



Fotografia e representação do sofrimento¹

Carolina Sá-Carvalho² e Mauricio Lissovsky³

São, respectivamente, mestranda e professor do Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Resumo

Neste trabalho, pretendemos investigar o modo como a dor é representada pela fotografia em diferentes épocas. Veremos como o sofrimento materno, talvez o mais simbólico de todos, é retratado em fotografias de mães que mobilizaram a opinião pública. Voltaremos nossa atenção para fotografias bastante reproduzidas (dadas as devidas proporções) de três madonnas: a “Madonna dos cortiços”, de Lewis Hine, a “Mãe migrante”, de Dorothea Lange e a recente, mas também marcante, imagem da mãe do João Hélio. Percebemos uma mudança no modo como a dor pode entrar no espaço público. Sob o olhar preocupado com a questão do sofrimento, a história da fotografia acaba se confundindo com a história de como imaginamos fazer política.

Palavras-chave

Fotografia; sofrimento; representação; vítima

Introdução

No dia doze de maio desse ano (2007), véspera do dia das mães, o jornal “O Globo” publicou uma fotografia das mães de vítimas da violência, todas de mãos dadas e cada qual com o retrato do filho estampado na camiseta (Anexo1). A fotografia foi feita durante um ato de protesto organizado pelas mesmas. A manchete esclarece a reivindicação: *As mães que não têm o que comemorar amanhã: Acusado de matar Gabriela Prado, que foi condenado a 39 anos de prisão, está solto*. No centro da foto vemos Rosa Vieites, a única mãe a dirigir o olhar para a câmera e a vítima mais presente na mídia nos últimos meses. A mãe de João Hélio, uma criança que morreu após ser arrastada por ladrões, se tornou uma imagem marcante no noticiário, um rosto familiar, sempre carregando o retrato de seu filho, esse outro rosto familiar que se transformou em marca de uma dor e símbolo de uma causa. Sua causa, assim como de outras mães que têm aparecido na mídia vestindo a foto de seus filhos, é a “justiça”, entendida como punição aos criminosos. Neste caso específico, para que a punição

1 Trabalho apresentado no VII NP-Intercom – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação.

2 Carolina Sá-Carvalho é formada em Rádio e Tv pela ECO/UFRJ. Atualmente cursa o mestrado na mesma instituição, orientada pelo Prof. Paulo Vaz e vinculada ao seu projeto “O discurso do risco na mídia”. É bolsista do CNPq e em sua tese de mestrado desenvolve o tema da fotografia de sofrimento. E-mail: carolscp@globo.com.

3 Mauricio Lissovsky é historiador e Doutor em comunicação pela ECO/UFRJ e atua principalmente na área de fotografia.



aconteça como desejada, é reivindicada uma mudança na legislação. A sua bandeira é a diminuição da maioria penal, pois só assim um dos acusados do assassinato de João Hélio (e de outras vítimas potenciais) poderão ser punidos “devidamente”.

A publicação de retratos de vítimas com a intenção de afetar a opinião pública, despertar a piedade e a indignação, não é uma novidade no fotojornalismo e tampouco na fotografia documental. Sem muito esforço seremos capazes de recordar pelo menos uma centena de rostos desse grande inventário de faces da dor. Podemos mesmo dizer que o principal assunto do fotógrafo documental é o leque de experiências traumáticas: pobreza, injustiças políticas e sociais, guerra, crime, fome, desastre e todo tipo de sofrimento. A sua utilização com a intenção de provocar mudanças na legislação também não é nova. As fotografias de trabalho infantil de Lewis Hine, por exemplo, já na primeira década do século XX, tinham esse exato objetivo.

Ao tornar visíveis para a “opinião pública” sofrimentos até então distantes do olhar: indígenas em terras longínquas, trabalhadores no interior das fábricas e dos cortiços e imigrantes no campo, a fotografia no fim do século XIX e início do século XX produziu diferentes formas de incluí-los no imaginário social. Em todas elas, representar o sofrimento do outro implicava pensar a sociedade como um projeto coletivo, fazer política. A vítima retratada era representativa de um grupo e seu sofrimento exemplar. Assim, por representar um sofrimento que poderia ser generalizado para uma condição social, a mediação – no caso, do fotógrafo, mas também do jornalista, do escritor, ou do político – era imprescindível.

No entanto, falar do outro, retratar o outro, parece ter perdido a legitimidade. As acusações a esse gênero de fotografias vão desde uma crítica à estetização (uma foto bela desvia a atenção do tema consternador e a dirige para o próprio veículo), à manipulação ideológica, ao paternalismo e interesse por parte do fotógrafo. O que acontece com os retratos de sofrimento hoje? Parece haver uma mudança no modo como a dor pode entrar no espaço público. A diferença mais evidente é a ausência da mediação do fotógrafo-autor. O fotógrafo, que tinha a autoridade de revelar, através do retrato de um sofrimento singular, muitas vezes anônimo, uma face humana (seja a face da dignidade, seja a da coragem, ou a da crueldade), parece ceder lugar à vítima que se revela, que revela o seu próprio sofrimento. Hoje vemos uma proliferação de atos de protesto que servem para a publicização da própria dor. Há páginas na internet com álbuns fotográficos de vítimas da violência e uma série de outras formas de memoriais



familiares tornados públicos⁴. São as mães que carregam os retratos dos filhos mortos. São elas que têm direito a contar a sua história e que, ao mesmo tempo, merecem ser ouvidas a respeito da legislação penal.

Nossa hipótese é a de que os retratos de sofrimento que se tornam importantes (porque são capazes de mobilizar a opinião pública), não apenas dizem quem são as vítimas num dado momento da história, mas revelam uma maneira de olhar e se apropriar da experiência da dor. Para compreender as transformações que afetam a figuração do sofrimento na mídia, iremos comparar a imagem da mãe do João Hélio com outros ícones do sofrimento materno.

A imagem da mãe que sofre tem uma força particular. Diferentemente de outras imagens de dor, em nossa cultura, ela não precisa ser justificada, diante de seu sofrimento não nos questionamos a respeito de sua realidade ou merecimento. Isso se deve em parte à própria relação que ela mantém com a história da arte. A representação do sofrimento materno é impregnada de um sentido que remete a uma série de outras imagens de mães que povoam nosso imaginário, a começar pela Madonna com a Criança, a imagem mais simbólica da maternidade. A Madonna é exatamente o símbolo da abnegação, aquela que está ali pelo filho (menino Jesus) e, assim, pela humanidade inteira.

Três Mães

A imagens têm sido criticadas por representarem um modo de ver o sofrimento à distância, como se existisse algum outro modo de ver. (Susan Sontag)⁵

A “Madonna dos cortiços”, de Lewis Hine, foi publicada na capa da revista *Survey* de 8/07/1911. No ano anterior, Hine havia entrado para a equipe da revista que representava a opinião “dos agentes filantrópicos do capital” e “de uma burocracia reformista emergente”.⁶ O objetivo declarado da *Survey* era tornar públicas as “condições de vida e trabalho” da população, de forma a despertar a consciência social e

4 Alguns exemplos são os memoriais às vítimas do 11/09 (<http://www.unitedinmemory.net/>); o álbum fotográfico da menina Gabriela, morta por bala perdida no Rio de Janeiro (<http://www.gabrielasoudapaz.org/fotos.htm>); o memorial, publicado no New York Times, às vítimas de *Virginia Tech*, no qual as fotografias são acompanhadas de textos escritos por pessoas próximas às vítimas (http://www.nytimes.com/ref/us/20070418_VICTIMS_GRAPHIC.html)

5 SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. p. 98

6 Cf. SEKULLA, Allan. *On the invention of photographic meaning*. p. 103-4.



mobilizar o público à ação. O método de investigação valorizava acima de tudo a comunicação, o modo de tornar públicas as verdades sociais⁷.

Em 1909, durante uma palestra intitulada: *Social Photography: How the Camera may help in the social uplift*⁸, Lewis Hine expôs como a fotografia poderia se tornar um aliado para mobilizar o “grande público” para as causas sociais. Citando Victor Hugo, declarou: “When the great social peril is darkness and ignorance... What then... is required? Light! Light in floods! [...] and in this campaign for light we have for our advance agent the light writer – the photograph.”⁹. A câmera deveria tornar visível o que as barreiras sociais, a ignorância e a indiferença mantinham invisível. Essencialmente sociólogo e professor, Hine se apropriou da fotografia como seu principal instrumento pedagógico. Iluminar era não apenas apresentar fatos, mostrar a realidade do sofrimento de uma determinada parcela da população, mas ensinar a ver esse sofrimento. Educar o olhar para ver “as belezas que podem ser encontradas em todas as mãos”¹⁰. O fotógrafo-professor deveria restaurar “a continuidade entre a experiência refinada e intensificada, que são as obras de arte, e os eventos diários, ações e sofrimentos que são reconhecidos universalmente como constituintes da experiência”¹¹, ou seja, formar uma certa sensibilidade estética humanista.

Em sua série sobre o trabalho infantil, Hine retrata algumas crianças mutiladas por acidentes de trabalho. As imagens são acompanhadas por uma legenda descrevendo o caso. Na fotografia *Neil Gallader, worked two years in a breaker, leg crushed between cars, Wilkes Barre, Pennsylvania, November, 1909*, imagem e texto são a evidência chocante que atesta a existência de um sofrimento causado por uma injustiça, por um abuso, e, assim, pretendem servir como um documento para afetar a legislação¹². As personagens retratadas nas fotos de Hine são individualizadas, mas sem perder seu caráter representativo. Neil Gallader não deixa de ser um símbolo do grupo de crianças vítimas do trabalho infantil. Isto porque o trabalho do fotógrafo - de pesquisa sistemática, catalogação e coleta de informação sobre as vítimas fotografadas - faz parte de um projeto político, o projeto de reforma. O sofrimento é atribuído a uma injustiça

7 TRACHTENBERG, Alan. *Reading american photographs*, p. 195-6

8 “Fotografia Social: Como a câmera pode servir ao melhoramento social”.

9 Citado em TRACHTENBERG, Alan. *Reading american photographs*, p.206. “Quando a grande ameaça social é o obscurantismo e a ignorância... o que, então... é preciso? Luz! Montes de luz! [...] E nessa campanha por luz, nós temos ao nosso favor a escritora da luz – a fotografia.”

10 Idem p. 193.

11 Idem p.192

12 SEKULLA, Allan. “On the invention of photographic meaning” p.104-5

social e torná-lo visível é uma forma prática de conscientizar o público no sentido de forçar certas mudanças na legislação, para restaurar a harmonia social.

Allan Sekula chama esta de uma primeira camada de sentido das fotografias de Hine: seu valor como documento legal. Ele argumenta que suas fotos possuem um segundo sentido, que é a representação da “dignidade do oprimido”. No contexto da reforma, as pessoas representadas são sempre vítimas, mas nunca estão completamente destituídas de sua humanidade nas fotos de Hine. Muitas das suas crianças olham para câmera, não com um olhar de desafio, mas de dignidade; adultos vestem-se bem, são belos. Hine não retrata indivíduos destruídos ou degenerados pela pobreza, pelo contrário, o sofrimento chega a conferir-lhes maior dignidade.

A fotografia para a qual desejo chamar a atenção, a “Madonna dos cortiços” (Foto1), é um exemplo de como a representação do sofrimento, em Hine, excede a função de evidência. Num artigo chamado *Uma madona dos cortiços. Um estudo de composição*, Hine chegou a descrever sua foto como um estudo para “representar a maternidade entre os pobres, seguindo a concepção usada por Rafael na sua ‘Madonna na cadeira’”¹³. A composição da fotografia é cuidadosamente pensada para evocar a maternidade simbólica. Arlindo Machado observa que em suas imagens “as pessoas eram arrumadas para a foto” e o modo como as fazia “*posar* e representar-se a si mesmas dava-lhes a dignidade de mártires mitológicos, de acordo com as convenções pictóricas cristalizadas ao longo de séculos”.¹⁴ Na fotografia, a mãe encontra-se sentada na cadeira com uma filha no colo. Ajoelhado aos seus pés, um filho mais velho apóia as mãos na irmã e olha para o rosto da mãe. Embora os trajes sejam pobres, estão limpos e bastante arrumados, o menino tem o cabelo penteado e usa uma gravata. A foto é a imagem do sofrimento materno, do afeto familiar e da dignidade.

O papel do fotógrafo e a sua habilidade são capitais. A “madonna dos cortiços” é uma imagem que encarna certos valores tradicionais para educar a sensibilidade. O fotógrafo é simultaneamente testemunha e pedagogo. Revela o sofrimento do “outro”, mas deve fazê-lo de forma a produzir identificação mediada por valores universais, representados pela tradição artística. Dirigida à elite, procura despertar nela o senso estético e os melhores sentimentos com relação à pobreza.

13 Citado em TRACHTENBERG, Alan. *Reading american photographs*. p.193

14 Citado em LISSOVSKY, Mauricio. *O Refúgio do tempo: Investigação sobre a origem da fotografia moderna*. p.138



Foto 1: Lewis Hine. *A madonna dos Cortiços*, 1911.

Na década de 30, Lewis Hine foi redescoberto como um dos pioneiros da fotografia documental americana¹⁵. Com a crise econômica, dois milhões de americanos desempregados e a migração de trabalhadores do campo para a Califórnia, esta década foi um período de grande atenção aos problemas sociais e possíveis conflitos nos Estados Unidos. Nesta época, foi criado o paradigma do formato documental, articulado a uma série de outros fatores como o aumento do número de revistas ilustradas e o aparecimento da câmera 35mm, que tornava novos ângulos possíveis¹⁶. Foi neste contexto e sob os auspícios da FSA (*Farm Security Administration*), uma agência governamental criada para fomentar a recuperação da economia rural e dos agricultores norte-americanos, que Dorothea Lange fez a famosa fotografia da “Mãe Migrante” (Foto 2).

Em um artigo de 1960, a fotógrafa descreveu o momento em que o retrato foi produzido: estava em seu caminho de volta para casa, quando passou por um grupo de trabalhadores rurais em Nipomo, na Califórnia. Empregados como catadores de ervilha, “estes trabalhadores volantes prestavam serviços temporários no campo, enquanto empreendiam uma longa jornada para Oeste, em busca de melhores condições de vida na região frutífera da Califórnia.”¹⁷ Seguiu adiante, mas, alguns quilômetros à frente, resolveu retornar. Viu a mãe com vários filhos e resolveu fotografá-los. Em menos de quinze minutos, tirou seis fotografias, quadros cada vez mais fechados, da família. A última foi o célebre retrato frontal da mãe com três das suas crianças.

15 TRACHTENBERG, Alan. “Reading american photographs”

16 PRICE, Derrick. “Surveyors and surveyed”. In: *Photography: A critical introduction* p.77

17 LISSOVSKY, Mauricio. *O Refúgio do tempo: Investigação sobre a origem da fotografia moderna*. p.141



“Eu vi e me aproximei da mãe faminta e desesperada, como se atraída por um ímã. Não me lembro como expliquei a minha presença ou a da câmera para ela mas eu me lembro que ela não fez perguntas. Fiz cinco exposições, trabalhando cada vez mais perto, sempre na mesma direção. Não perguntei seu nome nem sua história...”¹⁸

Algumas décadas depois, o chefe da seção de fotografia da FSA, Roy Stryker, deu a entender que a foto é o ícone de todo o trabalho da agência:

“Quando Dorothea trouxe a foto, isso foi o máximo. Ela nunca a superou. Para mim, era a foto da Farm Security... Muitas vezes eu me perguntei o que ela estaria pensando. Ela tem todo o sofrimento da humanidade nela e toda a perseverança... Você pode ver o que quiser nela. Ela é imortal.”¹⁹

A “mãe migrante” e a “madonna dos cortiços” tinham a princípio uma intenção social, retrataram o sofrimento da mãe pobre, produzindo imagens simbólicas de família e pobreza, mas, apesar das semelhanças, as duas fotografias estabelecem distintas relações entre fotógrafo, vítima e espectador. Há algo que se assemelha a um pacto, uma correspondência ou uma promessa na fotografia da “mãe migrante” que a distingue da subserviência da madonna de Hine. Enquanto este descreve seu processo fotográfico como um “estudo de composição” no qual ele parte de Rafael para alcançar a imagem da “maternidade entre os pobres”, em uma de suas notas de campo, Lange descreve outra forma de relação do fotógrafo com o objeto fotografado: “Ela pensou que minhas fotos poderiam ajudá-la, então ela me ajudou.”²⁰ A mãe parece pôr-se em correspondência com a fotógrafa. Lange aproximou-se da outra mulher, que se deixou fotografar. Desse encontro, que não durou mais que quinze minutos, estabeleceu-se uma promessa, um compromisso.²¹ A mãe, que olha com o rosto erguido e projetado para frente, tornou-se símbolo de uma reivindicação.

Enquanto as fotografias de Hine, impregnadas dos valores humanistas, buscavam despertar a consciência e a piedade da elite, as imagens da FSA tinham como público uma classe média em plena Depressão e um projeto essencialmente democrático. Elas buscavam a solidariedade do público pela América pauperizada e o desejo coletivo de reconstrução do país. As imagens, portanto, estavam imbuídas de uma ideologia que procurava suscitar, a partir delas, a simpatia das classes médias e a confiança no futuro

18 Citada em CLARKE, G. *The Photograph*, p. 151.

19 Citado em GOLDBERG, Vicki. *The Power of photography*. p. 136.

20 ROSLER, M. *Dentro, alrededor y otras reflexiones: Sobre la fotografía documental*. p. 83.

21 LISSOVSKY, Mauricio. *O Refúgio do tempo: Investigação sobre a origem da fotografia moderna*. p.142-5

da sociedade americana, confiança que correspondia ao próprio espírito do *New Deal*, descrito por Stryker como 'um sentimento de que as coisas estavam sendo consertadas, os grandes erros estava sendo corrigidos, que não haveria problemas tão grandes que resistissem à aplicação do bom senso e do trabalho duro'. O fotógrafo deveria encontrar nas fotografias o olhar dessa classe média. A composição, alcançada pelo fotógrafo e pactuada pelas suas personagens, visava, portanto, um terceiro, o olhar que é preciso fazer-se presente na cena como aquele a quem estas imagens se dirigem²².



Foto 2: Dorothea Lange. *Migrant Mother*. Nipoma, California, 1936

Apesar das diferenças na relação entre fotógrafo, vítima e espectador, podemos dizer, a partir dos exemplos de Hine e dos fotógrafos da FSA, que na representação mediada do sofrimento do outro, algo tende a permanecer constante: a imagem da vítima aspira à generalidade. Se, por um lado, o sofrimento deve ser singular, é para que seja concreto e desperte a piedade. Por outro, para que seja político, o apelo deve evocar uma pluralidade de situações similares de sofrimento²³. A imagem deve, portanto, nos deixar ver as rugas, a contração da testa da mãe, seu rosto particularmente cansado, os furos nas roupas dos filhos, mas, ao mesmo tempo, ser a situação de todas as mães migrantes, de todas as madonnas dos cortiços. Dorothea Lange chegou a admitir que não estava interessada naquele sofrimento singular, que não perguntou a sua Madonna nem “seu nome nem sua história”. Este anonimato parece ter colaborado para que esta fotografia se tornasse “a fotografia mais reproduzidas do mundo”²⁴.

22 Idem

23 Para uma teoria sobre sofrimento à distância ver BOLTANSKI, Luc. *Distant Suffering: morality, media and politics*

24 ROSLER, M. *Dentro, alrededor y otras reflexiones: Sobre la fotografía documental*. p. 82.

A “Mãe migrante” se tornou um clássico e recursos foram levantados para a população daquela região. Em 1936 foi publicada na *Survey Graphic* e incluída na exposição *U.S. Camera*, que rodou os Estados Unidos e a Europa. Entre 1938 e 1940, cerca de 175 jornais e revistas reproduziram a fotografia. Em 1941, foi exibida no Museu de Arte Moderna, ano em que o seu departamento de fotografia foi fundado. A imagem se tornou tão simbólica que foi usada para outras causas, servindo como modelo para a litografia *Spanish Mother, The terror of 1938* (Foto3), para uma ilustração na capa de uma revista venezuelana em 1964 (Foto4) e para uma versão racial, publicada no *Black Panther' Newspaper* em 1973 (Foto5).²⁵ Em 1978, Florence Thompson, a mãe migrante, até então anônima, reclamou à *Associated Press* que não havia ganho nenhum centavo pela fotografia, que esta não melhorou em nada sua vida²⁶. Ela disse que havia tentado, sem êxito, proibir a sua reprodução. No ano seguinte, a *United Press International* publicou uma reportagem sobre a Sra Thompson.



Foto 3: Diana Thorne, *Spanish Mother: The terror of 1938*, 1939. Lithography. In: Goldberg, *The Power of Photography*.



Foto 4: *Bohemia Venezolana*, 1964. In: Goldberg, *The Power of Photography*.



Foto 3: Malik, Page of *Black Panther's Newspaper*, 1973. In: Goldberg, *The Power of Photography*.

A queixa de Florence Thompson e a ironia de seu reaparecimento na mídia são do mesmo teor dos ataques que a fotografia documental vêm recebendo desde a década de 70. Ela reside nessa relação entre o fotógrafo e o sofredor, que é a relação própria da representação. Podemos dividi-la em três pontos mais ou menos entrelaçados: a exploração, o paternalismo e a manipulação ideológica. Em primeiro lugar, está a idéia do fotógrafo como um predador. A foto não trouxe nenhum tipo de alívio à vítima retratada, apesar de ter feito a fama de sua fotógrafa. Os fotógrafos andariam à caça de

25 GOLDBERG, Vicki. *The Power of photography*. p.137-8

26 ROSLER, M. *Dentro, alrededor y otras reflexiones: Sobre la fotografía documental*. p. 82-83.



sofrimentos alheios e os espectadores consumiriam e louvariam essas imagens com uma espécie de conforto moral. Esta é uma crítica muito comum a pessoas que fazem fotografia documental hoje, como Sebastião Salgado. Salgado tornou-se alvo principal de uma campanha contra as situações demasiado comerciais em que, de forma típica, são vistos seus retratos de pessoas e povos em sofrimento²⁷.

O segundo ponto ressalta uma atitude colonialista e paternalista das classes mais altas. As vítimas não têm voz, apenas através do olhar privilegiado do fotógrafo, que deve mostrar aos seus pares, também instruídos, os sofrimentos desses “outros” (pobres, imigrantes, famélicos, estrangeiros). Quando Florence Thompson vai à mídia contar a sua história e dizer que gostaria de ter proibido a reprodução da fotografia, está dizendo que aquilo não a representa ou que ser representada por outro não fez nenhum bem a ela, está reclamando seu direito à auto-representação.

Por último, há uma crítica mais direta à manipulação. Lange não perguntou o nome nem a história da mulher que fotografou, mas colocou-a como símbolo de uma história que acreditava ser a sua. O fotógrafo seleciona sofrimentos particulares e os retrata de acordo com seus próprios interesses e/ou os de seus contratantes.

Todas as críticas se direcionam à relação de sujeito e objeto que se estabelece entre fotógrafo e fotografado. Mas não é exatamente essa relação que está no cerne do olhar e da própria representação? Transformar o mundo em imagem faz parte do projeto moderno; ter frente ao olhos significa conhecer, tornar objeto. Representar-se era o modo adequado de se fazer ouvir no espaço público. Era sobretudo pela representação que as democracias liberais caracterizavam seu regimes de governo em contraposição aos totalitarismo nascentes. Neste sentido, a vítima moderna tinha que ser necessariamente passiva, objeto do debate político, que visava o melhoramento da humanidade e a amenização do sofrimento de que ela era antes de tudo um símbolo. Este era, fundamentalmente, o sentido público destas imagens.

O que acontece com o retrato de sofrimento não apenas no contexto dessas críticas, mas num mundo onde a própria confiança nas instituições democráticas, ou na alternativa revolucionária, está em baixa? As fotografias documentais, como diz Rosler, continuam a desempenhar um papel cultural, mas parecem estar relegadas às galerias de arte e às revistas acetinadas. Isto não significa que a exposição do sofrimento tenha perdido seu caráter político. O que vemos é uma mudança na forma da exposição daquelas

27 SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros* p. 67



fotografias que mobilizam a opinião pública e uma transformação política da figura da vítima.

Martha Rosler²⁸ dá um outro exemplo que se assemelha ao caso do reaparecimento de Florence Thompson: Em 1980, a *New York Times Magazine* publicou uma reportagem criticando o livro *Let us now praise the famous men* (com textos de James Agee e fotografia de Walker Evans), na qual revelava os nomes e histórias verdadeiros das personagens. Na verdade, o que ela revelava de novo era o fato de os pobres se envergonharem de terem sido retratados como pobres, de as fotografias terem sido motivo de vergonha para eles. Segundo Rosler, essa obra é apenas um novo documental, um “projeto re-fotográfico” que redescobre as vítimas daquela época como vítimas de novo. Só que o interessante é que desta vez elas são vítimas da câmera do fotógrafo, ou seja, da representação que se fez delas. Esse discurso é parte de um fenômeno global que ganhou força, entre outras coisas, com a popularização da política de identidade americana. Os movimentos das minorias e dos grupos subalternos da década de 60 reivindicavam a direito à auto-representação, argumentando que se a identidade é formada em parte pelo reconhecimento do outro, a sociedade patriarcal branca seria responsável pela baixa auto-estima e auto-depreciação das mulheres, dos negros, dos homossexuais e outros grupos²⁹.

Em 1983, a família Thompson procurou de novo a imprensa: Florence estava gravemente doente e padecia na pobreza. O *New York Times* publicou a fotografia clássica tirada por Dorothea Lange ao lado de um retrato recente da “mãe migrante”, sob a manchete: *An appeal for a face from the depression: Decades after her careworn, resolute face became a symbol of the grinding poverty of the Depression, Florence Thompson's children are asking for help to save their mother's ebbing life*³⁰. O artigo rendeu, em um mês, doações que somavam mais de quinze mil dólares³¹. A justiça teria sido finalmente feita.

Gradualmente, o discurso das vítimas foi ganhando espaço e já não se reduz aos movimentos das minorias. A figura da vítima (e, hoje, principalmente, a vítima de crime) adquiriu uma existência independente e central no debate político, uma forma de

28 ROSLER, M. *Dentro, alrededor y otras reflexiones: Sobre la fotografía documental*. p. 87.

29 TAYLOR, C. *The Politics of Recognition*.

30 “Apelo de um rosto da Depressão: Décadas após o rosto preocupado e decidido ter se tornado o símbolo da pobreza esmagadora da Depressão, os filhos de Florence Thompson pedem ajuda para salvar a vida de sua mãe.”

31 GOLDBERG, Vicki. *The power of photography*. p.139

cidadania, que confere direitos³². Atualmente, as imagens que mobilizam a opinião pública mostram as vítimas exercendo o direito de retratarem o seu sofrimento e a sua raiva ao seu modo. As histórias de sofrimento devem ser contadas em primeira pessoa, devem ter a legitimidade de uma experiência de dor. É a biografia e o lugar do qual se fala, e não o talento, ou a autoridade do profissional, que legitimam a fotografia de denúncia no espaço público.

Esse é o caso da mãe do João Hélio, a nossa terceira madonna (foto 6). Não há um mediador que a represente, é ela quem fala pela sua causa e que exhibe seu sofrimento: não só aparece na mídia (dá entrevistas, organiza atos públicos), como mostra, a cada vez que aparece, o retrato do seu filho. O símbolo da causa que deve mobilizar a opinião pública é a fotografia de João Hélio. Essa é a imagem que sempre se repete: a fotografia estampada na camiseta. Assim, o símbolo é também a mãe vestindo aquele retrato. E é essa dor, tornada imagem, que autoriza seu discurso.

A importância do modo como a imagem é veiculada pode ser exemplificada por uma desavença entre os pais de vítimas da violência que apareceu em uma nota no jornal O Globo, no dia 25 de abril. A nota continha uma pequena entrevista na qual o pai de João Hélio explicava que não queria que a fotografia do filho fosse reproduzida em camisetas para angariar fundos para a Ong “Gabriela Sou da Paz”, dos pais de outra criança assassinada: “Participamos de manifestações contra a violência, mas não queremos o *nosso filho*, a *nossa dor*, em nada que envolve dinheiro e tenha fins lucrativos.”³³ Reproduzida do álbum da família, só os parentes têm direito de ostentá-la em suas camisetas. Ela se torna quase o avesso da representação, pois remete sempre a si mesma.



Foto 6: Rosa Vieites, mãe do João Hélio, na missa de sétimo dia.
Publicada em diversos veículos de Comunicação.

³² Alguns autores trabalham com a idéia de uma nova identidade calcada na vitimização. Ver GARLAND, David. *The culture of control*, e COMAROFF, J; COMAROFF, J. L. *Figuring Crime: quantifacts and the production of the un/real*.

³³ Grifo dos autores

Enquanto as fotografias da FSA eram deixadas disponíveis, gratuitamente, para os editores que a quisessem reproduzir, a fotografia da vítima atual é uma dor singular e só faz sentido exposta no peito que carrega essa dor. O sofrimento da “mãe migrante” aspirava à generalidade - segundo Stryker, “você pode ver o quizer nela” - a ponto de ter sido utilizada para causas que em nada diziam respeito à Depressão. A “Madonna dos cortiços”, era a madonna de Rafael, era a mãe pobre universal. A imagem da mãe de João Hélio só pode ter um sentido, e é ela quem determina esse sentido.

Abaixo da foto de João Hélio, lê-se: “que não seja em vão”. Pode-se argumentar que essa imagem ainda é, como sugerido nesta legenda, representativa, pois se coloca como representando os interesses de outras vítimas potenciais, futuras mães que poderão sofrer como ela. Mas esta é uma outra forma de representação, que ao partir de um discurso de dor em primeira pessoa, procura falar pelos *direitos das vítimas* e das vítimas potenciais.

A estória de sofrimento contada em primeira pessoa não permite o tipo de generalização da responsabilidade moderna. Ao representar o sofrimento de um “outro”, o fotógrafo moderno se dirigia aos não-sofredores convidando-os à mobilização em nome de um futuro a ser construído. A política moderna se realiza justamente através desta legitimação universalizante de instâncias como a esfera pública em fazer-se valer como o interesse comum. Assim, os sofrimentos representados só ocupavam esse espaço porque diziam respeito a uma questão social. Para Dorothea Lange, não era importante individualizar o sofrimento da mãe migrante, não era importante que ela se colocasse e colocasse suas reivindicações, exatamente porque se tratava da construção do futuro de uma sociedade. Se em Hine não encontramos um projeto de construção nacional, vemos, no entanto, a crença nos valores humanistas e na boa vontade da elite ilustrada.

Diante da auto-exposição do sofrimento, falar de uma responsabilidade coletiva, passa a significar falta de consideração com a dor da vítima. À declaração do presidente Lula de que a sociedade e o Estado não podem “agir com vingança”, referindo-se aos criminosos como “jovens que moram mal, que foram desestimulados a parar de estudar (sic), que não têm perspectiva de emprego”, a mãe de João Hélio retrucou:

"E se fosse o filho dele, o que ele faria? Qual seria a solução? Deveria ter um investimento pesado na área de segurança, com construção de presídios de segurança máxima para colocar todos esses criminosos na cadeia mesmo, em regime fechado. A partir do momento que eles se virem punidos, eles vão pensar duas vezes antes de cometer os crimes. Está tudo a favor da bandidagem"



A premissa que leva a essa declaração é a própria negação da representação. Se o discurso não é sobre o “outro”, mas sobre si mesmo (“e se o filho fosse dele?”), o debate dificilmente pode girar em torno do “bem comum” ou do futuro coletivo. É com base em uma reivindicação por reparação, legitimada pela posição de vítima (ou vítima potencial), que essas mães se colocam como representantes de um grupo e que, assim, adquirem o poder de serem ouvidas por políticos sobre a implementação das leis.

Conclusão

O texto de apresentação da Ong “Gabriela Sou da Paz”, para qual o dinheiro da venda das camisetas será revertido, ilustra a passagem da imagem como dor própria para o sentido político que ela adquire ao entrar no espaço público:

“A estudante **Gabriela Prado Maia Ribeiro**, de 14 anos, teve a vida interrompida, durante um assalto no metrô da Tijuca. Era a primeira vez que a jovem saía sozinha de casa numa espécie de liberdade condicional imposta pela insegurança pública. Um de seus algozes, já havia sido preso e condenado, mas voltou para a rua beneficiado por uma brecha na lei. A impunidade que matou Gabriela, mata pelo menos 105 inocentes por dia no Brasil. Vamos fechar as brechas da lei.”³⁴

O status de vítima confere direitos: sua dor e sua raiva deveriam ser compensados, se tornando o cerne das decisões políticas. Após a morte do João Hélio, seus pais foram ouvidos pelo governador, pelo presidente da República e pelo poder legislativo. Até este momento, dois projetos de lei referentes à punição de criminosos foram aprovados pela câmara: o que aumenta a pena de adultos que envolvem menores em crime e o que torna mais rígido o regime de progressão de pena. Além disso, o assassinato da criança trouxe a discussão sobre a redução da maioria penal, já que um dos integrantes da quadrilha era menor de idade.

O que acontece com a própria noção de política quando o espaço público passa a ser constituído por vítimas? Com a perda da legitimidade de representar o outro, talvez tenhamos perdido também a própria dimensão social da representação do sofrimento.

Referências Bibliográficas

BOLTANSKI, L. *Distant Suffering: morality, media and politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

³⁴ <http://www.gabrielasoudapaz.org/>

CLARKE, Graham. *The Photograph (Oxford History of Art)*. Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 30.

COMAROFF, J; COMAROFF, J. L. Figuring Crime: quantifacts and the production of the un/real. *Public Culture* 18. Chicago: University of Chicago, 2004.

GARLAND, David. *The culture of control: crime and social order in contemporary society*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

GOLDBERG, Vicki. *The power of photography: How photographs changed our lives*. NY: Abbeville Press: 1991.

PRICE, Derrick. Surveyors and surveyed: Photography out and about. In: WELLS, Liz. (ed.) *Photography: A critical introduction*. London: Routledge, 1997.

ROSLER, Martha. Dentro, alrededor y otras reflexiones: Sobre la fotografía documental. In: RIBALTA, Jorge (ed.) *Efecto Real*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

SEKULLA, Allan. On the invention of Photographic Meaning. In: BURGIN, Victor (ed.) *Thinking Photography*. Basingstoke: Macmillan Press, 1982.

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

TAYLOR, C. The Politics of Recognition. In: GUTMANN, A. *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

TRACHTENBERG, Alan. *Reading American Photographs*. Toronto: Collins, 1989

Anexo

