

## As fotografias de Dorothea Lange: um exercício de alteridade<sup>1</sup>

Júlia Cristina de ALMEIDA<sup>2</sup>

Verena Carla PEREIRA<sup>3</sup>

Centro Universitário Padre José Anchieta, Jundiaí, SP

### Resumo

As imagens feitas pela americana Dorothea Lange (1895-1965) foram de relevância para a história da fotografia documental e social. Lange fez parte da equipe de fotógrafos da *Farm Security Administration* (FSA) - organismo estatal norte-americano. Após a crise de 1929, que deixou na miséria milhares de estadunidenses, como plano de reerguimento da economia dos Estados Unidos, o governo do presidente Roosevelt, no seu primeiro mandato, criou em 1935 o FSA, para ajudar a população das áreas rurais. Dentro do FSA, havia o departamento de fotógrafos com a função de retratarem a realidade vivida naquela época. Neste contexto, a pesquisa da qual este artigo se origina explorou a linguagem visual usada na constituição da história como fonte de construção da verdade, através do olhar do fotógrafo.

**Palavras-chave:** Fotografia; Dorothea Lange; FSA.

O recorte proposto para a pesquisa de Iniciação Científica foi a sequência de fotos realizada pela fotógrafa Dorothea Lange em março de 1936. Todas as cinco fotos feitas retratam Florence Owens Thompson e seus filhos (Figura 1). Esta expressiva mulher era mãe de 7 filhos famintos e tinha apenas 32 anos. A família trabalhava na lavoura e, com a crise, perderam seus empregos e ficaram nas ruas de Nipomo, Califórnia. Quando Dorothea os encontrou, a alimentação deles era precária e insuficiente. Este retrato tornou-se um ícone do trabalho fotográfico de Lange e símbolo da Depressão Norte Americana que levou a extrema pobreza diversas pessoas.

Ainda sobre este retrato, em uma entrevista ao *Popular Photography*, em fevereiro de 1960, a própria Dorothea Lange conta a experiência deste dia para fazer esta foto em especial:

Eu me aproximei da mãe faminta e desesperada como se fosse um ímã. Não me lembro se eu expliquei a minha presença ou a da minha

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 2 - Publicidade e Propaganda do XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de junho de 2017.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 4º. semestre do Curso de Publicidade e Propaganda do UniAnchieta, email: julialmeida28@gmail.com

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Publicidade e Propaganda do UniAnchieta, email: profaverena@gmail.com

câmera para ela, mas lembro-me que ela não fez nenhuma pergunta. Fiz cinco fotos, trabalhando cada vez mais próxima a ela. Eu não perguntei o nome dela ou sua história. Ela contou-me sua idade: 32 anos. Disse que estava alimentando-se de legumes congelados dos campos ali ao redor e de pássaros que as crianças matavam. Tinha acabado de vender os pneus do carro para comprar comida. Ela estava sentada ali, naquela tenda, com os filhos ao redor e parecia que minhas imagens poderiam ajudá-la. Então ela me ajudou. Havia uma espécie de cumplicidade entre nós.<sup>4</sup>

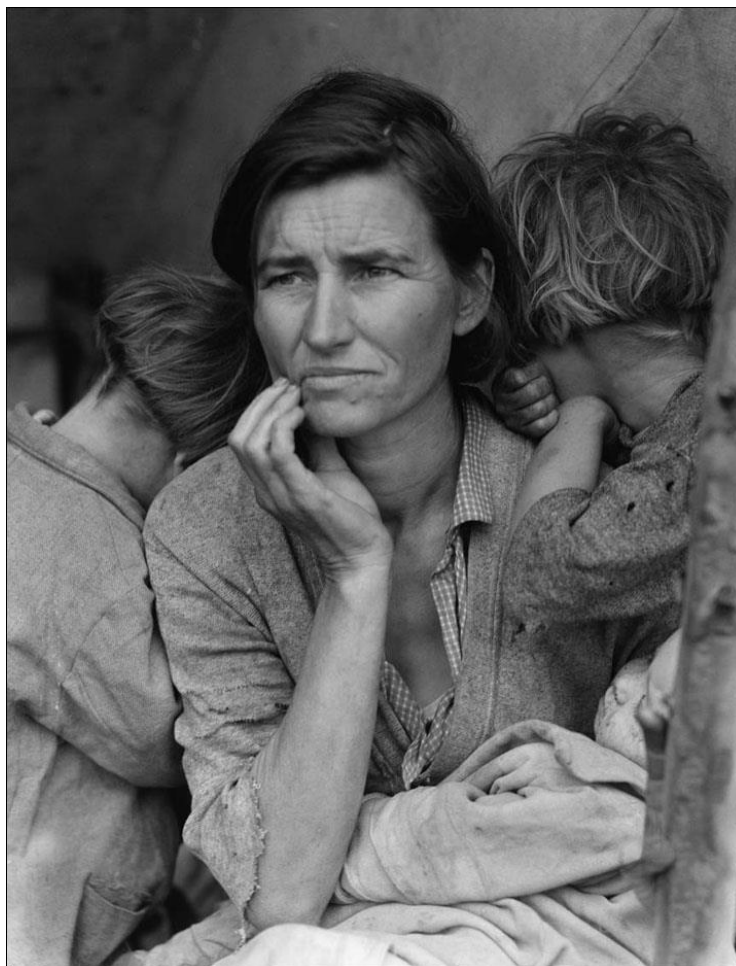


Figura 1 - Migrant Mother, 1936. Foto Dorothea Lange

Estas imagens, de domínio público, são iconográficas. A foto “Mãe Migrante” não traz nenhuma informação do acampamento. Apenas a paisagem da tenda furada e esfarrapada, chão de terra, poucos pertences. A fotografia imortaliza a certeza absoluta

<sup>4</sup> Texto em inglês: “I saw and approached the hungry and desperate mother, as if drawn by a magnet. I do not remember how I explained my presence or my camera to her, but I do remember she asked me no questions. I made five exposures, working closer and closer from the same direction. I did not ask her name or her history. She told me her age, that she was thirty-two. She said that they had been living on frozen vegetables from the surrounding fields, and birds that the children killed. She had just sold the tires from her car to buy food. There she sat in that lean- to tent with her children huddled around her, and seemed to know that my pictures might help her, and so she helped me. There was a sort of equality about it. (From: *Popular Photography*, Feb. 1960)”. Tradução da autora. *Dorothea Lange's "Migrant Mother" Photographs in the Farm Security Administration Collection: An Overview*. Disponível em: <[www.loc.gov/tr/print/list/128\\_migm.html](http://www.loc.gov/tr/print/list/128_migm.html)>. Acesso em 09/04/2016.

da pobreza extrema. O rosto sério da mãe, suas feições enrugadas, olhar penetrante, as crianças escondidas no ombro da mãe, toda a cena grita por socorro e ajuda. Esta foto foi divulgada no jornal de São Francisco no dia 10 de março de 1936 e repetida em diversos outros jornais. Como consequência da alta difusão das fotos, o governo enviou comida aos trabalhadores migrantes da Califórnia.

As informações contidas nas biografias da fotógrafa e os estudos de suas fotografias permitem abordar o nosso assunto focalizado na temática apresentada: a imagem como objeto de contribuição e transformação do meio, sem levar em conta sua conotação negativa ou positiva, mas como um fator isolado a ser pesquisado, aprofundado e valorizado.

Dito isto, todas as informações sobre o período histórico da realização das imagens; a biografia de Dorothea Lange; bem como todos os contributos para o exame e análise das suas fotos, tecnicamente ou cientificamente; a análise da arte e influência dela na composição das imagens, tudo isto permite um recorte específico do nosso tema, afunilando para a finalidade central do projeto de pesquisa.

Nesta perspectiva, entender a história da fotografia e da arte contribui para compreender a importância e relevância destas imagens para a sociedade norte-americana. Os eventos históricos que proporcionaram a descoberta e evolução da fotografia enquanto tecnologia acompanhou o progresso da humanidade em todos os níveis. Da tecnologia a psicologia, da filosofia a história da arte, a invenção da fotografia não é atrelada apenas a mais uma descoberta do homem. Ganha relevância porque responde às necessidades do ser humano de criar um “mundo-imagem, que promete sobreviver a todos nós” (Sontag, 2004, p. 22). De fato, a fotografia sempre se distinguiu entre as imagens porque “o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (Barthes, 1984, p. 13). Ou seja, “possuir” uma imagem aqui transcende o seu significado literal e vai para uma busca visceral da humanidade pela imortalidade. A fotografia dá este caráter imortal aos eventos.

Portanto quando os dois franceses Joseph Nicéphore Niépce (1765 – 1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787 – 1851) apresentaram ao mundo o estudo e desenvolvimento da primeira máquina fotográfica que registrava e fixava a imagem numa chapa fotográfica que era feita com placas de prata e eram guardadas como joias,

gerou comoção e dividiu opiniões. O novo sempre é involucrado pelo véu da desconfiança e do medo da mudança.

Embora fosse uma evolução científica desejada, o daguerreótipo trouxe medo e desconfiança entre os pintores e entre as pessoas em geral. Ernst Hans Gombrich, falando sobre a história da arte, afirma que “as perspectivas mudam à medida que a distância aumenta” (2013, p. 466). Isto para dizer que toda a história da Fotografia só pode ser percebida positivamente com o distanciamento do seu marco fundante, na compreensão das diversas reações dos artistas nestes “inícios” da fotografia. Esta descoberta primeiramente causou muita suspeita entre os pintores. Eles a viam como ameaça para sua arte. O jornal alemão *Leipziger Anzeiger* tratava a fotografia como a “invenção diabólica”. Em uma publicação, dizia:

Querer fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano. No máximo, o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico. (Benjamin, 1996, p. 92).

Em contraposto, o físico Arago mediante a descoberta de Daguerre apresentada no dia 3 de julho de 1839, exaltava o alcance da invenção:

“Quando os inventores de um novo instrumento o aplicam à observação da natureza, o que eles esperavam da descoberta é sempre uma pequena fração das descobertas sucessivas, em cuja origem está o instrumento”. (Benjamin, 1996, p. 93).

E continua:

O fenômeno da fotografia lhes parecia uma grande e misteriosa experiência, mesmo que se tratasse apenas da impressão de estarem diante de um aparelho que podia rapidamente gerar uma imagem do mundo visível, com um aspecto tão vivo e tão verídico como a própria natureza. (...)as pessoas não ousavam a princípio olhar por muito tempo as primeiras imagens por ele produzidas. A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos. O rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava. (...) a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica. (Benjamin, 1996, p. 94 a 96):

Fixando a imagem da câmara escura, Daguerre implantou também um marco na história da Fotografia. Benjamim chega a afirmar no seu livro que, neste momento, os técnicos substituem os pintores, em especial a fotografia retrato em miniatura. De fato, “por volta de 1840, a maioria dos pintores de miniaturas se transformaram em fotógrafos” (Benjamin, 1996, p. 97).

Esta compreensão sobre o papel da fotografia no rol das artes foi conflituosa. Os pintores temiam ser substituídos pelos fotógrafos. Os fotógrafos não possuíam clareza do seu papel também artístico. Neste conflito, não se compreendia se estas novas imagens produzidas mecanicamente eram ou não arte, surgindo o questionamento: fotografia é arte?

A palavra arte vem do latim *ars* que significa técnica, de acordo com Jorge Coli arte “são certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo, isto é: nossa cultura possui uma noção que denomina solidamente algumas de suas atividades e as privilegia” (Coli, 1995, p.8). Em cada época o homem cria formas e novas técnicas para se comunicar e manifestar-se. Seguindo este pensamento, conclui-se como Gombrich que o significado de arte está ligado à ação temporal. Segundo o autor, “a palavra ‘arte’ se reveste de significados distintos em cada época” (Gombrich, 2013, p. 468). Assim se observarmos uma caligrafia do Extremo Oriente, uma pintura rupestre ou uma pintura de Picasso, admiramos a expressão daquele tempo específico da humanidade, revestida de significados distintos da época, notadamente absortos na capacidade estética, inspirativa e técnica de cada obra realizada.

A fotografia é arte a partir do momento que sua técnica é responsiva ao seu tempo e à humanidade. “A arte é tida como expressão da sua era” (Gombrich, 2013, p. 480), por isto, ela acompanha o processo irreversível que é a história, que vem acompanhada pelo desenvolvimento da ciência e da tecnologia. A arte passa a ser uma via de escape para os monstros da ‘ciência e da tecnologia’, fomentando a criatividade inventiva para um mundo evolutivamente capitalista. “A arte parece constituir o único porto seguro onde as extravagâncias e idiosincrasias particulares ainda são permitidas e até valorizadas” (Gombrich, 2013, p. 480). Com a Revolução Industrial e a industrialização da imagem, o retrato antes reservado à elite é colocado nas possibilidades de todos: “a transformação das emoções, pensamentos, o modo das pessoas olharem o mundo. Isto tudo com a facilidade de divulgar, analisar, criticar, retirando isto das mãos dos artistas que passaram a se sentir ameaçados por esta concorrência desleal” (Kubrusly, 2007,

p.10). A fotografia torna-se uma ameaça à pintura uma vez que ela vem democratizar esta arte imagética. Inicialmente, por causa disto, ela foi recebida com muita desconfiança e descrédito porque se criou este mito da fotografia como substituição da pintura. Tristan Tzara, em 1922, dizia:

Quando tudo o que se chamava arte se paralisou, o fotógrafo acendeu sua lâmpada de mil velas e gradualmente o papel sensível à luz absorveu o negrume de alguns objetos de consumo. Ele tinha descoberto o poder de um relampejar terno e imaculado, mais importante que todas as constelações oferecidas para o “prazer dos nossos olhos”. Os fotógrafos que passaram das artes plásticas à fotografia (...) constituem hoje a vanguarda dos especialistas contemporâneos, porque estão imunizados por esse itinerário contra o maior perigo da fotografia contemporânea, a comercialização (Benjamin, 1996, p. 105).

A fotografia foi atacada por alguns pintores que consideravam uma técnica vinda para aniquilar com a pintura. Existia até uma previsão de um pintor francês, segundo Sontag, marcando o ano de 1839 como o fim da arte como pintura. Tentava-se a todo custo denegrir a imagem feita por esta nova técnica. O reconhecimento da fotografia não tardou. Em 1854, o grande pintor e representante do romantismo francês, Delacroix (1798 – 1863) manifestou o seu pesar pela incompreensão por parte dos pintores com a “admirável invenção” e lamentou por sua descoberta ter sido feita tardiamente.

Este período de incompreensão e desaceitação desta nova técnica artística trouxe marcas e repercutiu por muito tempo no comportamento de fotógrafos renomados que assumiram uma “atitude defensiva e exortatória: quase todo fotógrafo importante (...) redigiu manifestos e profissões de fé em que expõe a missão moral e estética da fotografia” (Sontag, 2004, p. 131). A pintura e a fotografia são imagens totalmente distintas. Ambas retêm um fragmento do tempo, mas a fotografia “nos ilude com uma verossimilhança capaz de confundir a imagem com a coisa fotografada” (Kubrusly, 2007, p. 28). Partindo da fotografia como retrato, podemos distinguir as imagens propostas pela pintura e pela fotografia, a grosso modo.

Na evolução das ciências e tecnologias, por exemplo, “os interesses despertados pela psicologia sem dúvida induziram artistas e seu público a explorar regiões do psiquismo humano antes tido como repulsivos ou tabus” (Gombrich, 2013, p. 481). Nesta perspectiva, a definição de fotografia ligada à sua importância como revelador do inconsciente ótico faz aprofundar o significado da imagem. Para tornar-se mais claro esta definição, segue um exemplo trazido pelo autor Walter Benjamin sobre o fotógrafo alemão Karl Dauthendey (1867 – 1918): ele encontrou sua mulher com os pulsos

cortados, no quarto da sua casa em Moscou, pouco depois do nascimento do seu sexto filho. Na foto feita no seu noivado, ele estava a seu lado e parecia segurá-la. O olhar dela estava distante, sem guardá-lo, “fixado em algo distante e catastrófico”. (Benjamin, 1996, p. 94). Na técnica do fotógrafo, da cena armada para a confecção da imagem, as pessoas ali retratadas carregam sua história. A fotografia pode “revelar este inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (Benjamin, 1996, p. 94).

Com isto, a ideia de que a busca da humanidade pela dualidade presente na fotografia ganha profundidade na medida em que as descobertas nas ciências e tecnologias interligam-se e a arte encarrega-se de expressar as manifestações mais profundas e genuínas do ser humano, como “a ideia de expressão pessoal e a profunda impressão causada pelas descobertas de Freud” (Gombrich, 2013, p. 480). Conclui-se que “a fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela” (Machado, 2015, p.48).

Sempre foi muito importante para a fotografia o retrato. Popularizou-se a expressão ‘vou tirar um retrato’, mesmo quando se trata apenas de uma foto de paisagem. É interessante analisar esta potência do retrato. O rosto humano é capaz de emitir emoções, estados de espírito. Os retratos também marcam trocas de governos: os rostos ali impressos comunicam e controlam. A imagem identifica uma individualidade, personifica ideias. Para algumas culturas, o retrato do rosto é sinal místico. O fotógrafo francês Edouard Boubat trabalhando na África tentou fazer a foto de uma mulher na rua. Ela tapou o rosto e nem se preocupou com os seios à mostra.

O retrato na fotografia parece apropriar-se do fotografado. “Em lugar de simplesmente registrar a realidade, as fotos tornam-se a norma para a maneira como as coisas se mostram a nós, alterando (...) a própria ideia de realidade e de realismo” (Sontag, 2004, p. 104). A imagem produzida pelo olhar do fotógrafo numa realidade traz uma compreensão de mundo, intimamente ligada à sua ideia pessoal e o desejável com aquela fotografia.

A fotografia assim manifesta toda sua técnica pelas visões de mundo que vai imprimindo à humanidade. A fotógrafa Diane Arbus (1923 – 1971) chamou a atenção pelo seu olhar: fotografava pessoas com aparências não agradáveis. Ela escolhia a estranheza da vida cotidiana. “Você vê uma pessoa na rua e, essencialmente, o que

percebe nela é o defeito” (Sontag, 2004, p. 47), conta a própria Arbus. Os seus modelos posavam de frente para a câmera, como um retrato, marcando a possível cooperação das pessoas-tema. “Sinto-me muito pouco atraída a fotografar pessoas conhecidas ou mesmo temas conhecidos. Eles me fascinam quando nunca ouvi falar a seu respeito” (Sontag 2004, p. 55).

O olhar de Arbus imprimia um novo olhar ao que era considerado fora do padrão de beleza e mesmo de aceitação do eventualmente procurado a ser fotografado. Ela registrava pessoas, imagens do submundo de Nova York. Exibia seus traços supostamente desagradáveis ao olhar com pose de contentamento, sem transparecer qualquer nível de constrangimento. É questionador o que Arbus e outros fotógrafos propõem através do olhar objetivo da câmera. Não são somente imagens, mas trazem uma ideologia subliminar. Se há uma intervenção no referente por causa das poses e composições para cada fotografia são estas o olhar do fotógrafo que, em imagens, captura um mundo efêmero com a pretensão de torná-lo diferente.

Sontag comentando a posição dos fotógrafos do século XX traduz em palavras a ideologia passada pela fotografia. Ela diz que a “geração de fotógrafos mais velhos definiu a fotografia como um esforço heroico de atenção, uma disciplina ascética, uma receptividade mística ao mundo, que requer que o fotógrafo atravesse uma nuvem de desconhecimento” (Sontag 2004, p. 132). Para exemplificar este conceito, Minor White fala que o fotógrafo se projeta em tudo o que vê a fim de buscar a melhor imagem. Já Cartier-Bresson transforma-se “no alvo para ser capaz de atingí-lo” (Sontag 2004, p. 132). Isto para comprovar que as imagens transcendem o olhar. A fotografia é vista como uma forma de conhecer o mundo subjetivo, repleto de objetividade e clareza, mas condicionado pelo olhar do fotógrafo com seu conhecimento e conceitos de mundo e pela lente objetiva da máquina fotográfica.

E nesta ressignificação de realidades inauditas, o fotógrafo impõe seu olhar utópico, mas realista, para através da sua arte, libertar, enaltecer situações e registrar a humanidade nos seus detalhes desapercibidos ou dados de pouca ênfase, dada a estranheza ou a simplicidade destes fragmentos quotidianos. Nesta dimensão ideológica da fotografia, diversamente do olhar perturbador de Arbus, o alemão August Sander (1876 – 1964), realizou um catálogo fotográfico do povo alemão entre os anos de 1920 e 1930. As suas fotos, segundo ele, supunham uma neutralidade pseudocientífica. Cada pessoa fotografada era de uma classe, ofício ou profissão. Diferente das fotos de Arbus



nas quais as pessoas-tema mostravam um grau de intimidade, as fotos de Sander eram típicas. Seu foco era a ordem social manifestada pelos indefinidos tipos sociais. Suas fotos foram proibidas pelo governo nazista que o acusou de antissocial.

Arlindo Machado (1984) propõe que Sander materializa em suas fotos o ideal burguês impulsionador da invenção das placas fotográficas: a democratização desta arte. Toda e qualquer pessoa poderia tornar-se pintor ou modelo, tirando o monopólio da fotografia da aristocracia.

Estas imagens propostas por estes fotógrafos seguem mais que uma linha estética, mas carregam um peso ideológico sentido por todas as suas produções imagéticas. Tanto Arbus quanto Sander e outros fotógrafos de primeira linha, não estão apresentando em suas obras uma simples foto, com um signo pré-definido estaticamente, mas eles estão compondo verdadeiros textos ideológicos através das suas imagens fotográficas, portadores de uma mensagem positiva e epifânica para a humanidade.

Comparadas às fotos de Sander, a ensaísta Sontag acena tudo que foi produzido pela iniciativa da Secretaria de Segurança do Trabalho Rural (*Farm Security Administration – FSA*), em 1935, sob a direção de Roy Emerson Stryker. Eles se preocupavam com grupos de baixa renda. Segundo a autora, os retratos feitos eram “descaradamente propagandísticos” (2004, p. 77). Continua Sontag sobre as fotos do FSA: “O intuito do projeto era demonstrar o valor das pessoas fotografadas. Portanto definia implicitamente seu ponto de vista: o de pessoas de classe média que precisavam ser convencidas de que os pobres eram mesmo pobres, e de que eram dignos”. (Sontag, 2004, p. 77)

Sem sombras de dúvidas, a fotografia assumiu a visão de cada época e de cada fotógrafo para expressar a ideologia social, cultural, artística e psíquica. Na diversidade de olhares, a história presente em pequenos fragmentos eternizados pela fotografia, construídos mecanicamente por pessoas comuns, foi popularizada pelos fotógrafos.

A fotografia transforma o banal, o simples em eventos raros, excepcionais, especiais. São fragmentos que contam imgeticamente verdades incontidas de relatos não contados, mas percebidos por um olhar investigador e observador. Um instante que nunca mais voltará. A fotografia toma-se como evento nostálgico: “todas as fotos são *memento mori*” (Sontag, 1984, p. 26). E a autora frisa: “Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa” (2004, p. 26). Sobre

isto, Barthes com seus conceitos semióticos da fotografia, definindo o que é *Spectrum* (espetáculo) na fotografia, fala do poder terrível concedido a ela: o do retorno do morto. Por meio da fotografia, um instante é retirado no seu espaço de tempo e sujeitos são transformados em coisas: se vive uma experiência de se tornar um espectro.

A contribuição da fotografia como fotojornalismo surpreende pela codificação assegurativa de um inacreditável evento da humanidade. A imagem fotográfica no jornalismo traz uma ideologia restritiva pelo olhar da objetiva e do fotógrafo, mas verdadeiramente construída para representar o genuíno, como reverberação esperançosa de melhores tempos.

Sendo assim, a imagem no fotojornalismo é escolhida pelo fragmento imagético que atraia a curiosidade pela dualidade proporcionada pela imagem ou pelo contexto sabido por quem a vê. Em outras palavras, a fotografia cria o real. Não que invente um fato. Ele existe. Mas o seu posicionamento através da objetiva faz enxergar um acontecimento a partir do campo visionário da máquina fotográfica, direcionado pelo fotógrafo.

O jornalista Jules Janin em 1839 propõe a fábula do espelho em relação à fotografia documental, usada pelo jornalismo. Segundo ele, “o daguerreotipo é um espelho que conserva a impressão de todos os objetos nele refletidos” (Rouillé, 2009, p.65). A metáfora do espelho reafirma a veracidade passiva e neutra creditada à fotografia jornalística. Como o espelho, a fotografia documental reflete as realidades vividas. Para entender melhor o sentido ideológico das fotos produzidas pelo jornalismo, os conceitos de Pierce distinguem os três signos: os ícones, os índices e os símbolos. Sobre estes signos, credita-se:

(...) ele os distingue pelo tipo particular de relação que os liga a seus referentes. Enquanto os ícones pertencem à ordem da semelhança (o caso do desenho e da pintura figurativos), enquanto os símbolos se encontram totalmente governados pela convenção (a bengala branca para o cego, a cruz verde do sistema farmacêutico francês, etc.), a ligação característica dos índices com seu referente é a contiguidade física, o contato, sem ser necessária a semelhança. São, especialmente, todas as impressões: uma grande família que vai desde a marca do pé no chão à fotografia, passando por todos os moldes, tanto os dos fundidores de estátuas como as formas dos confeiteiros. Se, geralmente, a fotografia é assemelhada, ela se distingue do desenho pelo contato físico – mediatizado pela luz e pelos produtos químicos – que necessariamente ocorreu entre a coisa e a imagem no início de seu processo de produção. Imagem por contato, imagem presa a uma coisa original, essa seria a especificidade da fotografia. (Rouillé, 2009, p.66)

Com esta concepção de signos, “a verdade dos fatos e das coisas não coincide com a verossimilhança dos discursos e das imagens”, continua Rouilé (2009, p. 67). Como na linguagem, a imagem fotográfica aplica a arte da retórica. Ela também defende uma visão histórica, mediada pela máquina fotográfica, pelo fotógrafo, pelos códigos utilizados e a leitura deles. A câmera propicia uma imagem impessoal, objetiva da realidade. As fotos são indícios não só do que existe e é verdadeiro, mas daquilo que um indivíduo vê e avalia do mundo. Sontag defende a visão como a supremacia dos sentidos. A visão fotográfica impõe uma aptidão para descobrir a beleza naquilo que todos veem e julgam muito comum. É ela responsável pela criação do interesse por meio de novas decisões visuais, aguardando o momento apropriado como o instante que se consegue ver coisas, sobretudo aquilo já visto, mas pelo seu crivo ótico é de modo novo. “O fotógrafo revela aos outros o mundo à sua volta(...) mostra-lhes aquilo que seus olhos insensíveis perderam” (Sontag, 2004, p. 112). Diante disto, há uma ampliação quanto ao signo da realidade, das fotos e ao que representam e somam como diferencial para a fotografia no campo das imagens:

As fotos não se limitam a apresentar a realidade. A realidade é que é examinada e avaliada, em função da sua fidelidade às fotos (...) Em lugar de simplesmente registrar a realidade, as fotos tornaram-se a norma para a maneira como as coisas se mostram a nós, alterando por conseguinte a própria ideia de realidade e de realismo (Sontag, 2004, p. 103-104).

Nesta perspectiva, a fotografia marca a opinião pública, condicionada à concepção da verdade instaurada no tempo e lugar específicos. É manipulação da verdade? Não. O significado está ali. Se pode ver e, através da distinção da composição da foto, elas chamam atenção. A decodificação talvez seja limitada pelo silêncio contido das imagens. A foto em si, segundo o posicionamento de Sontag, “não pode criar uma posição moral, mas pode reforça-la e pode ajudar a desenvolver uma posição embrionária” (Sontag, 2004, p. 28).

Assim o caráter indiciário caracterizado pela fotografia pode ajudar a definir um dos problemas propostos para esta pesquisa. Uma imagem fotográfica, como versado neste texto, propaga o olhar do fotógrafo. Este olhar é filtrado principalmente pelas experiências do fotógrafo, com sua carga consciente e inconsciente, e do equipamento utilizado. Este olhar é uma expressão fragmentada de uma realidade. Estes pequenos ‘vestígios’ da realidade emprestam à fotografia este paradigma indiciário. As imagens fotográficas podem remontar uma realidade complexa. Segundo Kossoy, a fotografia é

um documento iconográfico no qual “encontramos indícios voluntários ou involuntários, materializados mediante o sistema de representação visual” (Kossoy, 2007, p. 39). Portanto, pequenos detalhes, passados desapercibidos, não devem ser desconsiderados, pois remontam uma realidade global.

Kossoy acena a importância das análises dos técnicos da NASA pelas fotografias feitas pelos robôs em Marte e nos anéis de Saturno, uma contribuição importante para o progresso das ciências. As imagens fornecem “pistas de eventos não diretamente experimentáveis pelo observador” (Kossoy, 2007, p. 41). Estes vestígios mais as informações históricas, geográfica, antropológica, técnica permitem ampliar, construir, identificar, recuperar micro histórias implícitas na foto. E isto nós podemos falar tanto para os indícios voluntários, como citados acima, quanto para os involuntários, de cunho subjetivo, reveladores do caráter do fotografado, como no caso do fotógrafo Dauthendey, citado no início do texto, que encontrou sua mulher com os pulsos cortados, depois do nascimento do seu sexto filho. No seu noivado, ele estava ao lado da esposa e parecia segurá-la. O olhar dela estava distante, sem guardá-lo, “fixado em algo distante e catastrófico”. (Benjamin, 1996, p. 94).

Este caráter indicial da fotografia está muito ligada a fotografia documental do qual o nicho das fotografias da Dorothea Lange faz parte. Procura-se associar valor moral como a verdade, registrando de forma objetiva, de certa forma neutra uma realidade que, mesmo fragmentada pelo uso de uma imagem específica de um contexto maior, é tomada como um todo. A ideologia aqui garante ao fragmento status de ‘verdade completa’.

Este viés mostra a importância da imagem fotográfica como um “elemento de fixação da memória, instrumento de propaganda e suporte de processos de criação/construção de realidades e ficções, seja em sua produção seja em sua recepção” (Kossoy, 2007, p. 60). De fato, através dos vestígios de cada fotografia descobre-se um texto sem letras e páginas, mas denso pela ideologia ou história, silenciados iconograficamente. A imagem em si fala. Ela tem indícios verificáveis. Mas somente é expandido o sentido iconográfico com a ajuda da cultura, da história, da sociologia, psicologia e tantas disciplinas que ressignificam e ampliam as realidades fragmentadas.

“A partir da década de 1920, os fotógrafos de primeira linha descobriram este valor documental em suas imagens, (...) como valor objetivo”<sup>5</sup> (Eguizábal, 2006, p. 13). Ainda segundo este autor, os anunciantes assumiram este tipo de fotografia e usaram-nas aos interesses publicitários, buscando assumir estes valores impressos na fotografia documental: verdade e originalidade. Aqui queremos chegar, pois as imagens da *Farm Security Administration* (FSA) foram usadas para propaganda do governo norte-americano. A reflexão aqui é ampliada no contexto histórico do uso da comunicação por parte dos governos como forma de manipulação. A publicidade estava consolidando o uso da fotografia para suas campanhas. Utilizar-se da fotografia documental é conferir a conotação moral principalmente da verdade em que eram embasadas estas fotografias.

As fotos preocupadas com a situação social retratavam a realidade que a queda da Bolsa de Valores gerou para a população norte-americana. É o cotidiano servindo de anúncio, a publicidade antenada com o presente, usando-se dele para a promoção. Assim as fotografias que imitavam o estilo documental com apelos à sensibilidade do espectador foram utilizadas.

É relevante pensar que as guerras, a crise de 1929, os regimes totalitários em alguns países como Itália, Alemanha e Rússia marcaram o rumo da fotografia e suas inclinações para as diversas correntes artísticas e, para a publicidade, utilizar desta verdade impressa nas imagens fotográficas. Segundo Eguizábal, “durante anos a publicidade se agarrou à imagem fotográfica sugando-a por seu valor e sentidos imediatos: a realidade”<sup>6</sup>. (2007, p. 29).

Unir o signo fotográfico ao meio que vai ser veiculado pode produzir efeitos programados. As fotos da Dorothea Lange como de outros fotógrafos da FSA inicialmente tinham o propósito de um apelo jornalístico-social-documental, relatando à sociedade e o governo a situação presente em decorrência da crise de 1929, com a queda da Bolsa de Valores e o efeito cascata proporcionado à economia norte-americana, causando a fome e miséria das pessoas na zona rural, principalmente. O uso destas fotografias para outros fins, como para a fotografia publicitária, pode ter manipulado a opinião pública. Aqui quando o termo manipulação é usado, não tem conotação moral positiva ou negativa. Mas o sentido de levar o outro pelo impulso imagético a criar uma opinião sem o uso de textos argumentativos.

<sup>5</sup> Texto original: “A partir de los años veinte, los fotógrafos más vanguardistas descubrieron el valor documental en sus imágenes (...) como valor objetivo”. Tradução da autora

<sup>6</sup> Texto original: “Durante años la publicidad se ha aferrado a la fotografía tomándola por su valor más próximo: el de realidad”. Tradução da autora

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Lisboa: Nova Fronteira, 2006.
- BENJAMIN, W. "Pequena história da fotografia" in Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- BRANNAN, B. W.; MORA, G. FSA: the American vision. Nova Iorque: Abrams, 2006.
- CNN. Girl from iconic Great Depression photo: "We were ashamed". Disponível em: <<http://edition.cnn/2008/LIVING/12/02/dustbow.photo/index.html>>. Acesso: 06 de abr. 2016.
- COLES, R.; HEYMAN, T.; LANGE, D. Photographs of a lifetime. Nova Iorque: Aperture Foundation, 1982.
- COLI, J. O que é arte? 15ª ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1995
- EGUIZÁBAL, R. Fotografia publicitaria. Madrid: Catedra, 2006
- ENTLER, R. A fotografia e o acaso. 1994. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000093499>>. Acesso: 10 de abr. 2016.
- ESPM. A Grande Depressão sob as lentes de Dorothea Lange. Disponível em: <http://foto.espm.br/index.php/sem-categoria/a-grande-depressao-sob-as-lentes-de-dorothea-lange/>. Acesso: 06 de abr. 2016.
- FLUSSER, V. Filosofia da caixa preta. São Paulo: Annablume, 2011.
- GOMBRICH, E. Uma História sem Fim. In: \_\_\_\_\_. A História da Arte. Rio de Janeiro: LTC, 1999
- KELLER, J. Dorothea Lange: photographs from the J. Paul Getty Museum. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002.
- KOSSOY, B. Os tempos da Fotografia. O Efêmero e o Perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- KUBRUSLY, C. A., O que é fotografia. São Paulo: Brasiliense S/A. 1998.

LIBRARY OF CONGRESS. Dorothea Lange's "Migrant Mother" Photographs in the Farm Security Administration Collection: an overview. Disponível em: <[http://www.loc.gov/rr/print/list/128\\_migm.html](http://www.loc.gov/rr/print/list/128_migm.html)>. Acesso: 06 de abr. 2016.

\_\_\_\_\_. *Dorothea Lange's "Migrant Mother"* Destitute pea pickers in California. Mother of seven children. Age thirty-two. Nipomo, California. Disponível em: <<http://www.loc.gov/pictures/item/fsa1998021539/PP/>>. Acesso em: 06 abril 2016.

LIMONCIC, F.; MARTINHO, F. (org.). *A grande depressão: política e economia na década de 1930: Europa, América, África e Ásia*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2009.

MACHADO, A. *A ilusão especular: introdução a fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES. *A Mãe Migrante, 1936*. In: *Retratando os Estados Unidos da América*. Washington: Schmitz Press, 2002. Disponível em: <[http://picturingamerica.neh.gov/downloads/pdfs/Resource\\_Guide/Portuguese/Portuguese\\_PA\\_Resource\\_Book](http://picturingamerica.neh.gov/downloads/pdfs/Resource_Guide/Portuguese/Portuguese_PA_Resource_Book)>. Acesso: 11 de abr. 2016

ROTHBARD, M. *A grande depressão americana*. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo: Instituto Ludwig von Mises Brasil, 2012

ROUILLÉ, A. "Enunciados da verdade" in *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013

SPIRN, A. W. *Daring to look: Dorothea Lange's photographs and reports from the field*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

STRYKER, R. *FARM SECURITY ADMINISTRATION PHOTOGRAPHS IN INDIANA - A STUDY GUIDE*. Disponível em: <<http://www.ulib.iupui.edu/IFSAP>>. Acesso: 26 de fev. 2017

TAYLOR, P.; LANGE, D. *An American Exodus: A Record of Human Erosion*. New York: Reynal and Hitchcock, 1939.

CNN. *Girl from iconic Great Depression photo: "We were ashamed"*. Disponível em: <<http://edition.cnn.com/2008/LIVING/12/02/dustbow.photo/index.html>>. Acesso em: 06 abril 2016.