eles simplesmente chorando suas próprias mortes, frustrações e depressões, instauradas a partir de um *choque* visual? Quais são, de fato, os *páthos* ali envolvidos? No livro *Políticas da Inimizade* (2017), Achille Mbembe questiona:

Como reconhecer, através do rosto do inimigo que tentamos abater, mas cujas feridas podemos também sarar, um outro rosto de homem na sua plena humanidade e, portanto, semelhante ao nosso? (2017, p. 12)

Com esta discussão em vista, é possível trilhar a atuação dessa imagem enquanto performance social. Ao trazer violentamente a *morte* como *política*, a fotografia encarna o problema fundamental encravado no coração da democracia, um “paradoxo no seio desta nação que, desde que nasceu, proclama a igualdade dos homens” (MBEMBE, 2017, p. 33): uma *política de morte*. Assim, a imagem expõe toda a fragilidade de uma estrutura ideológica que tenta parecer coerente. Segundo Mbembe,

A guerra [...] não constitui apenas um meio para obter a soberania, mas também um modo de exercer o direito de matar. Se imaginarmos a política como uma forma de guerra, devemos interrogar-nos: qual é o lugar reservado à vida, à morte, ao corpo humano (em particular ao corpo ferido ou assassinado)? Que lugar ocupam dentro da ordem do poder? (2017, p. 108).

Em relação ao corpo de Quảng Đức, uma *figuração* política pode ser destacada: o aspecto cindido de seu rosto remete, visualmente, aos poderes transcendentais de dois filhos do Rei de Dharma, descritos no *Lotus Sutra*: “Eles andaram, levantaram-se, sentaram-se e dormiram no ar, fazendo a água fluir da parte superior de seus corpos e soprando fogo da parte inferior de seus corpos” (2007, p. 308).

As duas partes do monge dançam nos olhos dos que apreendem a matéria visual estática em que ele se transformou. Elas parecem existir em tempos diferentes, em

harmoniosa anacronia, e evidenciam o hiato existente entre a contingência do incêndio e o porvir. Neste vácuo temporal, uma pequena brasa, uma centelha, um relampejo de energia, é lançada involuntária e despretensiosamente do ar em combustão que envolve o monge para fora do quadro: a oportunidade, a possibilidade messiânica de Benjamin.

Sabemos que as sombras somos nós mesmos e nossa  
cultura de entulhos e abjeção.  
– Márcio Seligmann-Silva

#### 2.2.4. A trajetória de uma faísca: o Austin azul que interrompeu o trânsito

Neste momento, faz-se necessário voltar a uma pergunta feita no primeiro capítulo: por que grande parte dos foto-ícones foram produzidos no contexto da Guerra Fria? Embora esta pergunta pudesse estar em qualquer um dos outros capítulos, a escolha em mantê-la aqui se deve a três fatores: *The Burning Monk* é o foto-ícone mais conhecido dentre os quatro trabalhados nesta pesquisa, e talvez o único que se encontre dentro da definição mais ortodoxa de foto-ícone (como a de Hariman e Lucaites), de modo que se a tentativa é de se encontrar um padrão específico de emergência destas imagens, é justo que se faça isto a partir daquela que não poderia ativar discussões classificatórias; além disso, dentre as quatro, ela é, também, a que gera maior impulso moral – a ética está implicada, necessariamente, na imagem – de modo que toda a discussão que se segue, encontra, ali, um campo vasto; por último, os temas levantados no percurso desta hipótese levarão invariavelmente às questões que motivam a análise da trajetória de iconicidade de *The Burning Monk*.

Hartog propõe uma leitura do pós-guerra em que o *presente* ocupa local de destaque. No artigo *Tempo, História e a Escrita da História: A Ordem do Tempo*, o autor descreve brevemente algumas formas de compreensão do tempo e da história em diferentes épocas, ou regimes, como prefere denominar. O historiador constata, então, que o fim da guerra, o fim das utopias, e a conseqüente crise da modernidade significou aquilo que chama de *presentismo*: “o futuro ocupava cada vez menos lugar comparado ao presente, que cada vez mais ganhava o primeiro plano: o presente e nada além do presente.” (HARTOG, 2003, p. 25). Sobre as décadas de 1960 e 1970, nas quais os quatro foto-ícones analisados aqui se situam, ele afirma:

O slogan “Esqueça-se o passado” constitui a contribuição dos anos sessenta para este retiro no presente. Houve então uma estranha combinação entre utopia ou aspirações revolucionárias (assim de orientação para o futuro) com um horizonte estritamente limitado ao presente. “Tout, tout de suite” (Tudo, tudo agora) diziam os muros de Paris em maio de 1968. E logo depois, apareceu a formulação: “Sem Futuro”. Vieram desilusões, o fim das esperanças revolucionárias, a crise econômica de 1974, e com elas várias respostas, mais ou menos desesperadas ou por vezes cínicas: o presente, e nada além. (HARTOG, 2003, p. 27)

Outros historiadores, como Peter Burke, por exemplo, também identificam uma virada para o presente, um “abandono do passado” (BURKE, 1998), aproximadamente na mesma época. Ao comentar a morte de Émile Durkheim e Max Weber, em 1917 e 1920, respectivamente, Burke conclui: “Por várias razões, a próxima geração de teóricos sociais se afastou do passado.” (1998, p. 11). O autor comenta, ainda, que nos séculos XVIII e XIX, “grande parte da história era especulativa ou ‘conjetural’.” (BURKE, 1998, p. 13); e termina afirmando que “a alternativa, inspirada na física e na biologia, era explicar esses costumes e instituições por sua função social no presente.” (BURKE, 1998, p. 13).

Mas em que sentido esse presentismo, nomeado assim por Hartog e apontado, também, por outros historiadores, estaria relacionado ao “fenômeno” dos foto-ícones? Seria a falta de ambiguidade destas imagens, seu aspecto direto e – ao menos inicialmente – superficial produto desta tentativa desesperada de amarrar o presente? De retê-lo visualmente (não para o futuro, mas somente pelo ato de *reter*)? Ou seriam estas imagens uma espécie de melancolia pela modernidade em crise, uma última aposta – a derradeira – em uma narrativa, de certa forma, “moderna”, teleológica, moral, não desconstruída ou fragmentada, e mais universalista, antes da entrada definitiva da década da *identidade*, que seria a de 1980 (HARTOG, 2003)? É pertinente comentar que se a segunda explicação for verdadeira, apesar da tentativa de recuperar a modernidade, estes foto-ícones funcionam, antes, como *sintomas* de sua crise.

O que quer *The Burning Monk* segurar? Que aspectos daquele *presente* deveriam estar *enquadrados* – nos três sentidos: o literal; o que significa foco, seleção; e aquele que se refere a uma direção específica, uma formatação? Ou o que diz a narrativa que a foto carrega sobre sua época, tanto no sentido positivo, como no negativo – o que ela *não é*, ou *se recusa a ser*?

Como foi indicado no primeiro capítulo, sugerimos que *The Burning Monk* tenha se tornado um foto-ícone através do intenso impacto (ou choque) que causa. Mas o que significa isso, de fato? Que configurações mentais e sociais estão implicadas, e que processos são ativados nesta iconização?

Ao comentar a ideia de *choque* nos textos de Walter Benjamin, Eduardo Cadava pontua a evidência da teoria de Sigmund Freud no argumento do autor alemão. Cadava explica resumidamente a experiência de choque na psicanálise e sua relação com o pensamento de Benjamin:

Confrontados por um acontecimento que nos paralisa pela magnitude de sua demanda, um acontecimento que reconhecemos como um perigo, nos afastamos do perigo através do processo de repressão: o perigo é de algum modo inibido e sua causa precipitante – o acontecimento, com suas percepções e idéias – é esquecido. Não totalmente apagado, contudo, o perigo do evento renova sua demanda e abre outro caminho para si, emergindo, sintomaticamente, como uma imagem do que aconteceu – como um retorno do que deveria ter partido – sem nossa aquiescência ou compreensão. [...] Como em Benjamin, o que caracteriza a experiência em geral – a experiência entendida em seu sentido estrito como a travessia de um perigo, a passagem por um perigo – é que ela não retém nenhum traço: a experiência experimenta a vertigem da memória, como uma experiência em que o que é experimentado não é experimentado. (CADAVA, 1997, p. 103)

Cadava termina o capítulo *Shocks* com uma possível pista para a resolução destas perguntas – uma frase que apresenta adequação literal às questões propostas a partir da fotografia do monge:

Durante o lampejo da câmera da mente – um momento em que, além de nós mesmos, não somos mais nós mesmos – experimentamos o choque de uma experiência que nos diz que a memória, toda lembrança das coisas passadas, registra, se é que registra alguma coisa, sua própria incapacidade, nossa própria imolação. (1997, p. 106)

Ainda sobre este curioso detalhe textual, é válido destacar a última frase de seu livro *Words of Light* (1997): “Palavras de luz, correspondem à cremação de sua obra, uma cremação em que a forma da obra – seu caráter suicida – atinge sua mais brilhante iluminação, imolada na chama de sua própria crítica.” (CADAVA, 1997, p. 130). Ele refere-se a obra e morte de Benjamin, retomando uma imagem criada pelo autor no ensaio *As Afinidades Eletivas de Goethe*:

Se, por força de um símile, quiser-se contemplar a obra em expansão como uma fogueira em chamas vívidas, pode-se dizer então que o comentador se encontra diante dela como o químico, e o crítico semelhantemente ao alquimista. Onde para aquele apenas madeira e cinzas restam como objetos de sua análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: o enigma daquilo que está vivo. Assim, o crítico levanta indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado. (BENJAMIN, 2009, p. 3)

O trecho elaborado por Cadava merece atenção pois nele aparece uma associação do suicídio (também, no caso de Benjamin, um ato decorrente de certas configurações políticas – as invasões e ocupações nazistas na Europa) com o fogo: ali, o suicídio é contemplado pelas chamas. Chamas produzidas por sua própria crítica, *por si mesmo*, que só poderiam gerar

palavras de luz. Curiosamente, a imolação do monge gerou uma imagem que nada mais é, tecnicamente, do que luz: a fotografia.

Sobre suicídio e interrupção, Mbembe sugere, em uma abordagem menos estética:

o suicídio interrompe brutalmente qualquer dinâmica de submissão e qualquer eventualidade de reconhecimento. Acabar voluntariamente com a sua própria existência, matando-se, não é forçosamente desaparecer de si. É pôr voluntariamente fim ao risco de ser tocado por outrem e pelo mundo. É proceder ao desinvestimento que obriga o inimigo a fazer face ao seu próprio vazio. (2017, p. 83).

A ideia sugere uma biopolítica – nitidamente assumida por Quãng Đức – e é evidentemente filiada ao conceito de *biopoder* (FOUCAULT). Mas esta *interrupção* das dinâmicas de poder encontra um correspondente no campo da teoria da história: uma concepção do tempo em que o próprio conceito de história se dá a partir do *encontro* com algo que ativa o passado, presente e futuro simultaneamente, a partir da ideia de *rememoração* (*Eingedenken*) (BENJAMIN) – e nesse sentido, as fotografias de uma forma geral, e os os foto-ícones em particular, mostram-se extremamente eficazes.

A cada apreensão do monge incendiado, algo ocorre no indivíduo que apreende, e também, virtualmente, no mundo; pois “a história do indivíduo recapitula a do cosmos.” (BUCK-MORSS, 1989, p. 243). Ou seja, a ontogênese segue a filogênese.

Susan Buck-Morss apresenta um diagrama bastante elucidativo a respeito das relações entre *tempo messiânico*, *história empírica*, e *ação revolucionária* no pensamento de Benjamin – e, portanto, a respeito da *oportunidade* que buscamos na imagem em questão (Figura 14):

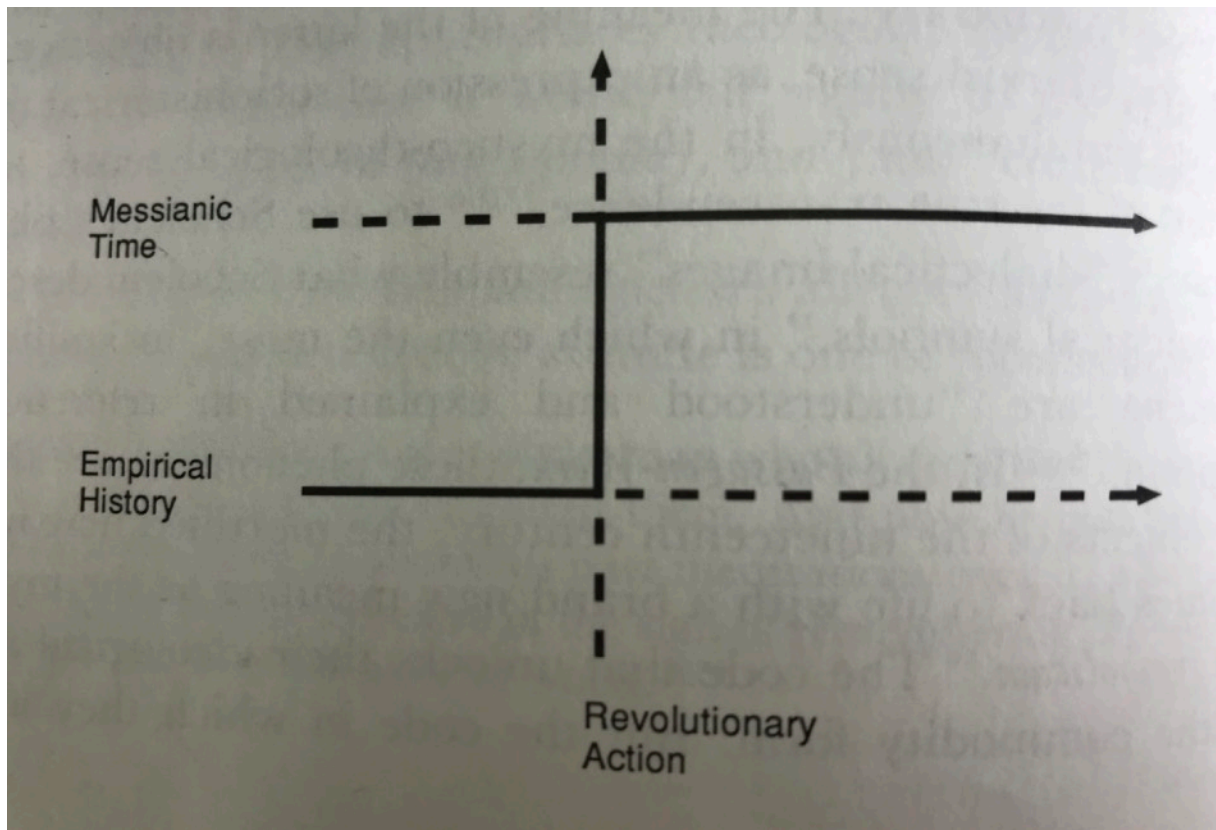


Figura 14 - Tempo messiânico, história empírica e ação revolucionária<sup>17</sup>

Em sentido menos restrito (pois Benjamin estava nitidamente filiado à uma linhagem marxista e preocupado com a expansão do fascismo), pode-se refletir sobre as “revoluções” que a foto do monge gera a cada apreensão. Buck-Morss comenta, ainda:

Uma vez que a premissa messiânica não é um mito, mas historicamente “atual”, no sentido de que é realizável, a partir disso, pode-se dizer que o tempo existe em dois registros: como história secular, a sequência de eventos (catastróficos) que marcam o tempo humano sem preenchê-lo; e como um revolucionário “tempo de agora”, cada momento do qual é irradiada a verdadeira antecipação da redenção. (1989, p. 242)

Estaríamos todos procurando, a cada segundo, a cada possível partição de tempo – o que nos leva logicamente, matematicamente, ao infinito – a redenção? Do que, exatamente? Assunto, talvez, para a psicologia, para a filosofia, para arte, ou até mesmo para algo que não é ciência nem se designa como “campo de conhecimento”, o que nos cabe, apenas, é a seguinte proposição: nos intercâmbios corporais e analógicos entre “eu” e o “outro”, e tempo-

<sup>17</sup> Tabela extraída do livro *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the arcades project* (BUCK-MORSS, 1989).

espaciais entre dois *instantes*, duas *durações*<sup>18</sup>, que ocorrem no ato de ver – ou seja, o próprio *impacto* –, as chamas que imolam o monge, *permitidas* por mim, me consomem. Somos Ngô Đình Diệm e Thích Quảng Đức, simultaneamente.

Esta concepção do tempo, que “partindo do presente, traz o passado à atualidade do presente” (HARTOG, 2003, p. 23), é pertinente para se tentar entender o que se passa nestas imagens que remetem imediatamente a um acontecimento, os nódulos histórico-antropológicos que elas mobilizam, e seu estabelecimento como *emblemas* da própria história. Aqui, o que importa, como ressalta Lissovsky, não é a capacidade fotográfica de “fundar uma narrativa, mas apenas esta dobra do futuro sobre o passado – dobra que torna possível referir-se a um futuro implicado no passado como virtualidade deste.” (2008, p. 67).

Como lembra Hartog, “a imagem que melhor expressa esta operação é o raio de um relâmpago: uma iluminação recíproca do passado e do presente, de um momento do presente e um do passado, apenas por um segundo” (2003, p. 23). A fâisca que saltou para fora da imagem de Malcolm Browne nos ofusca por um instante nesta *espacialização do tempo* (CADAVA, 1997, p. 63) – que é a imagem fotográfica –, bloqueando o próprio fluxo mental, interrompido pelo movimento interrompido pela câmera (BERGSON, 1999)<sup>19</sup>, de uma rua interrompida por um carro e 350 pessoas, para que uma vida fosse publicamente interrompida. Assim, “é o tempo que faz imagens de si mesmo” (KRACAUER, 1993, p. 424): nesse emaranhado de interrupções, o *tempo*, ressuscitado por uma *forma visual*, vira história.

Visualmente, as duas temporalidades sobrepostas da fotografia encontram atualização na presença do carro naquela cena – um Austin Westminster. Aquilo que não podia ser apreendido por quem não esteve presente – a sobreposição de odores: o incenso e o cheiro da carne incinerada em sua perturbadora contemporaneidade – cristaliza-se em matéria visual.

Através de um movimento incontornável na imagem que é, ao mesmo tempo, irônico e enfático, o monge – encarnação máxima da tradição – é deslocado e imolado por um moderno automóvel americano e o líquido de seu interior, respectivamente. O fluxo de vida do carro, seu sangue, produz a morte do ser humano. Mas além desta relação nitidamente

<sup>18</sup> Lissovsky defende, no livro *A Máquina de Esperar* (2008), que o instante pode ser remetido à duração, contanto que se pense “o instante imanentemente, e não como uma exterioridade que se abate sobre o contínuo” (LISSOVSKY, 2008, p. 39). Isso não constituiria, conforme certas teorias apontam, uma contradição: “Fazer passar o camelo da duração pelo fundo da agulha do instante – passar o imóvel a partir do movimento – é um problema sutil, não um paradoxo.” (LISSOVSKY, 2008, p. 70)

<sup>19</sup> Esta é a concepção de *imagem fixa* de Henri Bergson, e um bom exemplo para elucidá-la são as cronofotografias de Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge.



opressora – aparente na própria imagem, onde o automóvel assume uma figura monstruosa, como um predador na iminência de abocanhar os monges que se encontram em segundo plano, ao fundo –, a cumplicidade do Austin com o ato é inegável. Além de funcionar como transporte e bloqueio físico – os monges também o são, como é possível identificar em uma das fotografias de Browne apresentadas aqui (figura 10), em que dois monges fazem gestos com as mãos com o objetivo de afastar o público do ato –, o veículo também *cede* parte de seu corpo para o protesto.

Expondo suas entranhas, ele é deixado em quadro, assim como o recipiente que continha a gasolina. Ambos parecem ter sido esquecidos ali pelos manifestantes: formas pontudas, objetos com indícios de uso, em estados não conclusivos – o capô aberto; o recipiente inicialmente inerte mas firme (na fotografia *The Burning Monk*), em seguida, tombado (figura 12), e finalmente, envolto nas chamas que o corpo do monge, ao cair, espalhou (figura 11). Esta proposta é suspensa, contudo – colocando mais uma camada de complexidade na imagem – através da análise da porta do automóvel, que na primeira foto da sequência encontra-se aberta (figura 10), e nas outras, fechada. Por que o Austin exhibe suas vísceras, mas não seu estofado?

Na fotografia que mostra o corpo de Quảng Đức caído (figura 11), é possível discernir uma mão, já queimada, que se estende (em um gesto menos aleatório do que se pode esperar da cena), em direção ao recipiente de combustível. O fogo, matéria dinâmica e democrática, não responde à organicidade ou à falta dela: transmuta todos os seres que atinge.

## 3

PAREDES E SUBVERSÕES:  
QUANDO O CIMENTO VIRA TINTA,  
E O ARAME, CARNE

Sem a ilusão monumental, aos olhos dos vivos, a  
história não seria mais do que uma abstração.  
– Marc Augé

Estranho, misterioso consolo esse da escrita, às vezes  
perigosa, às vezes libertadora: o salto para fora das  
fileiras dos assassinos.  
– Franz Kafka

A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo.  
– João do Rio

### **3.1. ESTUDANTES ESCREVEM, GENERAIS AGRIDEM: O CORTE CALIGRÁFICO DO VIDRO DOS CEM MIL**

#### **3.1.1. Crise e violação: intervenções espaciais**

Uma vez disse Glauber Rocha que “sem linguagem nova não há realidade nova”. A célebre frase do cineasta referia-se explicitamente ao prolífico Cinema Novo, que marcou intensa presença nos discursos democráticos que correram pela sociedade brasileira durante a década de 1960. Glauber declarou o que, muitos anos depois, Bruno Latour proporia em uma das últimas frases de sua mais importante obra: “Há momentos em que novas palavras são necessárias para convocar uma nova configuração.” (1993, p. 145). Nesta mesma década, exatos seis meses, vinte e quatro semanas e dois dias antes da promulgação do Ato Institucional nº 5, uma demanda urgente em forma de linguagem é capturada pela lente de um fotógrafo do Jornal do Brasil. Kaoru Higuchi, que nunca teve seu nome tão divulgado quanto a imagem que produziu, foi responsável pela criação de um dos poucos foto-ícones do período da ditadura civil-militar no Brasil (figura 3).

A partir de uma rápida busca por estes foto-ícones (ou, ao menos, por imagens conhecidas, quando não icônicas), é possível identificar um padrão: quase todos apresentam atores sociais muito semelhantes – o estudante, o artista, o jovem revolucionário; em contraste com os militares, que aparecem sempre em atitudes violentas. Eles aparecem das mais diversas formas: em protestos públicos, sofrendo repressão policial, sob julgamentos em tribunais, ou, ainda, mortos<sup>20</sup>, dentre outras situações típicas do período. Todos, afinal, representam um importante sujeito social na disputa narrativa a respeito dos processos

---

<sup>20</sup> Dado o pequeno número de fotografias icônicas do período, é necessário comentar que, de fato, a única imagem consideravelmente conhecida, feita em tribunais da ditadura, é a do julgamento de Dilma Rousseff – fotografia que, aliás, veio a ficar conhecida somente em 2012 – que na época era estudante de economia na Universidade Federal de Minas Gerais; e que as duas únicas fotos populares de vítimas fatais do regime se resumem àquela do jornalista Vladimir Herzog enforcado em sua cela, e uma imagem em que alguns jovens velam o corpo do estudante secundarista Edson Luís, assassinado no restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro.

históricos daqueles anos: ainda que seja possível identificar pontos de convergência dentre as reivindicações e urgências das classes sociais envolvidas no processo de democratização do país – principalmente em 1968, quando os efeitos dos eventos de Maio, na França, fizeram-se presentes –, fica evidente certo protagonismo intelectual nas narrativas contra o regime.

Nesse sentido, este imaginário foi construído a partir de alguns fatores. Nos anos anteriores ao golpe militar em 1964, alguns movimentos populares vinham ganhando força política no Brasil. Em 1963, segundo o historiador Jorge Ferreira, “as greves duplicaram de 154 em 1962, para 302 em 1963” e as esquerdas partiram “para a estratégia de pressionar o governo e de mobilizar os trabalhadores na rua” (FERREIRA, 2004a, p. 42). Isso, é evidente, foi precisamente a configuração sócio-política que levou ao golpe. Como explicita Angélica Lovatto:

Os anos 1950 e início dos 1960 constituíram-se num profícuo momento da cultura brasileira. [...] Foram, portanto, anos de intensa efervescência política. Não por acaso, foi um período da história brasileira interrompido abruptamente, por força do golpe militar de 1964. (2011, p. 196)

Pode-se destacar, naquele momento, por exemplo, movimentos dentro do exército e da marinha, e o movimento camponês, que mobilizava-se através das Ligas Camponesas. Em relação a este último, o historiador Antônio Torres Montenegro afirma que

As Ligas Camponesas, por intermédio das redes criadas com a participação ativa do deputado socialista Francisco Julião e de aliados diversos como Antonio Callado, transformaram a luta dos trabalhadores rurais em tema nacional. Com a vitória da Revolução em Cuba, a partir de 1959, Julião e alguns setores em que este se apoiava começaram a construir uma forte identidade com aquele país. Nessa construção, o exemplo da China era, também, incorporado. O caminho revolucionário trilhado por esses dois países, predominantemente agrários, transformou-se em exemplo de futuro para o Brasil no discurso de Julião e de alguns segmentos da esquerda. Para os setores defensores do *status quo*, tais discursos, ao propugnarem a revolução, passaram a justificar a ruptura da ordem constitucional (2004, p. 404).

Nos primeiros anos da década de 1960, o movimento camponês aproximava-se da intelectualidade brasileira e dos estudantes. Em 1961, a União Nacional dos Estudantes (UNE), emitiu um documento em que

os líderes estudantis diziam que “as batalhas que ainda temos a travar pela escola pública, pela reforma universitária, pela consolidação da luta antiimperialista e anticapitalista do povo brasileiro, por uma ‘união operário-estudantil-camponesa’ cada vez mais efetiva, denunciam a opção irrecusável da luta universitária atual: ou o compromisso total com as classes exploradas ou a aliança com uma ordem social

caduca e alienada. Não há meio termo”. Os estudantes da UNE radicalizavam a esquerda. As expressões “revolução” e “união operário-estudantil-camponesa” eram freqüentes em seus textos. (FERREIRA, 2004b, p. 186)

As movimentações dentro do exército também mostravam o diálogo com as esquerdas, principalmente a partir dos sargentos:

No início dos anos 60, o sentimento nacionalista e reformista não circulava apenas entre setores da oficialidade das Forças Armadas, mas também entre os sargentos. Sobretudo com a crise política de agosto de 1961, eles entraram no cenário político como força atuante no campo da esquerda. O processo de politização, após a Campanha da Legalidade, foi crescente. Apresentando-se como o “povo em armas”, eles, afinados com as demandas de democratização que se abriam para os “de baixo”, aprofundaram suas reivindicações, como eleger e serem eleitos para cargos legislativos. Em seus clubes e associações, passaram a indicar candidatos ao Congresso Nacional – algo que na Constituição, como estava redigida, permitia interpretações dúbias, tanto a favor quanto contra a elegibilidade deles. Com o *slogan* “sargento também é povo”, diversos deles concorreram a cargos eletivos em vários estados. (FERREIRA, 2004b, p. 187)

Ferreira ainda afirma, nesse sentido, que “a aproximação dos sargentos com os movimentos estudantil e sindical era, em 1963, uma realidade. [...] Os discursos ressaltaram o apoio às reformas de base e o repúdio ao imperialismo e ao FMI.” (2004b, p. 195); concluindo o seguinte:

A aliança que se estabelecia entre o CGT, as Ligas Camponesas, a UNE, organizações de esquerda revolucionária e o movimento dos sargentos abria novas perspectivas para as lutas reformistas, nacionalistas e populares. Para militantes sindicais, estudantis e de esquerda, surgia a oportunidade de terem o que ainda faltava para o embate com os conservadores: militares em armas. (FERREIRA, 2004b, p. 187)

Uma rebelião feita pelos sargentos em Brasília, em setembro de 1963 assustou a direita:

Se um grupo de sargentos e fuzileiros navais tomou a capital da República e prendeu os chefes dos poderes Legislativo e Judiciário, o que não poderia fazer a ala janguista do Exército, com seus generais e oficiais de média patente com comando de tropa? (FERREIRA, 2013, p. 124)

Assim, tanto as Ligas Camponesas, consideradas uma ameaça, quanto as organizações dos sargentos – assim como outros movimentos das esquerdas – foram desarticuladas com o golpe. A UNE, contudo, teve atuação significativa até 1968. O Movimento Estudantil,

portanto, ganha força e protagonismo nos primeiros anos da ditadura, em meio à desarticulação de outros grupos da esquerda brasileira.

Desta forma, o imaginário composto pelas fotografias icônicas da ditadura, centrado nos estudantes, encena este processo. Por outro lado, ele denuncia, também, outra dinâmica subjetiva, que inscreve-se ao longo dos anos, a partir do final de 1968. A desarticulação do Movimento Estudantil e a extinção da UNE, com a promulgação do AI-5, levou parte dos estudantes a entrarem para a guerrilha. Como explica Angélica Müller,

A configuração do movimento modificou-se muito, com relação ao período anterior, devido às novas regras impostas pelo regime ditatorial. As lutas de massa, que invadiram as ruas em 1968, transformaram-se em reivindicações pontuais, dentro das universidades. (2010, p. 29)

Assim, a imposição institucional retirou dos estudantes sua principal e mais natural arma. O protagonismo estudantil e intelectual nas representações da resistência performam, portanto, uma melancolia em relação ao ME, e em relação à possibilidade de articulação anterior a 1969. Esses sujeitos sociais, então, tornam-se o símbolo da resistência contra a ditadura – de uma resistência idealizada (se não, um pouco romantizada), principalmente após o fim do regime. O estabelecimento desta posição fez parte tanto das disputas narrativas que circularam no período, como das tentativas póstumas de reconstrução dele.

Os foto-ícones da época, portanto, em sua função *condensadora*, aglutinam e reduzem os processos históricos, e a fotografia em que esta análise é centrada o faz, especialmente, com o ano de 1968. Ela inscreve-se, então, em um cenário que reúne este recorte histórico específico e outros dois aspectos sócio-antropológicos que são facilmente perceptíveis como *tropos visuais*: a escrita como atividade natural da razão, e a emergência de registros escritos em locais públicos durante momentos de crise.

Diversos artigos sobre este segundo tema foram produzidos nos últimos anos. A crise econômica na Grécia, a Revolução Egípcia de 2011 – que fez parte da Primavera Árabe – e a opressão de palestinos na Cisjordânia por tropas israelenses, por exemplo, são temas de recentes estudos acadêmicos, como os artigos *Reading Revolution on the Walls: Cairo Graffiti as an Emerging Public Sphere*, de Ieva Zakareviciute; ‘Welcome to the civilization of fear’: on political graffiti heterotopias in Greece in times of crisis, escrito por Yiannis Zaimakis; e *The Writing on the Walls: The Graffiti of the Intifada*, de Julie Peteet. Inscrições na paisagem

urbana de Atenas, principalmente, têm sido objetos de estudo de diversas pesquisas sobre intervenções urbanas e protestos em espaços públicos.

Zakareviciute afirma que “ao pesquisar grafites durante os períodos de agitação e turbulência, os antropólogos tendem a interpretá-lo através de uma teoria das táticas de resistência para intervir nas relações de dominação.” (2014, p. 12). A ação de escrever em paredes públicas, portanto, é entendida como um processo contra-hegemônico. Nesse sentido, Peteet indica a dimensão *intervencionista* do grafite no contexto palestino (figura 15):

Para os palestinos, o grafite era uma intervenção em uma relação de poder. Como artefatos culturais, o grafite era um componente crítico de uma tentativa complexa e difusa de derrubar a hierarquia; eram vozes palestinas intervencionistas, e arquivos. Não eram vozes monolíticas, com certeza, mas polissêmicas, que agiam para registrar a história e para formar e transformar relações. Enquanto eles representavam, eles também intervinham. (1996, p. 140)



Figura 15 - Muros com diversas camadas de grafite. As letras “fth”, de Fatah, atravessam o mapa da Palestina<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Imagem extraída do artigo *Writing on the Walls: The Graffiti of the Intifada* (PETEET, 1996).

Zaimakis, por outro lado, concentra-se, principalmente, em inscrever o grafite feito em Atenas (figura 16) na esfera da *crise*, que seria entendida, nesse caso, como:

espaços sociais nos quais os escritos de grafite estão inseridos: conflitos políticos, condições de vida precárias, políticas autoritárias, manifestações de massa, coletividades anti-sistêmicas, acampamentos políticos e comunidades de arte. (2015, p. 375)



Figura 16 - Texto de inspiração revolucionária de esquerda ao lado do símbolo do partido de extrema direita grego Aurora Dourada<sup>22</sup>

O autor também aponta para a dimensão *material* da ação: “escritores de grafite negociam as paredes como uma geografia política alternativa” (ZAIMAKIS, 2015, p. 393), portanto, “a política espacial permite que vozes políticas distintas transformem as dimensões materiais da vida urbana em expressões visuais significativas” (ZAIMAKIS, 2015, p. 393). Assim, ele defende uma abordagem em que

<sup>22</sup> Imagem extraída do artigo ‘Welcome to the civilization of fear’: on political graffiti heterotopias in Greece in times of crisis (ZAIMAKIS, 2015).



os locais heterotrópicos do grafite político podem ser vistos como um espelho multidimensional de uma sociedade em crise [...] Mostram o desejo dos escritores de usar suas capacidades criativas para superar as condições materiais desfavoráveis de sua existência, construindo seus próprios locais contra-hegemônicos de representações alternativas nas paisagens urbanas. (ZAIMAKIS, 2015, p. 394)

Além disso, a presença de muros como suportes expressivos, definitivamente, povoa nossos imaginários. Como exemplos, pode-se citar o Muro de Berlim, que teve intervenções que datavam de diferentes épocas, constituindo “um tipo de imagem capaz de expressar a presença e a atitude humanas e, ao mesmo tempo, representar uma cidade, uma ideia ou um evento histórico específico” (IVANOVA, 2013, p. 147); e o *Lennon Wall*, em Praga, cujas inscrições contra o governo comunista de Gustáv Husák foram motivo de conflitos entre estudantes e policiais durante a década de 1980.

Ao pôr-do-sol, Ti-yo fabricou uma casa de serpentes  
com a farinha e para lá levou as cobras. Todos  
acorreram e jogaram farinha sagrada nelas, porém  
largaram os irmãos caçulas nos vales, depois retornaram  
à kiwa das serpentes do mundo subterrâneo e para lá  
levaram todos os desejos dos homens.  
– Cosmogenia Hopi

### 3.1.2. “Um animal fabuloso”: abalos sísmicos, o hábito de escrever e a perversão dos muros

A marcação simbólica em paredes como resposta a turbulências, porém, não é novidade na história da humanidade. No texto *Writing on the walls: geological context and early American spiritual beliefs*, a sismóloga Susan Hough mapeia inscrições em pedras em diversas regiões da Califórnia, produzidas por populações nativas norte-americanas. Segundo ela, “a prática foi fortemente associada ao xamanismo” (HOUGH, 2007, p. 107). Com uma abordagem de cunho tão arqueológico quanto antropológico – e com a preocupação geológica que motivou a pesquisa – a cientista defende que “muitos desses lugares estão perto de partes do estado especialmente ativas sísmicamente” (HOUGH, 2007, p. 108). A argumentação encaminha-se norteada pela seguinte pergunta: “é possível que os primeiros habitantes da Califórnia tenham deixado uma mensagem na parede em resposta aos terremotos históricos da Califórnia?” (HOUGH, 2007, p. 108).

Dois sítios arqueológicos analisados por Hough são especialmente interessantes como chaves conceituais para a apreensão da inscrição urbana que compõe a cena registrada por Higuchi: a região do Coso, que fica entre São Francisco e Los Angeles, próximo à fronteira com o estado de Nevada; e a remota região de Surprise Tank, no meio do Deserto de Mojave.

Na região do Coso, as pedras encontradas revelam figuras que foram definidas como “corpos antropomórficos padronizados” (PATTERSON apud HOUGH, 2007, p. 108), e que foram associadas a figuras xamânicas cuja evocação produziria chuva. O fato, porém, gerou curiosidade em alguns arqueólogos: “por que uma ‘imensa concentração de arte rupestre xamânica de chuva’ seria encontrada dentro da Cordilheira de Coso, uma paisagem árida a oeste do Death Valley, o local mais seco de Great Basin?” (HOUGH, 2007, p. 109)? O arqueólogo David Whitley sugere uma explicação: a inversão simbólica. Ele afirma que

Os rituais simbólicos operavam no princípio da inversão. [...] o xamanismo viajou especificamente para esta região marcadamente árida para “encontrar o aspecto mais

verdejante do sobrenatural e, a partir dessa experiência, fazer chover no mundo natural.” (WHITLEY apud HOUGH, 2007, p. 109)

Outro relato muito mais antigo assemelha-se a esse<sup>23</sup>: durante sua experiência no Novo México no final do século XIX, nas terras dos índios Hopi, o jovem Aby Warburg – cuja obra foi atravessada de forma crucial por esta viagem, que, segundo Carlo Ginzburg, teria sido uma “repentina decisão”, e um “desvio”, aparentemente” em seus estudos que “influenciou sua interpretação acerca da Antiguidade clássica e do Renascimento” (1990, p. 43) –, intrigado com alguns rituais desta população, escreveu:

Trata-se de determinar os contornos de fenômenos que são impossíveis de captar de outra maneira, por serem inapreensíveis e flutuantes. [...] A região é um deserto árido. A chuva só cai em agosto, acompanhada por violentas tempestades. Se ela não vier, todo o árduo trabalho de um ano da agricultura e da horticultura miseráveis dos índios (milho e pessegueiros) terá sido inútil. Se o relâmpago aparecer, a fome se afastará nesse ano. (WARBURG, 2013, p.263)

Em seu livro sobre Warburg, Georges Didi-Huberman recupera Charles Darwin como um dos interlocutores do historiador da arte alemão – relação, de fato, já estabelecida por outros autores, como Ginzburg, que filia as *fórmulas do páthos* ao livro *The expression of the emotions in men and animals* (1872). Didi-Huberman chama de *necessidade simbólica da expressão* aquilo que Darwin identificou nos gestos humanos. Assim, Darwin se referia à expressão do *pavor*, por exemplo:

foi expresso de maneira quase idêntica à que conhecemos até hoje no ser humano, ou seja, através do tremor, dos pelos arrepiados, do suor frio, da palidez, dos olhos desmedidamente abertos, do relaxamento de um grande número de músculos e da tendência que o corpo experimenta a se encolher ou permanecer imóvel. (apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 203).

A partir dos estudos de Warburg, é possível levar, até certo ponto, a lógica darwiniana para outros *locus*. Não seria possível pensar em uma necessidade simbólica da expressão a partir de outros recortes, que não o tão somente biológico? A pergunta foi formulada pelo autor já em suas anotações durante a viagem aos Estados Unidos:

---

<sup>23</sup> A utilização de imagens – e aqui a ideia de *imagem* assume uma significação bastante ampla – para evocar a chuva também encontra-se presente entre os ameríndios sul-americanos, como mostra um relato de Davi Kopenawa, xamã yanomami: “as pessoas também se queixam junto aos xamãs quando o tempo seco dura demais [...]. Então, para pôr fim à seca, eles tratam de trazer de volta para a floresta o ser maléfico do tempo úmido, *Toorori*, que é também o dono da chuva. Para convidá-lo a retornar, enviam até ele os *xapiri* das cheias, das chuvas e do caos, que são as imagens dos seres maléficos *Riori*, *Maari* e *Xivãripo*.” (2010, p. 201).

Como nascem as expressões verbais ou imagéticas, em função de que sentimento ou ponto de vista são elas conservadas nos arquivos da memória, e existem leis segundo as quais elas se depositam na memória ou escapam dela? (WARBURG, 2013, p.270)

Voltando à Califórnia, alguns quilômetros ao sul de Coso, as rochas de Surprise Tank ecoam os raios da tempestade, que é anunciada, dessa vez, por cobras. Ali, as rochas investigadas continham um tipo diferente de traço. Hough os descreve:

No sítio do Surprise Tank há uma notável concentração de motivos de “linhas onduladas”, com relativamente poucos símbolos, como ovelhas e xamãs [...]. Essas linhas onduladas são tanto verticais quanto horizontais. (2007, p. 109)

Com aspecto visual muito mais semelhante ao da escrita do que as figuras xamânicas antropomórficas, as linhas sinuosas horizontais, porém, nada compartilham com ela em termos ontológicos – possuem natureza absolutamente distinta: são antes analogias, e não possuem relação contratual entre significante e significado. *Contornos biomórficos*, como afirmou Warburg em suas anotações do Novo México.

Segundo a sismógrafa, “culturas antigas comumente usam ‘linhas onduladas’ para representar cobras e serpentes; cobras e serpentes são, por sua vez, comumente associadas a distúrbios geológicos.” (HOUGH, 2007, p. 109); fato que é lembrado também por Warburg, ao analisar a dança da serpente de Oraibi:

O que há de comum entre o relâmpago e a serpente, que apresenta um máximo de movimentos e um mínimo de superfície, é a forma deles, seus movimentos misteriosos, sem ponto de partida ou de chegada manifestos, e seu caráter perigoso. (2013, p. 263)

Vale ainda lembrar a associação entre serpentes, fenômenos naturais e perigo:

Cobras e serpentes [...] eram comumente associadas em muitas culturas antigas com inquietações dentro da terra. Nas lendas da cultura Mogollon no sul do Novo México e norte do México, a serpente com chifres é às vezes feroz e punitiva, e é creditada por causar inundações e terremotos. (HOUGH, 2007, p. 107)

Sobre a questão do perigo, Warburg sugere, ao comentar a dança da serpente de Oraibi:

Quando alguém a segura na mão sob sua mais perigosa forma, a da cascavel, como efetivamente fazem os índios, e quando se deixa picar por ela sem em seguida matá-la, mas, ao contrário, soltando-a no deserto, é porque a força humana tenta

compreender, segurando-a com as mãos nuas, aquilo que de fato escapa a suas técnicas de manipulação. (2013, p. 263)

O trecho ilustra a percepção sinteticamente descrita por Michael Taussig ao confessar seu fascínio pelo trabalho de George Frazer: “eu quero me debruçar sobre essa noção da cópia, na prática mágica, afetando o original a tal ponto que a representação compartilhe ou adquira as propriedades do representado.” (1993, p. 47)<sup>24</sup>. A escrita é, definitivamente, uma técnica de manipulação. Manipulação da linguagem – de uma *linguagem das coisas*:

Não há evento ou coisa, tanto na natureza animada, quanto na inanimada, que não tenha, de alguma maneira, participação na linguagem, pois é essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual. (BENJAMIN, 2011, p. 51)

Ao comentar o caráter silencioso do inanimado, Walter Benjamin aponta, também, para a própria composição das *coisas*:

as línguas dos objetos são imperfeitas, e eles são mudos. Às coisas é negado o puro princípio formal da linguagem que é o som. Elas só podem se comunicar umas com as outras por uma comunidade mais ou menos material. Essa comunidade é imediata e infinita como a de toda comunicação linguística; ela é mágica (pois também há uma magia na matéria). (2011, p. 60)

No foto-ícone pode-se apreender, ainda, um segundo nível de manipulação: uma intervenção material, física, de uma massa de concreto. Novamente, encontra-se nos relatos de Warburg uma proposta elucidativa sobre a natureza desta relação:

considero o homem como um animal que manipula coisas, cuja atividade consiste em estabelecer ligações e separações. Isso o faz perder seu sentimento orgânico do eu, pois com efeito, a mão lhe permite apoderar-se de objetos concretos, que não têm sistema nervoso, pois são inorgânicos, mas que, mesmo assim, expandem seu eu inorganicamente. É essa a tragédia do ser humano, que, ao manipular as coisas, estende-se além de seu limite orgânico. (2013, p. 269)

Os índios Hopis e Mokis, do Novo México, portanto, precisavam *incorporar* a serpente, pois através de processos miméticos como a dança de máscaras katchinas, acontecia uma *apropriação* que resultava em *metamorfose*, a partir da qual a serpente deixava de ser

---

<sup>24</sup> A língua inglesa possui duas palavras para “representação”: *representation* e *depiction*. No texto original, Taussig utiliza “*representation*” neste trecho. A seguinte frase de Alfred Gell contribui para uma melhor definição de *representação*, evitando possíveis confusões oriundas da tradução: “the idol is not a ‘depiction’ of the god, but the body of the god in artefact-form” (“o ídolo não é uma ‘representação’ do deus, mas o corpo do deus em forma de artefato”) (GELL, 1998, p. 99).

assustadora. Existem, também, representações *gráficas* deste processo: a cobra-relâmpago. Este elemento da mitologia Hopi, aliás, explicita a “energia animal (cobra) e cósmica (relâmpago)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 191) presente nas linhas sinuosas de Surprise Tank. Da mesma forma, as populações nativas da Califórnia tinham necessidade de *interagir* com as rochas para lidar com os tremores do solo e com o clima desértico do oeste norte-americano. Ambas, através do *artifício*, elaboravam suas crises.

Seria prudente lembrar, neste ponto, aquilo que Michel Foucault eficientemente explorou há algumas décadas, em um de seus primeiros livros: o modelo *representacional* da palavra escrita. Foucault afirma que “a partir da idade clássica, o signo é a *representatividade* da representação enquanto ela é *representável*.” (FOUCAULT, 2000, p. 88). Dessa forma, a frase escrita no Rio de Janeiro não poderia possuir nenhum “poder mágico”, uma vez que nela, “palavra” e “coisa” (FOUCAULT, 2000) já não apresentam mais elo. O que acontece, porém, não é isso.

Em uma crítica violenta a esta *esterilidade* do texto (histórico, neste caso), Michel de Certeau proferiu que a escrita “tem o poder de reter o passado (enquanto que a ‘fábula’ selvagem esquece e perde a origem) [...] Ela tem na mão a ‘espada’ que prolonga o gesto mas não modifica o sujeito” (1982, p. 216). A *transformação* humana descrita por Warburg em relação aos objetos, portanto, não estaria presente: “O poder que seu expansionismo deixa intacto é, em seu princípio, colonizador. Ele se estende sem ser mudado.” (CERTEAU, 1982, p. 216). O autor continua: “Não existe escrita senão onde o significante pode ser isolado da presença” (CERTEAU, 1982, p. 216).

Mas, quando *viva* em imagem, quando *presentificada espacialmente*, não seria possível uma recuperação desta *força* nas palavras? Não ficaria, neste caso, explícita a defesa de Benjamin a respeito do recalçamento da faculdade mimética dentro da linguagem? De acordo com Benjamin, “a clarividência confiou à escrita e à linguagem as suas antigas forças, no correr da história.” (1987, p. 112). Portanto, parece viável que o foto-ícone se inscreva, precisamente, naquilo que Certeau *afasta* da palavra escrita e aproxima da palavra oral:

o significante não é destacável do corpo individual ou coletivo. [...] A palavra é, aqui, o corpo que significa. O enunciado não se separa nem do ato social da enunciação nem de uma presença que se dá. (1982, p. 216)

Talvez, então, seja possível dizer que lemos o texto “abaixo a ditadura” como o astrólogo, e não como o colegial (BENJAMIN, 1987, p. 112); talvez, ali, as palavras sejam como “astros, vísceras e acasos” (BENJAMIN, 1987, p. 112); e se isto ocorre, é devido à operação fotográfica, que devolve àquelas palavras e àquela ação sua conexão com os materiais mundanos.

A incorporação da inquietação física da Terra migra, portanto, para uma incorporação de outra inquietação, dessa vez, política, em um “paralelismo entre filogênese e ontogênese” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 190). A conclusão do artigo de Hough parece refletir de forma literal uma percepção de Warburg destacada por Didi-Huberman: este considerou tamanha a importância da imagem do *sismógrafo* na obra daquele, que dedicou um subcapítulo do livro *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013) ao tema. Em *Sismografia dos tempos moventes*, Didi-Huberman joga luz à declaração de Warburg a respeito de suas duas grandes referências: Friedrich Nietzsche e Jacob Burckhardt, que seriam “como receptores de ondas mnêmicas”, e “sismógrafos muito sensíveis” (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 108).

A analogia indicaria, então, “o caráter muito ameaçador, no fundo, dessa ‘vida histórica’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 112), e o historiador-sismógrafo seria

aquele que inscreve e transmite os movimentos invisíveis que sobrevivem, que são urdidos sob o nosso solo, que se aprofundam, que aguardam o momento – inesperado – de se manifestar subitamente. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 112)

Ao fazer esta analogia, contudo, Warburg faz, ainda, um segundo movimento: confere caráter *físico* à história; lembra-nos que ela é topografia e paisagem, agência (GELL, 1998) em forma material.

Pois é *modelando* o cenário urbano – sua *physis* – e violando um gigante inorgânico que carrega o peso de um processo sistemático da exceção, com um composto heterogêneo – ou um *híbrido*, como designaria Latour – de mão orgânica e *spray* inorgânico, que o manifestante brasileiro fabula seu animal (WARBURG, 2013, p. 263).

A frase escrita no muro do Teatro Municipal não é representação ou signo de um sujeito que se expressa, mas a evocação simbólica, um “elemento performativo” – nas palavras de Julie Peteet – de uma urgência. Como nas rochas da região do Coso com suas figuras antropomórficas, ao “fazer as pedras falarem” (PETEET, 1996, p. 144), o manifestante

crava, na materialidade do deserto de pensamento que haviam se tornado as instituições no Brasil, seus xamãs libertários. A fotografia, ao fixar esta ação, os mantém em ato; atraindo, constantemente – e para sempre – a chuva redentora. Os xamãs eternamente expostos avisam que ali, um dia, uma tempestade virá sem indulgência.



A tinta, a gota de trevas com que o pensamento escreve,  
é o próprio pensamento.  
– Giorgio Agamben

As derrotas constituem um sedimento, e o sedimento  
está vivo.  
– Antonio Negri

### 3.1.3. A recuperação do corpo perdido: ocupação mineral e descolonização biológica

O foto-ícone de 1968 aponta para uma questão nada recete, porém, extremamente atual: a dimensão política dos espaços. Marc Augé trabalhou esta ideia no livro *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade* (1992). Ao definir o que chamou de *lugar antropológico*, o autor destaca as relações políticas e sociais inscritas no próprio desenho das cidades; seja ele horizontal, na disposição das ruas e dos dispositivos de circulação, ou vertical, nas construções arquitetônicas, nos monumentos – acidentes propositais deste espaço. Estes *lugares*, para Augé, seriam

centros mais ou menos monumentais, sejam religiosos ou políticos, construídos por certos homens e que definem em contrapartida um espaço e fronteiras para lá dos quais outros homens se definem como outros, por referência a outros centros e a outros espaços (2005, p. 50).

O autor remete o efeito criado pelos *monumentos* nos indivíduos à sua característica perene – ou, ao menos, à *ilusão* de perenidade:

o espaço social está erigido de monumentos não diretamente funcionais, imponentes construções de pedra ou modestos altares de terra, perante os quais cada indivíduo pode ter o sentimento justificado de que, na maior parte dos casos, lhe são preexistentes do mesmo modo que lhe hão-de sobreviver. (AUGÉ, 2005, p. 53)

Em uma concepção que quase inverte o pensamento de Warburg a respeito das extensões inorgânicas que o corpo orgânico produz ao manipular objetos, Augé concebe um corpo humano territorializado<sup>25</sup>. O corpo de Augé – ou, ao menos, a ideia de corpo a que ele se refere – é entendido segundo um *a priori* instrumentalizado:

Podemos sem dúvida imputar este efeito mágico da construção espacial ao fato de o próprio corpo humano ser concebido como uma porção de espaço, com suas

---

<sup>25</sup> A escolha da palavra de Deleuze e Guattari deve-se ao fato de que embora o antropólogo não faça referência, é inevitável pensar na discussão levantada pelos filósofos.

fronteiras, os seus centros vitais, as suas defesas e as suas fraquezas, a sua couraça e os seus defeitos. Pelo menos no plano da imaginação [...], o corpo é um espaço compósito e hierarquizado que pode ser investido do exterior. (AUGÉ, 2005, p. 53).

A função destes espaços, seria, então, mediar indivíduo e sociedade – e aí estaria sua dimensão política: “a simbólica política joga com estas possibilidades para exprimir a força da autoridade que unifica e simboliza na unidade de uma figura soberana as diversidades internas de uma coletividade social” (AUGÉ, 2005, p. 54). Assim, a linguagem política seria “naturalmente espacial [...] sem dúvida porque lhe é necessário pensar simultaneamente a unidade e a diversidade” (AUGÉ, 2005, p. 56). O ato performático do foto-ícone se dá, em imagem, a partir da noção do espaço e dos corpos dimensionais concretos como política, e de uma concepção da disposição urbana em que “um edifício não é uma coisa estática. Pelo contrário, sua forma está continuamente sob transformações” (WEISMAN, 2014, p. 14).

O problema que investe esta frase, porém, não acaba em sua constatação. Apesar de muito bem delimitada, a questão da invisibilidade das relações entre indivíduos e construções é dificilmente capturável. Nesse sentido, Bruno Latour e Albena Yaneva declararam que o problema seria o contrário daquele que enfrentou Étienne-Jules Marey: “o problema com os edifícios é que eles parecem desesperadamente estáticos. Parece quase impossível compreendê-los como movimento, como voo, como uma série de transformações” (2008, p. 80). Assim, para tal exposição, seria necessário um equivalente ao canhão fotográfico de Marey que fizesse o efeito oposto: mostrar o movimento no estático. Como os autores afirmam, o *dispositivo artificial*, neste caso, seria uma teoria.

Mas, contrariando, de certa forma, a afirmação de Latour e Yaneva de que “o desenho (ou a fotografia) de um edifício como objeto não diz nada sobre o ‘voo’ de um edifício” (2008, p. 82), não seria possível que um dispositivo visual – um artifício – fizesse precisamente este movimento? E se este dispositivo funcionasse exatamente como o canhão de Marey, explicitando um infinito de movimentos implícitos, de temporalidades impossíveis de se capturar *de qualquer forma* – pois se o canhão fotográfico mostra *alguns* estágios de um movimento, deixa, necessariamente, de mostrar todos os *possíveis* outros.

Se a parede do Teatro Municipal é uma geografia intrinsecamente política e encontra-se sob confisco, em sua *forma* monumental, ela espetaculariza a ditadura. Uma composição química, porém, derrete seus contornos. Agora figura informe, é possível que se faça o resgate de todos os corpos – vivos e mortos – que encontravam-se sob o cimento.

Mas ainda é preciso, para que desse nascimento se enuncie um nascimento, isto é, o anúncio do regime inventivo de todo acontecimento revolucionário, que a fábula não se torne um conto para crianças bem-comportadas e para adultos que cochilam diante do abalo sísmico desse anúncio.  
– Marie-José Mondzain

### 3.1.4. O limbo, o escrivão e o estudante: da impossibilidade da escrita e da não escrita

O próprio ato de escrever, lembra Giorgio Agamben, pressupõe há alguns milênios um suporte *modelável*, ou *modulável*:

Na Grécia do século IV a.C., a escrita com tinta sobre uma folha de papiro não era a única prática corrente; mais comumente, sobretudo para uso privado, escrevia-se grafando com um estilete numa tabuinha coberta com um sutil estrato de cera. (2007, p. 12)

No breve livro de onde tais palavras foram retiradas, Agamben concentra-se em uma análise filosófica do personagem Bartleby, de Herman Melville.

No livro de Melville, Bartleby é um escrivão que recusa-se a escrever, proferindo, sempre que solicitado, sua *preferência* por não fazê-lo. A atitude insubordinada e desconcertante de Bartleby gera verdadeira perturbação mental em seu contratante, o advogado proprietário do escritório onde “trabalha” – que é, também, o narrador.

Através de um complexo percurso que passa de Aristóteles a Nietzsche, Agamben defende que Bartleby seria a própria *potência* – a “tabuinha” de cera que ainda não apresenta nenhum texto gravado a que Aristóteles teria feito referência ao “indagar acerca da natureza do pensamento em potência e o modo como este passa ao ato de intelecção” (AGAMBEN, 2007, p. 12). Assim, assumindo todas as possibilidades positivas e negativas de sua existência – “toda a potência de ser ou de fazer qualquer coisa é [...] sempre também a potência de não ser ou de não fazer.” (AGAMBEN, 2007, p. 13) – Bartleby, o estranho personagem, mantém-se em constante abertura para o porvir: “cava uma zona de indiscernibilidade, de indeterminação, que não para de crescer entre algumas atividades não-preferidas e uma atividade preferível.” (DELEUZE, 1997, p. 83).

Não é difícil pensar na dimensão libertadora de tal análise proposta pelo filósofo. *Liberdade*, no entanto, é precisamente o que o foto-ícone brasileiro convoca na presentificação da escrita. Mas será somente esse mesmo desejo coletivo o responsável por

sua iconicidade? Já foi sugerido, através de um breve percurso por alguns aspectos históricos, o contexto em que o estabelecimento da intelectualidade como arma contra a ditadura civil-militar no Brasil se inscreve.

Do manifestante – protagonista da imagem – é retirado o direito de *expressar*, de *escrever*. Esta proibição é evidente, e a positividade da escrita onde ela *não é possível* segue a mesma lógica da inversão simbólica proposta pelo arqueólogo David Whitley em relação à rochas californianas. Porém, de modo radicalmente diferente de Bartleby, a este escrivão – o estudante – não restam possibilidades negativas: sua *possível existência* está acoplada à não liberdade existencial da *necessidade* da ação. Para Bartleby, a insubordinação era não escrever, para o manifestante brasileiro, é o contrário. A tabuinha de escrever *não pode não ser escrita* (AGAMBEN, 2007, p. 19), precisamente porque o acesso a ela está interdito.

Que função, então, assume este personagem ao cumprir o fardo que lhe é previamente atribuído? Por que é precisamente esta *prescrição* aquilo que o encaminha para a libertação? Deleuze afirma que seria exatamente este o motivo da loucura e da perturbação do advogado – o chefe de Bartleby:

É o que o advogado percebe com terror: todas as suas esperanças de trazer Bartleby de volta à razão desmoronam, porque repousam sobre uma *lógica dos pressupostos*, segundo a qual um patrão ‘espera’ ser obedecido, ou um amigo benevolente, escutado. (1997, p. 85)

Se é natural que *estudantes escrevam*, que outras forças – além da demanda democrática – estão agindo para que esta fotografia torne-se um ícone?

O processo  *sintético* que a imagem produz acontece no sentido de *reafirmar* o lugar-comum como a única saída para um destino diferente do de Bartleby: a prisão e a morte. Ele é, de certa forma, disciplinador. A fotografia, portanto, assume tanto o desejo libertário como um outro: aquele que assume a defesa de certa ordenação simbólica que categoriza seres e funções.

Agamben lembra que Benjamin associou a antiga prática disciplinatória da cópia de um mesmo texto inúmeras vezes ao eterno retorno, e conclui, a partir disso, que “a infinita repetição daquilo que aconteceu abandona totalmente a potência de não ser.” (AGAMBEN, 2007, p.45). O verbo no passado, utilizado por Agamben, aponta para um caminho: ao produzir a terceira cópia de palavras que demolem a ditadura naquele muro, o estudante-

escrivão tenta transformar em *acontecimento irreversível* suas palavras, com uma língua que é “ao mesmo tempo a promessa e o fantasma” (CERTEAU, 1998, p. 245). Na cosmogonia órfica<sup>26</sup>, a *inevitabilidade* é personificada por Anankê, que é representada quase sempre por uma *serpente* (figura 17). A tempestade futura, fabulada naquele inverno, é, na verdade, também pretérita.



Figura 17 - Anankê<sup>27</sup>

<sup>26</sup> O orfismo foi uma religião surgida na Grécia por volta do século VI a.C.

<sup>27</sup> Colagem feita a partir de imagens da Internet.

No céu, os cavalos têm asas.  
– Marie-José Mondzain

## 3.2. ARAME FARPADO, EUROPA CENTRAL: RASGANDO O UNIFORME E O CÉU DE BERLIM

### 3.2.1. Das fazendas às trincheiras, das trincheiras aos campos, dos campos à cidade: o crime, a guerra e a temperatura do metal

O problema do dispositivo aparente no foto-ícone conhecido como *Leap Into Freedom* começa com as vacas de Illinois. Segundo Reviel Netz, o arame farpado foi inventado “para impedir a movimentação de vacas” (apud BENNETT; ABBOTT, 2014, p. 568). Segundo Earl W. Hayter, foi em DeKalb, uma cidade “localizada na borda das pradarias, onde os colonos se expandiam para os amplos campos sem árvores do Oeste” (1939, p. 190), que a necessidade deste tipo de cerca foi de fato sentida pela primeira vez. As primeiras patentes do produto teriam sido registradas nesta cidade, no ano de 1874.

O caráter agressivo deste dispositivo foi denunciado desde os primeiros anos de uso. Netz afirma que “sua função era baseada em violência” (apud BENNETT; ABBOTT, 2014, p. 568), e nas últimas décadas do século XIX, a *Society for the Prevention of Cruelty to Animals* registrou diversas denúncias a respeito do uso dessa técnica de contenção de gado. O perigo da cerca era tão explícito, que a discussão chegou a jornais locais – como uma matéria do *Denver's Daily News* de 1882 que dizia:

Seria um trabalho nobre se a [Humane Society] pudesse convencer o Legislativo a aprovar uma lei proibindo a construção de cercas de “arame farpado”. [...] Se o homem que construiu a cerca tivesse um coração não tão duro como pedra, e pudesse ter visto aquele terrível massacre, ele teria solenemente jurado nunca mais construir uma cerca de arame farpado. (apud BENNETT; ABBOTT, 2014, p. 567)

Não somente tal juramento nunca foi proferido, como a *condição espacial inumana* (AZOULAY, 2013) foi levada, precisamente, para dentro da sociedade humana. Foi em outro movimento de expansão – dessa vez, não para o Oeste norte-americano – que o arame farpado ascendeu a um posto de destaque na escala da violência mundial: aproximadamente meio século depois das denúncias de crueldade animal nos Estados Unidos, ele entra nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial.

Ainda que a utilização de arame farpado em batalhas tenha sido inaugurada anos antes – na Guerra Hispano-Americana (1898) (figura 18) – foi a Primeira Guerra que, de fato, construiu o imaginário do objeto no contexto de guerras. Assim, a cerca era colocada na frente das trincheiras para retardar o inimigo, restringir sua mobilidade, conduzi-lo a zonas vulneráveis e para desorganizar ataques.



Figura 18 - Arame farpado na Guerra Hispano-Americana<sup>28</sup>

Na fotografia que ficou mundialmente conhecida como *Leap Into Freedom* (figura 4), um soldado da República Democrática Alemã salta sobre um emaranhado de arame farpado que virá a ser o Muro de Berlin. O jovem é Hans Conrad Schumann, que deserta do exército da RDA. As pontas do metal que encontram-se abaixo da bota de Schumann, ainda que tragam os imaginários descritos anteriormente, espetam ainda com mais intensidade uma outra ferida que encontra encarnação visual: mais rapidamente do que para fazendas pecuárias ou trincheiras com soldados vestindo máscaras de gás, o arame farpado nos transporta para o norte de Berlim. O campo de concentração Sachsenhausen ficava localizado a apenas trinta e

---

<sup>28</sup> Fonte: <https://rarehistoricalphotos.com/technology-weapons-ww1/>

cinco quilômetros do cruzamento entre a *Bernauer Straße* e a *Ruppiner Straße*, onde Schumann efetuou seu pulo sobre o arame que foi fixado no chão no dia 13 de agosto de 1961, e na fotografia, três dias depois.

A figuração simbólica do arame farpado no imaginário dos campos de concentração é evidente. O elemento foi intensamente explorado em filmes, fotografias, e em títulos de livros e artigos acadêmicos, de forma que sua função original, a de demarcar e conter, encontra lugar privilegiado no território das atrocidades humanas – contra humanos.

O foto-ícone feito pelo jovem Peter Leibing em 1961 performa demandas que eram, ainda, uma herança enfadonha dos anos vividos há menos de duas décadas. A proximidade temporal e física da Segunda Guerra Mundial – não por acaso, o foto-ícone foi feito na Alemanha, que passava por um processo traumático enquanto precisava lidar com a culpa e a responsabilidade pelos crimes de um passado recente – talvez tenha sido um fator decisivo na transformação da fotografia em ícone.

A superação do obstáculo metálico de Schumann – aquele *mesmo objeto* que precisou ser superado pelos presos dos campos de concentração nazistas – é, também, a superação do país, e sua tão esperada redenção. Embora Georges Didi-Huberman, inspirado por Jean-Luc Godard<sup>29</sup>, tenha respondido o auto-questionamento “de que maneira pode uma imagem ‘salvar a honra’ de uma história?” (2008, p. 151) com um retumbante e ético “redenção não é ressurreição” (2008, p. 151), é isso o que se procura nas imagens, e, muitas vezes, é isso o que elas querem (MITCHELL, 2005).

Mas aquilo que a imagem performa, certamente, é muito mais do que o laboratório traumático da Alemanha do pós-guerra, a “determinação de longa data do Ocidente – talvez, mais precisamente, da Alemanha – para obstruir ou superar a memória do terror nazista” (OGUIBE, 2003, p. 90). E um dos diversos caminhos performados por ela permite o discurso ocidental durante a Guerra Fria. Ao explorar a ideia de *fotografia humanista* no contexto da Segunda Guerra, Erika Zerwes comenta o trabalho de Hannah Arendt:

Após a Segunda Guerra Mundial, os Aliados tiveram dificuldades para julgar e punir os responsáveis pelas atrocidades cometidas nos campos. Hannah Arendt enfatiza que após a guerra, durante o julgamento de criminosos de guerra em Nuremberg, um novo arcabouço teórico teve que ser preparado para lidar legalmente não só com o

---

<sup>29</sup> No capítulo *Four pieces of film snatched from hell*, do livro *Images malgré tout* (2003), o cineasta é citado na epígrafe, com a seguinte frase: “mesmo arranhado até a morte, um simples retângulo de trinta e cinco milímetros salva a honra do real”.



assassinato em massa cometido pelos nazistas, mas também porque seus alvos eram civis de várias nacionalidades, bem como devido à dura crueldade com que tal assassinato foi metodicamente posto em prática. Este novo conceito foi nomeado como *crime contra a humanidade*. (2016b, p. 434)

Uma vez que todo o imaginário simbólico do *crime contra a humanidade* está inscrito a partir de um elemento visual da imagem – o arame farpado –, uma pergunta começa a ser desenhada: se o tribunal de Nuremberg visou julgar os criminosos nazistas, quem seria o responsável por aquela nova aberração nas ruas de Berlim? Quem teria feito a perversa migração da grotesca barreira de espinhos dos campos de extermínio para a calçada da capital alemã?

Robert Hariman e John Louis Lucaites sugerem que os foto-ícones se inscrevem, necessariamente, em um contexto filosófico ocidental em que o fotojornalismo

subscreeve a política liberal-democrática ao fornecer recursos para o pensamento e o sentimento que não estão registrados nas normas da racionalidade letrada que constituem o discurso da legitimidade política nas sociedades ocidentais (2007, p. 14).

Eles afirmam, também, que “democracia e liberalismo são ideias políticas que se entrelaçaram profundamente no desenvolvimento da sociedade civil ocidental, e os termos cobrem necessariamente uma série de significados” (HARIMAN; LUCAITES, 2007, p. 14 ). Embora as condições encontradas nas imagens pelos autores para que elas se tornem ícones sejam bastante restritas, e sua obra aborde exclusivamente foto-ícones norte-americanos, a ideia de um *liberalismo democrático* como demanda para a performance visual da fotografia *Leap Into Freedom* se aplica adequadamente.

Dessa forma, a construção de uma estrutura que limita as liberdades individuais e fere o princípio democrático está atrelada a um regime anti-capitalista. Ainda que, evidentemente, um aspecto não possua nenhuma relação ideológica com o outro, a imagem naturaliza tal conexão.

Ao longo dos anos, o processo associativo entre o *crime contra a humanidade* e o crime contra a individualidade (ou a liberdade) de Conrad Schumann não acontece, porém, sem uma inversão: a ironia de que a nascente *Antifaschistischer Schutzwall* (Muro de Proteção

Antifascista<sup>30</sup>), em seus primeiros dias de existência, remete – no foto-ícone – precisamente a uma iconografia associada ao nazi-fascismo: o arame farpado. Brian Ladd afirma que

A RDA ofereceu sua ideologia oficial do antifascismo alemão – não olhando para a Alemanha velha ou para a Alemanha inteira, mas para a Alemanha melhor. [...] A “muralha de proteção antifascista” tornou-se seu símbolo mais famoso. (1997, p. 31)

O foto-ícone reverte, portanto, o discurso oficial da República Democrática Alemã, colocando seu símbolo ao avesso.

Ao referir-se aos primórdios do arame farpado, Hayter explica que “o arame daqueles dias era afetado adversamente por temperaturas extremas; estalava no tempo frio e cedia no calor” (1939, p. 189). Quase uma centena de anos depois, em outro continente, o arame continua sendo morfológicamente alterado pela temperatura dos acontecimentos. O embrião do Muro de Berlim – como “lascas de pele, carne germinando” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 132) – conecta-se em um nível molecular com a frieza da Guerra.

---

<sup>30</sup> Assim era chamado o Muro de Berlim pelas autoridades da República Democrática Alemã.

É preciso brincar na vizinhança do desastre, como um  
funâmbulo qualquer.  
– Marie-José Mondzain

### 3.2.2. A coleira de Schumann: só se ganha asas no Ocidente

Ao escrever sobre sua experiência ao visitar o Memorial de Auschwitz-Birkenau, Didi-Huberman lembra um momento que compartilhou com um pássaro:

Eu caminhava rente aos arames farpados quando um passarinho veio pousar perto de mim. Bem ao lado, mas: do outro lado. Tirei uma foto, sem pensar muito, provavelmente tocado pela liberdade daquele animal que driblava as cercas. (2012, p. 106)

Mais uma vez, os problemas animais invadem a fotografia. Agora, são primeiramente as questões equinas que se inscrevem; depois, as caninas; e por final, as dos animais voadores. Humanos não voam, nem andam em quatro patas. Mas Conrad Schumann faz ambos.

Peter Leibing disse, em entrevista, que ficou horas com sua câmera direcionada para Schumann, pois percebeu que algo aconteceria. O fotógrafo esperava, apontando a sua lente para ele, a ação do soldado; assim como, do outro lado, um militar da *Grenztruppen* (a polícia responsável pelo controle da fronteira oriental) certamente também aguardaria com a mira de uma arma, caso soubesse o que ocorreria. Leibing disse que a existência da imagem foi condicionada a sua própria experiência como fotógrafo – não fossem as competições esportivas de hipismo em Hamburgo, o foto-ícone da Guerra Fria não teria sido produzido:

Eu tinha aprendido como [conseguir o *timing* certo fotografando cavalos] no Jump Derby em Hamburgo. Você tem que fotografar o cavalo quando ele sai do chão e pegá-lo enquanto ele chega à barreira. E então ele veio. Apertei o obturador e tudo acabou. (apud ROSS, 2016).

Em um contexto nada esportivo e violentamente bélico, outro animal costumava pular sobre cercas – farpadas nesse caso, assim como a de Schumann. Durante a Primeira Guerra, o uso de cães era extremamente comum (figura 19). O veterinário Boyd R. Jones lembra que “animais – cavalos e cachorros – desempenharam um papel significativo nesse conflito. Cavalos foram usados como cavalaria e para o transporte, mas o papel dos cães é muitas vezes esquecido” (2015, p. 12). Jones afirma que o uso de cães em guerras remonta a tempos muito antigos: os gregos, os persas, os egípcios e os romanos já utilizavam cachorros durante

batalhas. Eles participaram, também, das guerras napoleônicas, da Guerra Civil Americana e serviram como ameaça contra populações nativas na América durante a invasão espanhola. A lista de cães que ganharam títulos em guerras é extensa: Bobbie recebeu uma medalha da rainha Victoria em 1881; o famoso sargento Stubby foi promovido ao voltar para os EUA após a Primeira Guerra, e até virou protagonista de um filme de animação em 2018 (*Sgt. Stubby: An American Hero*); Chips recebeu três prêmios – Distinguished Service Cross, Silver Star e Purple Heart – após a Segunda Guerra; o major Major foi promovido em 1942 e obteve um enterro com honras militares. Estes são somente alguns cachorros dentre os muitos que ganharam prestígio durante guerras.



Figura 19 - Cão com máscara de gás<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Fonte: <https://owlcation.com/humanities/War-Dogs-of-WWI-First-Great-European-War-World-War-One-1914-1918>

São, porém, os cães mensageiros da Primeira Guerra (figura 20) que nos interessam: “os cães forneciam uma comunicação rápida e confiável entre as unidades. Cães eram alvos menores de franco-atiradores e podiam viajar pelo terreno difícil” (JONES, 2015, p. 14). Estes animais eram treinados para levar mensagens presas à coleira por distâncias muito longas. O coronel Edwin H. Richardson, que escreveu um livro sobre o assunto, explica o processo:

Eles devem ser ensinados a viajar por estradas elevadas, entre caminhões e entre o tráfego, por vilarejos e por todo tipo de acampamento e tentação. Eles devem ser ensinados a não ter medo da água ou de quaisquer desigualdades no solo. Para ajudar os cães a superar todas essas dificuldades, todos os tipos de obstáculos artificiais são introduzidos na rota da jornada do cão, além daqueles que ele encontraria da maneira comum. Arame farpado, palanques, cercas, diques de água, nuvens de fumaça feitas por meios inofensivos etc., devem interceptar sua jornada de volta, e devem ser induzidos a superar essas dificuldades a qualquer custo, de uma forma ou de outra, por cima, através ou por baixo. A escolha é deixada ao cão, mas ele deve voltar. (apud ENSMINGER, 2011)



Figura 20 - Cão mensageiro da Primeira Guerra Mundial<sup>32</sup>

O *adestramento* destes cães, portanto, não deixava margem para erros; “ensinados a manter-se em seu lugar” (LISSOVSKY, 2017, p. 13) – o da fidelidade incondicional, da docilidade, do subjugo e da domesticação – e assumindo eficientemente este fardo, eles, cães fardados (figura 21), eram poderosas ferramentas de guerra. Seu treinamento, contudo, não

---

<sup>32</sup> Fonte: <https://www.gettyimages.co.nz/event/war-dogs-542955701#volume-2-page-124-picture-9-world-war-one-1914-1918-western-front-picture-id78948252>

diferia tanto assim do de tropas humanas do exército (figura 22). Utilizando o adestramento contra o adestrador, Schumann deixa aparecer, na fotografia, as possibilidades libertadoras das transformações morfológicas permitidas tão somente pelas imagens.



Figura 21 - Sargento Stubby<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Fonte: <https://www.theatlantic.com/photo/2014/04/world-war-i-in-photos-animals-at-war/507320/>



Figura 22 - Soldado em treinamento em Carrabelle Beach, Flórida, 1943.<sup>34</sup>

A relação entre imagem, iconicidade, guerra, e os limites entre homem e cão foi apontada por Mauricio Lissovsky a partir de uma famosa fotografia de Robert Capa, feita em 1943, durante a invasão da Sicília. No foto-ícone em questão, um camponês siciliano fala a um soldado norte-americano, “como alguém que dá ordens a seu cão de caça” (LISSOVSKY, 2017, p. 8). Caçadores ou mensageiros, os dois soldados – o americano e o alemão – têm missões muito bem definidas.

Schumann, porém, segue o comando de quem? Lissovsky sugere que na fotografia de Capa “é a ‘voz do dono’ que o sabujo americano escuta, desnudando assim essa operação que desdobra e faz nascer em cada um de nós um anão e um gigante, um animal e um humano” (2017, p. 9). O animal que brota em nós a partir de *Leap Into Freedom* possui dois predicados – quase contraditórios. Por um lado, ele é selvagem, segue o instinto da auto-preservação; ao fugir (como as vacas de Illinois) daquilo que lhe faz mal, ele coloca sua

<sup>34</sup> Fonte: <http://www.tallahassemagazine.com/November-December-2015/How-Little-Lanark-Village-Helped-Save-the-World/>

própria existência como prioridade. Por outro, ele chega ao nível máximo de domesticação: apesar de ter sido acusado de *traição* por alguns conterrâneos até o final de sua vida, o soldado-cão na imagem, na verdade, foi fiel àqueles que possuíam a “voz de comando” mais acertiva – e àqueles que lhe retribuiriam o ato de coragem com os mais agradáveis afagos. Ou, ao menos, assim lhe foi prometido.

O caso do cão Satan é particularmente interessante. A escritora Mara Bovsun descreve a situação:

Ao entregar sua mensagem através de uma das batalhas mais terríveis da guerra, um cão – Satan de Verdun – tornou-se o “mais famoso de centenas de cães mensageiros altamente treinados no *front* ocidental”, aos olhos de ninguém menos do que o autor Albert Payson Terhune. Satan era um cão de ligação francês. Esses cães foram treinados para levar mensagens, enroladas em latas em suas coleiras, indo e voltando entre os pontos, permitindo que os soldados continuassem conversando. Durante o cerco de Verdun, uma guarnição francesa estava presa em uma aldeia, com armas inimigas ao redor. Os soldados estavam prestes a perder a esperança, quando viram o que pensavam ser uma aparição no campo de batalha, como o Anjo de Mons. Parecia ser um cachorro, com asas e uma cabeça enorme com olhos de inseto, galopando em direção a eles. Quando a forma se aproximou, os homens perceberam que a imagem não era apenas muito real, mas alguém que eles conheciam muito bem. Era Satan. Quando o mensageiro de quatro patas estava quase chegando ao seu destino, ele cambaleou para o lado e caiu. “Uma bala alemã o encontrou”, escreveu Terhune. “Ele levantou, cambaleando e tonto. Por um instante, ele pareceu ter perdido o caminho. Então ele se estabeleceu naquela corrida constante novamente”. Outra bala rasgou sua perna, mas Satan não seria parado. Ele chegou ao seu destino e entrou em colapso. O que parecia ser olhos de insetos era uma máscara de gás, e as asas eram duas gaiolas contendo pombos-correio. (2007, p. 47)

Assim como Satan, que compensou a pata abatida com um par de asas que continha mais pares de asas, Schumann ganha mais dois membros de tração – o que facilita seu salto. Em sua “cinomorfose humana” (LISSOVSKY, 2017, p. 19), ele, como Satan, é também *ornitomorfo*. Marie-José Mondzain lembrou que certa vez, Alan Badiou disse: “Há essa tendência bem alemã de preferir, afinal, os pássaros em vez dos homens” (apud MONDZAIN, 2017, p. 59).

Ao adentrar o *Secteur Français*, um metamórfico Conrad Schumann leva consigo uma mensagem, um anúncio. Satan, com a ironia de seu nome, foi visto como um próprio Anjo de Mons<sup>35</sup>. Mondzain afirma que “antigamente, ouvir o inaudito foi chamado de ‘anúnciação’. A bom entendedor um anjo disse: ‘salve’. ‘Salve’ é como a imagem anuncia sua chegada, antes até que os olhos possam vê-la” (2017, p. 59). Ana Maria Mauad apontou a dimensão política

---

<sup>35</sup> Existe um lenda da Primeira Guerra Mundial em que os Anjos de Mons teriam sido aparições que protegeram membros do exército inglês na Batalha de Mons.



da *anunciação* em fotografias de protestos no Brasil: “em tais imagens, meninas, meninos, flores e policiais compuseram o quadro de uma anunciação – arcanjos Gabriel surgiram frente às autoridades constituídas para trazer a boa nova” (2014, p. 121). A boa nova de Schumann pende de seu pescoço. Ele saúda a liberdade, como um passarinho em Auschwitz. Porém, “saudar não é salvar” (MONDZAIN, 2017, p. 60). O inaudito assume muitas formas e, por vezes, elas são pontudas.

Sem saber, o passarinho pousou entre a barbárie e a cultura.

– Georges Didi-Huberman

### 3.2.3. Aves, homens e o sobrenatural: ascendendo no campo gravitacional alemão ou O Soldado Perseguido e Seus Algozes, Ainda

A *Wilson Ornithological Society*, fundada em 1888, publicou um relatório em dezembro de 1973, que dizia:

Há numerosos relatos de empalamentos do morcego *Lasiurus cinereus* e especialmente do morcego vermelho (*Lasiurus borealis*) em farpas, geralmente do cordão superior, de cercas de arame. Além dos morcegos *lasiurinos*, foram relatados também empalamentos de um morcego de Indiana (*Myotis sodalis*) e de um morcego pequeno marrom (*M. lucifugus*). (EDEBURN, 2016, p. 478)

O mesmo documento reportava o empalamento de uma coruja, que teria ficado com a asa esquerda presa a uma cerca de arame farpado na cidade de Mercer, Pennsylvania, e informava que “as cercas de arame farpado nas proximidades dos pântanos parecem ser um perigo particular para as aves que gostam de água” (EDEBURN, 2016, p. 478). Um outro relato, da *The American Midland Naturalist*, em 1967, chamado *An Indiana Bat Impaled on Barbed Wire*, descreve “um exemplo de um indivíduo de *Myotis sodalis* aparentemente auto-empalado em uma cerca de arame farpado em Wayne Co., Indiana” (DEBLASE; COPE, 2015, p. 238). Ainda sobre morcegos, o *Department of Zoology and Museum of Natural History* da Universidade de Illinois, registrou, na primavera de 1964, cinco casos de empalamentos. Em um deles, “um morcego vermelho mumificado, *Lasiurus borealis*, pendurado no arame superior de uma cerca de arame farpado [...] foi empalado no outono anterior” (LONG, 2015, p. 201). Outro caso descreve “um morcego *Lasiurus cinereus*, encontrado empalado por sua ‘asa’ em uma cerca de arame farpado no Novo México” (LONG, 2015, p. 201). Os cinco casos foram considerados “‘atos descuidados’ como roçar os ramos e galhos de árvores. É possível que os morcegos tenham sido atraídos pelas farpas, supondo que fossem presas” (LONG, 2015, p. 201). Há, ainda, informativos sobre aves do tipo *Rallus* (frangos d’água) empaladas em cercas de arame farpado, em 1946: um *Clapper Rail*, que, perto de Lexington, Virginia, foi “pego no abdômen por um gancho em um dos fios superiores de uma cerca de arame farpado e parece ter se debatido até a

morte” (PETTINGILL, 2015, p. 591). E um *King Rail*, encontrado morto no Texas (figura 23), cujo “infortúnio poderia ter sido causado por voar cegamente contra a cerca enquanto passava à noite de uma parte para a outra. Um golpe da asa contra as farpas ofensivas havia sido suficiente para causar o empalamento” (PETTINGILL, 2015, p. 591).



Figura 23 - Frango d'água empalado<sup>36</sup>

O próprio ato de *voar*, para estes animais, é a pré-condição para a dor. Um bater de asas e a contração de alguns músculos que os tiram do chão são atravessados pela possibilidade da morte. Judith Butler afirmou que “todo levante é um risco” (2017, p. 30). Levantar-se é um risco. Saltar é um risco. O arame farpado está ali, na rota dos pássaros, na

---

<sup>36</sup> Imagem extraída do relatório *King Rail impaled on barbed wire* (PETTINGILL, 2015).

rota de fuga do soldado da BePo (*Bereitschaftspolizei*)<sup>37</sup> como a materialização do “ódio [...] contra aquelas e aqueles que se mantêm em pé, contra aquelas e aqueles que escapam do chão pela simples força do salto” (MONDZAIN, 2017, p. 58).

A fotografia deixa uma questão em suspenso: será Schumann abatido como uma ave que em pleno voo é enquadrada pela mira de uma arma? Seriam os próximos instantes os últimos de sua breve vida, em que ele agonizaria como um ser empalado? Se houve um dia um especialista em empalamentos humanos, esta pessoa foi Vlad III, mais conhecido como Vlad Dracula, ou Vlad, O Empalador.

Vlad III foi rei da Valáquia (Romênia) durante alguns anos do século XV. Ele invadiu a região enquanto o rei Vladislav II estava fora, em uma batalha contra o Império Turco-Otomano. O novo monarca, então, ficou conhecido por praticar com frequência a cruel punição: o empalamento (figura 24). Foram as histórias tenebrosas de sadismo que envolviam Vlad, O Empalador, que inspiraram uma das mais conhecidas obras da literatura mundial: o romance gótico *Drácula*, de Bram Stoker.



Figura 24 - Empalamentos de Vlad III<sup>38</sup>

<sup>37</sup> A *Bereitschaftspolizei*, conhecida como BePo, é uma polícia de ação rápida na Alemanha.

<sup>38</sup> Fonte: [http://english.ohmynews.com/articleview/article\\_view.asp?no=194148&rel\\_no=1](http://english.ohmynews.com/articleview/article_view.asp?no=194148&rel_no=1)

O ponto de interesse aqui é sua procedência. Parece bastante simbólico que o fotômetro da Guerra Fria traga, através de analogias visuais que geram processos associativos, um imaginário cujo impiedoso protagonista é precisamente um autoritário governante romeno de outrora. É válido lembrar que em 1961, a Romênia – então República Socialista da Romênia – era um estado governado por Gheorghe Gheorghiu-Dej, do Partido Comunista Romeno, e havia passado anos sob ocupação soviética recentemente, até o ano de 1958. Estaria o Vampiro da Europa Oriental exportando seus métodos *pouco civilizados* para o resto do mundo? Segundo o Ocidente, certamente, sim. E ele deveria ser contido.

O arame que prende o pássaro texano (figura 23) tem limite espacial – alguns metros, ou quilômetros – mas sua extensão temporal é dificilmente mensurada. Entrando em uma espiral anacrônica, ele perfura a diagonal de um conhecido plano da história do cinema e um corpo feminino que jaze sobre ele (figura 25). O polêmico *travelling de Kapò*, trazido à luz por Jacques Rivette com o texto *De l'Abjection*, publicado na revista *Cahiers du Cinéma*, apenas dois meses antes de Peter Leibing disparar o obturador de sua câmera, foi recuperado por diversos autores, dos quais, Serge Daney se destaca com o ensaio particularmente sensível *Le travelling de Kapo*, de 1992.



Figura 25 - Riva se suicida no arame farpado

A questão levantada por ambos autores é pontual, mas, ao mesmo tempo, extremamente complexa. O movimento de câmera presente no filme feito em 1959 por Gillo Pontecorvo carrega um crime do qual nunca conseguirá ser absolvido: a falta de ética – “os *travellings* são uma questão moral” (GODARD, 1959). Rivette, em uma crítica violenta ao referido plano, profere a acusação do diretor em tom condenatório:

Vejam agora, em *Kapò*, o plano em que Riva se suicida, se jogando no arame farpado eletrificado: o homem que resolve, nesse momento, fazer um *travelling* para a frente para reenquadrar o cadáver em *contra-plongée*, tomando cuidado para inscrever exatamente a mão levantada num ângulo do enquadramento final, esse homem só tem direito ao mais profundo desprezo (2009).

Do “suicídio” acidental de um morcego que é atraído pelo metal à representação irresponsável do suicídio de uma mulher, reprovada tanto pelo cineasta quanto pelo crítico, o problema da ética está implicado nas demarcações agressivas que inscrevem o controle da circulação e da própria existência de *vidas*. E, evidentemente, ele está sempre implicado nas imagens, como mostram Rivette e Daney de forma muito bem construída. Nesse sentido, em relação ao controle do espaço, Ariella Azoulay afirma:

A imagem do soberano como fundador de cidades que importa arquitetos e engenheiros de longe para ajudá-lo a deixar sua própria marca no espaço é familiar para nós desde a história antiga. Algo desta dimensão do poder dominante é perpetuado em nosso tempo pelo direito do soberano de iniciar e construir monumentos que transformam o espaço urbano e o faz sem qualquer concorrência, contrato ou consentimento civil. (2002, p. 15)

No texto *The (in)human spatial condition: a visual essay*, a autora explora as relações espaciais de poder em locais de ocupação israelense. Azoulay identifica três tipos de intervenção no espaço palestino: construção, administração do movimento, e destruição. Nessas relações,

tanto a construção [...] como a destruição [...] infligem danos permanentes à população local, interferem em sua capacidade de viajar para o trabalho, escola e clínicas médicas, e provocam resistência (AZOULAY, 2002, p. 16).

O título do artigo de Azoulay traz uma referência (assumida ao longo do texto): a noção de *condição humana* de Hannah Arendt. O deslocamento do conceito de Arendt (do contexto da Segunda Guerra – o totalitarismo, o Holocausto, os traumas – para a ocupação

israelense) evidencia a aplicabilidade da ideia a qualquer situação de *exceção*. Como Erika Zerwes comenta, sobre os prisioneiros dos campos, “várias descrições convergem em afirmar que aquilo que o sistema dos campos de concentração lhes negou era seu status como seres humanos.” (2016b, p. 434). Zerwes, então, cita Robert Antelme e Primo Levi, que apontaram para para esta *desumanização* produzida pelos campos de concentração.

Nesse sentido, a complexa abordagem que Giorgio Agamben propõe a respeito do *muçulmano* – aquele que “havia eliminado para sempre qualquer possibilidade de distinguir entre o homem e o não-homem” (AGAMBEN, 2008, p. 55) –, e do processo de *dessubjetivação*, cava uma zona de indefinição, uma “*no man’s land*” (AGAMBEN apud PELBART, 2013, p. 55) naquilo que é chamado de *ser humano*, em “situações extremas”, ou “situações-limite” (AGAMBEN, 2008).

Mas é a partir de uma outra cisão conceitual na humanidade do humano, proposta por Agamben, que esta análise mais adequadamente se inscreve. No capítulo *The Ban and the Wolf* de *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua* (1995), o autor propõe:

O que permaneceu no inconsciente coletivo como um monstruoso híbrido de humano e animal, dividido entre a floresta e a cidade – o lobisomem – é, portanto, em sua origem, a figura do homem que foi banido da cidade. [...] É, antes, um limiar de indiferenciação e de passagem entre animal e homem, physis e nomos, exclusão e inclusão: a vida do bandido é a vida do *loup-garou*, o lobisomem, que é precisamente nem homem nem besta, e que reside paradoxalmente dentro de ambos, enquanto pertencente a nenhum dos dois. (AGAMBEN, 1998, p. 70)

O autor continua com uma sugestão cuja conexão com o estudo proposto por Azoulay pode ser desenhada:

A transformação em lobisomem corresponde perfeitamente ao estado de exceção, em que durante esse tempo (necessariamente limitado), a cidade é dissolvida e os homens entram em uma zona na qual eles não são mais distintos dos animais. (AGAMBEN, 1998, p. 71)

No artigo citado, Azoulay investiga cinco séries fotográficas, das quais, a abordagem de duas mostram-se particularmente interessantes: em *Types of Blockage* e *The Architecture of Separation*, a autora explora, através das imagens,

procedimentos pelos quais o regime de ocupação realmente produz uma desorientação do espaço em que a legibilidade e a coerência foram totalmente destruídas. [...] Eles também mostram como esses procedimentos permitem aos palestinos apenas movimentos determinados, em meio a componentes

“arquitetônicos” como lajes de concreto, partes de muros, cercas de arame farpado, barreiras plásticas e outros elementos que geram uma cartografia inteiramente nova. (AZOULAY, 2002, p. 18)

A partir desta proposta, ela apresenta “a sintaxe arquitetural de diferentes tipos de pontos de bloqueio” (AZOULAY, 2002, p. 18) e como um “espaço fragmentado e bloqueado [...] reorganiza o campo de visão, um campo que não pode mais ser compartilhado” (AZOULAY, 2002, p. 19). Portanto, o *tropo visual* apresentado por *Leap Into Freedom* convoca, ainda, um *acampamento* (MAUAD, 2014) no futuro: o presente. Ao utilizar este termo, Mauad refere-se às

imagens que acampam em corpos pelos tempos, foto-ícones que relampejam acontecimentos, registros digitais que condensam o cotidiano. Os múltiplos tempos da imagem, em seus mais diversos suportes, meios e corpos, se revelam na experiência fotográfica. (2014, p. 131)

O *páthos* do foto-ícone pode ser verificado em fotografias atuais, que surgem de “novas” formações arquitetônicas de controle (figura 26) – campos de refugiados, barreiras de territórios ocupados. De acordo com Nicholas Mirzoeff,

Esses novos campos de detenção não são campos de extermínio. Longe de reivindicar uma solução final, tal campo coloca a própria idéia de uma solução em suspenso, mantendo seus internos invisíveis com o objetivo de esquecer-los. (2005, p. 121)





Figura 26 - Refugiado sírio salta sobre cerca farpada entre a Síria e a Turquia (foto: Lefteris Pitarakis, 2015)

O autor continua, em uma aproximação com as questões da Guerra Fria:

A cultura de circuito fechado que emerge agora é um retorno reestruturado ao que Paul Edwards chamou de “o mundo fechado” da Guerra Fria na América. Edwards define o mundo fechado como uma metáfora emprestada do teatro, sugerindo um ambiente fechado artificial que, não obstante, é “radicalmente dividido contra si mesmo”. Assim, o sistema global contido da Guerra Fria, marcado por barreiras reais como o Muro de Berlim ou a Zona Desmilitarizada entre as duas Coreias, além de divisões metafóricas como a Cortina de Ferro, era também dividido em sua luta entre o capitalismo e o comunismo. (MIRZOEFF, 2005, p. 122)

Em sua nova figuração, o arame farpado encarna uma *preempção doméstica* que

torna as fronteiras que hoje são invisíveis para o capital global em barreiras para a força de trabalho global, sejam as barreiras invisíveis de vistos e passaportes, ou as barreiras físicas sendo construídas pelos EUA em sua fronteira com o México e por Israel nos territórios ocupados. (MIRZOEFF, 2005, p. 120)

Como Mirzoeff lembra, Michel Foucault já havia identificado que “a visibilidade é uma armadilha” (MIRZOEFF, 2005, p. 124). No caso de *Leap Into Freedom*, ela pode ser a armadilha que lança a imagem na esfera no ícone. Em uma busca por registros do pulo de Schumann, é possível encontrar facilmente, pelo menos, mais uma fotografia (figura 27). Esta

imagem, evidentemente, foi feita por outro fotógrafo, em outra posição. Mas quase ninguém a conhece. O que faz com que o salto capturado por Leibing tenha sido “para a liberdade”, enquanto esta mesma cena apreendida por outra câmera foi esquecida? Precisamente o *salto*. Mondzain diz que “é o encontro com o outro que dá firmeza à curva do salto” (2017, p. 59). O *outro* somos nós, aqueles atrás de um homem com uma câmera. Sem a chegada do outro lado, a ação de Schumann não tem sentido. Não é isso, porém, o que iconiza a imagem.



Figura 27 - Conrad Schumann alguns instantes antes do salto (foto: Polizeihistorische Sammlung, Berlin)

Mondzain chama a atenção para um risco: “a lei da gravidade bem que gostaria de desanimar os pássaros, os que riem, os dançarinos, os poetas” (2017, p. 55). Esse é, também, o risco do salto. A autora, então, aproxima a questão do peso e da gravidade à arte de Marcel Duchamp, citando uma descrição feita pelo artista da obra *Le Grand Verre* (1915-1923).

Se Schumann é eternizado, é porque encontra-se *no ar*. Através de uma operação que não possui “nem entrada nem saída, mas somente o interminável jogo de suas fabricações” (CERTEAU, 1998, p. 243), como uma *máquina celibatária*, um “receptáculo de todas as aparições do possível” (MONDZAIN, 2017, p. 61), um *horizonte* em que a

“satisfação (da vontade) [...] é intensificada pelo retardo” (SCHOPENHAUER apud THOMPSON, 2008, p. 168), ele permanece *suspense* em um entre-lugar – ou, como sugeriu Michel de Certeau em um comentário sobre o *Le Grand Verre*, um “não lugar do acontecimento” (1998, p. 243) – onde é eternamente objeto de desejos nunca alcançados: ali, ele é livre da Stasi, que o perseguiu por grande parte de sua vida; livre de autoridades da República Federal da Alemanha, que o pressionaram durante anos por informações; e livre de seu irônico futuro – um corpo vítima da gravidade, que pende, após um ato de suicídio, de uma árvore em um pacífico jardim na Bavária. Não existem consequências, ainda. Schumann não está a salvo, ainda. Não estamos fora de risco, ainda.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos dois capítulos desta dissertação que constituem as análises dos foto-ícones, procurou-se perceber as performances sociais que eles assumem. Buscou-se entender estas imagens em seus contextos histórico-antropológicos, sem desconsiderar seus aspectos políticos e ideológicos, mas, sempre, dentro de uma concepção não restritiva de suas capacidades performáticas. Assim, em todas as análises, pode-se destacar o deslocamento dessas imagens por temporalidades anacrônicas e por labirintos compostos por outras imagens.

A infinitude de caminhos a que esta pesquisa poderia ter levado talvez seja, precisamente, sua marca mais característica. Uma vez que estas fotografias existem – e que sua existência é atravessada por uma condição conciliadora (são, afinal, ícones) – suas performances podem ser incessantes. Elas não assumem apenas *estes* trajetos, apontados neste texto. Mas muitos outros, e estes *também*. A intenção, aqui, portanto, foi de arrancar-lhes, à força, o fardo do discurso, do fotojornalismo, de seu estigma (que não é incorreto, porém) da superficialidade. Pois elas são, antes de tudo, *imagens*. São, antes de tudo, *imagens fotográficas*. Da falta de ambiguidade que – aparentemente – as cerca, tentou-se enxergar suas contorções, suas distorções e suas metamorfoses.

W.J.T. Mitchell inseriu, dentro do que entende-se hoje como cultura visual, uma *crença* nas imagens que neutraliza qualquer tendência iconoclasta contemporânea. Tal missão parece ser urgente em um mundo que respira um oxigênio *visual*. O *ceticismo* a respeito disso que entendemos como imagem, portanto, talvez configure uma fuga, um movimento covarde e medroso que busca, ainda, uma espécie de “novo começo”, uma nova origem – pois a história da humanidade (ou, quem sabe, do cosmos) é também a história das imagens – para uma sociedade que pretende possuir controle sobre tudo, até mesmo sobre suas imagens. Porém, imagens não podem ser controladas. Como Horst Bredekamp declarou, “o mundo não pode ser entendido de forma adequada, se a questão das imagens não for clarificada” (2015, p. 9). Mas o que é clarificar essa questão? Aqui, entendemos esse movimento como um gesto de “escovar a contrapelo” (BENJAMIN, 1987), jogando feixes de luz em suas entranhas.

Uma vez que “atitudes mágicas em relação às imagens são tão poderosas no mundo moderno quanto nas chamadas ‘eras da fé’” (MITCHELL, 2005, p. 8) – e elas, talvez, sejam

atualmente ainda mais mágicas do que antes, como Mitchell sugere em seguida – de que forma nos sentimos feridos ou protegidos por ícones fotográficos que circulam no espaço público? David Freedberg enunciou o problema nas primeiras linhas de *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (1989):

As pessoas são sexualmente estimuladas por fotos e esculturas; elas quebram quadros e esculturas; elas os mutilam, choram diante deles e viajam por eles; são acalmadas por eles, agitadas por eles e incitadas à revolta. Elas agradecem por meio deles, esperam ser elevadas por eles, e são movidas para os mais altos níveis de empatia ou medo. Elas sempre responderam dessa maneira; elas ainda fazem (1989, p. 1)

Roland Barthes procurava aquilo que feria, como algo pontudo, em uma fotografia: seu *punctum*; Aby Warburg buscava quase patologicamente uma energia que encontrava lugar em diversas imagens: as fórmulas do *páthos*; Hans Belting estava atrás das trocas encarnadas entre corpo e meio; Walter Benjamin enxergou as similitudes que o advento da fotografia restabeleceu. Citando alguns dos autores centrais para a construção desta pesquisa, todos investiram nas imagens com o objetivo de *extrair-lhes* um “algo a mais”. Ao longo deste texto, buscou-se, através de abordagens teóricas diversas, fazer surgir destes foto-ícones suas ranhuras, seus fantasmas, suas possessões e seus duplos.

A reflexão aqui feita a partir da *vida* das imagens tem como porta de entrada a teoria formulada por Mitchell pois ela provoca, precisamente, um ponto – talvez cego, talvez propositalmente vendado – desta pesquisa, que somente encontra conforto ao final. Se, hoje, vivemos em um mundo visualmente saturado como nunca antes esteve, por que a escolha por fotografias das décadas de 1960 e 1970?

A resposta trilha alguns caminhos. Um deles é indicado pelo título de um artigo de Ana Maria Mauad: a questão não é *quando*, mas *como* nascem as imagens (MAUAD, 2014). Pois temporalmente, elas continuarão nascendo *constantemente*. As quatro fotografias que compõem o objeto desta pesquisa nascem, ressuscitam, emergem, a cada gesto, a cada sopro revolucionário (em sentido estrito ou não, pois as revoluções podem possuir várias naturezas) expirado pelos pulmões cujo tecido são elas. Como imaginários, são ativadas em sua morte temporária para transmutarem-se em ação.

Outro caminho foi determinado por uma questão histórica que aponta para duas perguntas. Como já foi comentado, existe uma concentração de foto-ícones no período da

Guerra Fria – o que é muito curioso, uma vez que a proliferação das revistas ilustradas se deu anos antes, nas décadas de 1930 e 1940. A partir da década de 1960, aliás, estas revistas começaram a sair de circulação, devido à popularidade da televisão. A partir disso, pode-se indagar: por que o período da Guerra Fria foi tão prolífico para o surgimento de foto-ícones? E por que não encontramos com facilidade foto-ícones contemporâneos? Da segunda pergunta, é possível deduzir que o número de foto-ícones *não* é proporcional ao número de fotografias feitas no mundo. E os motivos para isso permanecem em suspenso, pois não se enquadravam no recorte pretendido neste estudo – mas ficam à espera de exploração, bem como uma análise daqueles foto-ícones que ainda emergem.

A primeira pergunta foi brevemente investigada ao longo do texto, mas carece, ainda, de atenção. Pensar nas configurações nas quais um objeto é privilegiado como linguagem extrapola o horizonte de uma compreensão meramente histórica. Reafirmar, porém, que as condições de possibilidade para a existência de um evento qualquer nos dizem a respeito da sociedade, dos sujeitos, e das relações de poder que o cercam seria, nesse momento das ciências humanas, quase redundante – Foucault já é um cânone há algumas décadas. Mas, nem por isso, menos urgente; principalmente quando estes elementos ainda encontram-se ativos. Reinhart Koselleck conclui sua obra *Futuro Passado* (1979) afirmando que “a História só poderá reconhecer o que está em contínua mudança e o que é novo se souber qual é a fonte onde as estruturas duradouras se ocultam” (2015, p. 327). Desvelar, desnudar essas fontes não é tarefa simples, e a contribuição desta pesquisa, nesse sentido, é absolutamente modesta: do ponto de vista que nos cabe – dos estudos sobre imagens – sugerir nódulos visuais que permitam olhares extensivos sobre o oculto.

Uma das sugestões de resposta para a pergunta em relação à Guerra Fria já foi exposta em um dos capítulos desta dissertação: a ideia de que o *presentimo* – assim nomeado por François Hartog – nestas décadas, observado por diversos historiadores, encontra incorporação visual nestas fotografias imediatas e condensadoras de acontecimentos. Ainda, no imediatismo destas imagens, talvez possa-se desenhar os limites ideológicos demasiadamente duros daquele momento.

Koselleck lembra que “o tempo, como se sabe, de qualquer modo não pode ser expresso a não ser em metáforas espaciais” (2015, p. 310). Poderiam estes foto-ícones assumirem-se como tropo do próprio congelamento do conflito? Dessa forma, essas estases

visuais corporificariam e encenariam as estases políticas da Guerra Fria. Seriam imagens, afinal, que lutam por manter-se na superfície – sem sucesso, contudo. Pois denunciam, sintomaticamente, o emaranhado de conflitos abjetos que sangram abaixo delas – como os processos contra-hegemônicos nas periferias do planeta, apresentam, em seu devir, potenciais invariavelmente libertários.

## Referências bibliográficas

- ABBOTT, Scott; BENNETT, Lyn Ellen. Barbed and Dangerous: Constructing the Meaning of Barbed Wire in Late Nineteenth-Century America. *Agricultural History*, v 88, n 4, 566-590. 2014
- AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007
- \_\_\_\_\_. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007
- \_\_\_\_\_. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Redwood City: Stanford University Press, 1998
- \_\_\_\_\_. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008
- ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 2015
- ANDRIOLO, Karin. The twice-killed: imagining protest suicide. *American Anthropologist*, v 108, n 1, 100-113. 2006
- ARAUZ, Pablo. *La revolución era mi vida*. Entrevista concedida a Joaquín Tórriz. 2004. Disponível em: <<http://archivo.elnuevodiario.com.ni/especiales/148132-revolucion-era-mi-vida/>>, acesso em 03 jan. 2018
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007
- \_\_\_\_\_. *Homens em tempos sombrios*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus Editora, 2005
- AZOULAY, Ariella. The (in)human spatial condition: a visual essay. In: MIRZOEFF, Nicholas (Ed.), *The visual culture reader*. Nova York: Routledge, 15-31. 2013
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015
- BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM, 2014
- \_\_\_\_\_. Iconic Presence. Images in Religious Traditions. *Material Religion*, v 12, n 2, 235-237. 2016
- \_\_\_\_\_. Prólogo. In: BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2009



BENJAMIN, Walter. As afinidades eletivas de Goethe. In: BORNEBUSCH, Mônica; ARON, Irene; CAMARGO, Sidney (Trads.), *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2009

\_\_\_\_\_. A Doutrina das Semelhanças. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 108-113. 1987

\_\_\_\_\_. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984

\_\_\_\_\_. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 49-73. 2011

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 108-113. 1987

\_\_\_\_\_. *The arcades project*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1999

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999

BEZERRA DE MENEZES, Ulpiano. A fotografia como documento: Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. *Tempo*, n 14, 131-151. 2002

BOVSUN, Mara. All K-9s on the Western front. *AKC Gazette*, 44-49. 2007

BREDEKAMP, Horst. *Teoria do acto icónico*. Lisboa: KKYM, 2015

BROWNE, Malcolm. *Malcolm Browne: The Story Behind The Burning Monk*. Entrevista concedida a Patrick Witty. 2011. Disponível em: <<http://time.com/3791176/malcolm-browne-the-story-behind-the-burning-monk/>>, acesso em 16 nov. 2017

BRÜSEKE, Franz Josef. Mística, magia e técnica. *Política & Sociedade*, n 4, 167-218. 2004

BUCK-MORSS, Susan. *The dialectics of seeing: Walter benjamin and the Arcades Project*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1989

\_\_\_\_\_. Visual Empire. *Diacritics*, v 37, n 2-3, 171-198. 2007

BURKE, Peter. *History and social theory*. Cambridge (UK): Polity Press, 1998

BUTLER, Judith. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.), *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 23-36. 2017

CADAVA, Eduardo. *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1997

CASSIRER, Ernst. *An essay on man: An introduction to a philosophy of human culture*. New York: Doubleday Anchor Books, 1944

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982

\_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998

COPE, James; DEBLASE, Anthony. An Indiana Bat Impaled on Barbed Wire. *The American Midland Naturalist*, v 7, n 1, 238. 1967

DANEY, Serge. Le travelling de Kapo. *Traffic*, n 4. 1992

DEJVI, Faisal. *Landscapes of the Jihad: militancy, morality, modernity*. Londres: Hurst & Company, 2005

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997

\_\_\_\_\_. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000

DEZEMONE, Marcus. A questão agrária, o governo Goulart e o golpe de 1964 meio século depois. *Revista Brasileira de História*, v 36, n 71, 131-154. 2016

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013

\_\_\_\_\_. Cascas. *Serrote*, n 13, 98-133. 2012

\_\_\_\_\_. *Images, in spite of all: four photographs from Auschwitz*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008

EDEBURN, Ralph. Great Horned Owl Impaled on Barbed Wire. *The Wilson Bulletin*, v 85, n 4, 478. 1973

EDWARDS, Edwards; HART, Janice. Photographs as objects. In: *Photographs, objects, histories: On the materiality of images*. Nova York: Routledge, 2004

EDWARDS, Elizabeth. *Raw histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg Publishers, 2001

ENSMINGER, John. *Messenger Dogs: Soldiers in the Great War*. 30 jun. 2011. Disponível em: <<http://doglawreporter.blogspot.com/2011/06/messenger-dogs-soldiers-in-great-war.html>>, acesso em 04 abr. 2018

FALCOFF, Mark. Somoza, Sandino y Estados Unidos. Lo que el pasado enseña... y deja de enseñar. *Centro de Estudios Públicos*, n 17, 191-212. 1985

FELINTO, Erick. Flusser e Warburg: gesto, imagem, comunicação. *Revista ECO-Pós*, v 19, n 1, 20-28. 2016

FERREIRA, Jorge. A estratégia do confronto: a Frente de Mobilização Popular. *Revista Brasileira de História*, v 24, n 47, 181-212. 2004b

\_\_\_\_\_. O Partido Comunista Brasileiro e o governo João Goulart. *Revista Brasileira de História*, v 33, n 66, 113-134. 2013

\_\_\_\_\_. O trabalhismo radical e o colapso da democracia no Brasil. In: ARAÚJO, Maria Paula; CASTRO, Celso; FICO, Carlos; QUADRAT, Samantha Viz *et al.* (Orgs.), *1964-2004: 40 anos do Golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004a

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000

FRAZER, James. *O Ramo de Ouro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982

FREEDBERG, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989

FREIRE, Josias. Sobre os conceitos de natureza e experiência na filosofia da história de Water Benjamin. *Anais do IV Simpósio Regional de História*, 2012.

GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1990

GODARD, Jean-Luc; et al. Hiroshima, notre amour. [mesa-redonda entre Rohmer, Godard, Kast, Rivette, Doniol-Valcroze sobre o filme de Resnais] *Cahiers du cinéma*, n 97, 387. 1959

GRAHAME, Griffin. Mrs. Petrov and the plug uglies: an australian iconic press photograph and the Cold War. *Hungarian Journal of English and American Studies*, v 12, n 1-2, 143-161. 2006

HARAWAY, Donna. Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities*, v 6, 159-165. 2015

HARIMAN, R.; LUCAITES, J. L. *No caption needed: iconic photographs, public culture, and liberal democracy*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007

HARTOG, François. Tempo, história e a escrita da história: a ordem do tempo. *Revista de História*, v 148, 09-34. 2003

HAYTER, Earl. Barbed Wire Fencing: A Prairie Invention: Its Rise and Influence in the Western States. *Agricultural History*, v 13, n 4, 189-207. 1939

HILLS, Helen. The Baroque: Beads in a Rosary or Folds of Time. *Fabrications: The Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, v 17, n 2, 48-71. 2007

HOUGH, Susan. Writing on the walls: geological context and early American spiritual beliefs. In: PICCARDI, Luigi; MASSE, Wayland (Eds.), *Myth and Geology*. Londres: The Geological Society, 107-115. 2007

IVANOVA, Miglena. Graffiti and the Symbolic Dismantling of the Berlin Wall. *Our Europe. Ethnography – Ethnology – Anthropology of Culture*, v 2, 145-160. 2013

JONES, Boyd. On the history of dogs in warfare. *Companion Animal Society Newsletter*, v 26, n 2, 14-20. 2015

KOETZLE, Hans-Michael. *50 Photo Icons: The Story Behind The Pictures*. Colônia: Taschen, 2002

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015

KRACAUER, Siegfried. Photography. *Critical Inquiry*, v 19, n 3, 421-436. 1993

KUBO, Tsugunari; YUYAMA, Akira (Trads.). *The lotus sutra*. Berkeley: Numata Center for Buddhist Translation and Research, 2007

LADD, Brian. *The Ghosts of Berlin*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os Movimentos Aberrantes*. São Paulo: n-1 edições, 2015

LATOURE, Bruno; YANEVA, Albena. Give me a gun and I'll make all buildings move: an ANT view of architecture. In: Geiser, Reto (ed.), *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*. Basel: Birkhäuser, 80-89. 2008

LATOURE, Bruno; HEINZ, Dorothea. La prose du monde s'est-elle vraiment interrompue? In: BREDEKAMP, Horst (Ed.). *Bildwelten des Wissens*. Band 9, 1, 99-102. 2012

LATOURE, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1993

LEHTONEN, Kimmo. *Rhetoric of the Visual: Metaphor in a Still Image*. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House, 2011

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Monadologia*. Lisboa: Edições Colibri, 2016

LIPPIT, Akira Mizuta. *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000

LISSOVSKY, Mauricio. *A Máquina de Esperar: Origem e Estética da Fotografia Moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008

\_\_\_\_\_. Fotografia e antropogênese: o melhor amigo do homem. *XXVI Encontro Anual da Compós*. Jun, 2017

\_\_\_\_\_. O que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas? In: LISSOVSKY, Mauricio. *Pausas do Destino: Teoria, Arte e História da Fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 133-149. 2014

\_\_\_\_\_. O sumiço da senzala: Tropos da raça na fotografia brasileira. *Devires*. No prelo

LONG, Charles. Red Bat Impaled on Barbed Wire. *Transactions of the Kansas Academy of Science*, v 67, n 1, 201. 1964

LOVATTO, Angélica. Partidos, sindicatos e movimentos sociais nos anos 1950-64: balanço histórico-bibliográfico preliminar. *Aurora*, v 5, n 9, 196-212. 2011

LUCIANO, Dana. Nostalgia for an Age Yet to Come: Velvet Goldmine's Queer Archive. In: McCALLUM, E.L.; TUHKANEN, M. (Eds.) *Queer Times, Queer Becomings*. Albany: State University of New York Press, 2011

MAUAD, Ana Maria. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. *Questões & Debates*, n 61, 105-132. 2014

\_\_\_\_\_. Os fatos e suas fotos: dispositivos modernos na produção do acontecimento na contemporaneidade. *Z cultural*. 2017

\_\_\_\_\_. Por uma história fotográfica dos acontecimentos contemporâneos, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1987. *Revista Tempo e Argumento*, v 8, n 17, 90-133. 2016

\_\_\_\_\_. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. *Revista Maracanan*, v 12, n 14, 33-48. 2016

MBEMBE, Achille. Necropolitics. *Public Culture*, v 15 n 1, 11-40. 2003

\_\_\_\_\_. *Políticas da Inimizade*. Lisboa: Antígona, 2017

MEISELAS, Susan. *Mediations*. [19--?]. Disponível em: <<http://www.susanmeiselas.com/marrakesh-pop-up-studio/exhibitions/#id=intro>>, acesso em 02 jan. 2018

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda., 2013

MIRZOEFF, Nicholas. *Watching Babylon: the war in Iraq and global visual culture*. Nova York: Routledge, 2005

MITCHELL, William John Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986

\_\_\_\_\_. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004

MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. Para “os que estão no mar...”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.), *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 48-62. 2017

MONTENEGRO, Antônio. As ligas camponesas às vésperas do golpe de 1964. *Proj. História*, v 29, n 2, 391-416. 2004

MÜLLER, Angélica. *A resistência do movimento estudantil brasileiro contra o regime ditatorial e o retorno da UNE à cena pública (1969-1979)*. 2010. Tese (doutorado) - Programa de História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010

NEGRI, Antonio. O acontecimento “levante”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.), *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 38-46. 2017

NOBLE, Andrea. *Photography and Memory in Mexico*. Manchester: Manchester University Press, 2010

OGUIBE, Olu. Medium, Memory, Image. In: OGUIBE, Olu. *The culture game*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 90-120. 2003

OLIVEIRA, Emerson. A máquina escriturística: de Duchamp a Certeau. *Revista Poiésis*, n 12, 139-150. 2008

PELBART, Peter Pál. Foucault versus Agamben?. *Ecopolítica*, n 5, 50-64. 2013

PEREIRA DE SOUZA, Vinicius. Criando ícones: a construção da imagem das guerras pelas fotos. *Discursos fotográficos*, v 10, n 16, 85-109. 2014

PETEET, Julie. The Writing on the Walls: The Graffiti of the Intifada. *Cultural Anthropology*, v 11, n 2, 139-159. 1996

PETTINGILL, Olin. King Rail impaled on barbed wire. *The Auk*, v 63, n 4, 591. 1946

- PINNEY, Christopher. Seven Theses on Photography. In: *Thesis Eleven*, 141-156. 2012
- POOLE, Deborah. Vision, raza y modernidad. Introducción. In: *Vision, raza y modernidad: La economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur, 2000
- POPE, Alan. “Is There A Difference?”: Iconic Images of Suffering in Buddhism and Christianity. *Janus Head*, v 10, n 1, 247-260. 2007
- RANCIÈRE, Jacques. Um levante pode esconder outro. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.), *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 63-70. 2017
- RICOUER, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000
- \_\_\_\_\_. Imaginação e metáfora. *Jornadas de Primavera da Sociedade Francesa de Psicopatologia da Expressão*. Lille, 1981
- RIVETTE, Jacques. De l’abjection. *Théories du Cinéma*, 37-40. 2009
- ROJAS, Carlos Antonio. 1968 as a turning point in historical thinking: changes in western historiography. *História*, v 23, 197-218. 2004
- ROSS, Hannah. *Leap of Freedom*. 28 jan. 2016. Disponível em: <<https://sites.psu.edu/hannahrossblog/2016/01/28/leap-of-freedom/>>, acesso em 15 abr. 2018
- SANDEEN, Eric. The Family of Man at the Museum of Modern Art: The Power of the Image in 1950s America. *Prospects*, n 11, 367-391. 1986
- \_\_\_\_\_. The Family of Man in Guatemala. *Visual Studies*, v 30, n 2, 123-130. 2015
- SCHILL, Dan. The Visual Image and the Political Image: A Review of Visual Communication Research in the Field of Political Communication. *Review of Communication*, v 12, n 2, 118-142. 2012
- SEKULA, Allan. On the invention of photographic meaning. In: BURGIN, Victor (Ed.), *Thinking Photography*. Londres: Macmillan Publishers Limited, 84-109. 1982
- SELEJAN, Ileana. War in paradise: Solentiname and the Sandinista revolution. *Visual Studies*, v 30, n 2, 151-165. 2015
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: Jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina. *Resgate*, v XVIII, n 19, 46-66. 2010

\_\_\_\_\_. Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n 43, 13-34. 2014

SKOW, L. M.; DIONISOPOULOS, G. N. A struggle to contextualize photographic images: American print media and the “Burning Monk”. *Communication Quarterly*, v 45, n 4, 393-409. 1997

SPRATT, M.; PETERSON, A; LAGOS, T. Of Photographs and Flags: Uses and Perceptions of an Iconic Image Before and After September 11, 2001. *Popular Communication*, v 3, n 2, 117-136. 2005

STAMENKOVIC, Marko. A Man, Burning: Communicative Suffering and the Ethics of Images. *antae*, v 2, n 1, 36-57. 2015

STEFANESCU, Bogdan. Peace talks: indexical master tropes and their potential for conflict in the construction of national identity. *Essachess - Journal for Communication Studies*, v 10, n 1, 11-31. 2017

STIMSON, Blake. *The Photography of the social forms*. Entrevista concedida ao Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Inverno, 2007. Disponível em: <http://www.macba.cat/quaderns-portatils-blake-stimson>, acesso em 03 jul. 2017

\_\_\_\_\_. *The Pivot of the World*. Cambridge (MA): MIT Press, 2006

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and alterity: A Particular History of the Senses*. Nova York: Routledge, 1993

\_\_\_\_\_. What Do Drawings Want?. *Culture, Theory & Critique*, v 50, n 2–3, 263–274. 2009

TEIXEIRA, Felipe. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. *Revista História da Historiografia*, n 05, 134-147. 2010

THOMPSON, Glyn. *Unwinding Duchamp: Mots et Paroles à Tous les Étages*. 2008. 198f. Tese (doutorado) - The University of Leeds School of Fine Art, History of Art and Cultural Studies, Leeds, 2008

TÓRREZ, Joaquín. *La revolución era mi vida*. Entrevista concedida por Pablo Arauz. 2004. Disponível em: <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/especiales/148132-revolucion-era-mi-vida/>, acesso em 03 jan. 2018

WARBURG, Aby. Recordações de uma viagem à terra dos pueblos. In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda., 251-286. 2013



WEIZMAN, Eyal. Introduction: Forensis. In: WEIZMAN, Eyal; SCHUPPLI, Susan; SHEIKH, Shela; SEBREGONDI, Francesco; KEENAN, Thomas; FRANKE, Anselm (Eds.), *Forensis: The Architecture of Public Truth*. Berlin: Sternberg Press, 2014

WILKINSON-WEBER, Clare. Diverting Denim: The Ecology of Jeans in Popular Hindi Film. In: MILLER, Daniel; WOODWARD, Sophie (Eds.), *Global Denim*. Oxford: Berg Publishers, 51-68. 2010

WOOD, Christopher. Review: Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft by Hans Belting. *The Art Bulletin*, v 86, n 2, 370-373. 2004

YANG, Michelle. Still Burning: Self-Immolation as Photographic Protest. *Quarterly Journal of Speech*, v 97, n 1, 1-25. 2011

YÜN-HUA, Jan. Buddhist Self-Immolation in Medieval China. *History of Religions*, v 4, n 2, 243-268. 1965

ZACAREVICIUTE, Ieva. Reading Revolution on the Walls: Cairo Graffiti as an Emerging Public Sphere. *Hemispheres*, v 29, n 2, 5-22. 2014

ZAIMAKIS, Yiannis. 'Welcome to the civilization of fear': on political graffiti heterotopias in Greece in times of crisis. *Visual Communication*, v 14, n 4, 373-396. 2015

ZARZYCKA, Marta. Feelings as facts: The World Press Photo contest and visual tropes. *Photographies*, v 6, n 1, 177-184. 2013

ZELIZER, Barbie. The voice of the visual in memory. In: PHILLIPS, Kendall (Ed.), *Framing public memory*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 157-186. 2004

ZERWES, Erika. A fotografia ícone: imagens de guerra icônicas e a cultura visual contemporânea. *Studium 38*, 5-24. 2016a

\_\_\_\_\_. The human and the inhuman: visual culture, political culture, and the images produced by George Rodger and Henri Cartier-Bresson in the Nazi concentration camps. *Revista Tempo e Argumento*, v 8, n 17, 432-454. 2016b

### **Referências literárias**

CORTÁZAR, Julio. *Nicaragua tan violentamente dulce*. Manágua: Editorial Nueva Nicaragua, 1985

\_\_\_\_\_. Todos los fuegos el fuego. In: CORTÁZAR, Julio. *Todos los fuegos el fuego*. Cidade do México: Fondo de Cultura Econômica, 2005

HUGO, Victor. *Os Miseráveis*. São Paulo: Seguinte, 2014

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995

### **Filmografia**

*Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1960)