

# **SOBREVIVÊNCIAS NA MEMÓRIA: UMA POSSÍVEL ABORDAGEM VISUAL DE UM CONFRONTO**

## **SURVIVAL IN THE MEMORY: A POSSIBLE VISUAL APPROACH TO A CONFRONTATION**

Deise FORMOLO\*

Luísa BRASIL\*\*

**Resumo:** Este artigo objetiva refletir sobre o uso de imagens como fonte para pesquisas históricas. Realiza-se um exercício de análise de uma fotografia do fotojornalista Carlos Rodrigues, referente ao conflito da luta pela terra ocorrido no estado do Rio Grande do Sul, na cidade de Porto Alegre, em 1990. Utiliza-se, para isso, o conceito de sobrevivência, de Aby Warburg. Essa fotografia pertence a uma série composta de setenta e três fotografias e faz parte do acervo do Sindicato dos Jornalistas do Rio Grande do Sul. Esta análise permite observar o diálogo formal entre registros de conflitos feitos em diferentes tempos históricos.

**Palavras-chave:** Pesquisa histórica; imagem; fotojornalismo; memória visual; luta pela terra

**Abstract:** This paper aims to reflect about the use of images as source for historical researches. It is performed an analysis exercise of a photo from the photojournalist Carlos Rodrigues, concerning the fight for land conflict occurred in the state of Rio Grande do Sul, in the city of Porto Alegre, in 1990. For this purpose, Aby Warburg's concept of survival is used. This photo belongs to a series composed of seventy-three photos and it is part of the collection of the Sindicato dos Jornalistas of Rio Grande do Sul. This analysis allows observing the formal dialogue between records of conflicts made in different historical times.

**Keywords:** Historical research; image; Photojournalism; Visual memory; Fight for land

A imagem mostra o momento do confronto entre dois grupos. De um lado, civis, com vestimentas simples, em inferioridade numérica e de armas; de outro, soldados uniformizados, bem armados e em maior número, atacam e submetem o primeiro grupo.

---

\* Mestranda em História - Programa de Pós-graduação em História – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS – Brasil. Bolsista CNPq. Email: deiseformolo@gmail.com

\*\* Mestre em História – Doutoranda – Programa de Pós-graduação em História – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS – Brasil. Bolsista CAPES. Email: luisakuhlbrasil@gmail.com

A descrição é bastante sumária e omite aspectos relevantes, mas poderia ser aplicada perfeitamente às duas imagens abaixo:

**Figura 1: Fotografia de Carlos Rodrigues. Confronto da Praça da Matriz, 1990**



Fonte: Arquivo do SINDJORS

**Figura 1: Francisco de Goya. "Com Razon o sin ella". 1814-1815**



*História e Cultura*, Franca, v. 6, n. 3, p.84-103, dez-mar. 2017.

**Fonte:** disponível em: [www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/con-razon-o-sin-ella](http://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/con-razon-o-sin-ella).  
Técnica: Aguada; Gravura, polidor, drypoint. Suporte: Papel avileitado. Dimensões:  
150mmx209mm

A primeira imagem é uma fotografia de Carlos Rodrigues, feita no dia 8 de agosto de 1990, durante o episódio conhecido como “*confronto da Praça da Matriz*”, em que soldados da Brigada Militar e militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST) entraram em conflito no centro de Porto Alegre (RS). A segunda imagem é o desenho “*Con Razon o sin ella*”, do pintor espanhol Francisco de Goya, feito entre 1810 e 1815, representando uma cena da invasão francesa na Espanha, ocorrida em 1808.

De antemão, torna-se importante destacar as especificidades das imagens analisadas, pois a fotografia de Carlos Rodrigues se encontra ligada ao circuito do fotojornalismo brasileiro, produzido nos anos 1990. Souza (2002) propõe que se compreenda “as fotografias jornalísticas como sendo aquelas que possuem “valor jornalístico”, sendo “usadas para transmitir informação útil em conjunto com o texto que lhes está associado” (SOUZA, 2002, p. 9).

Ou seja, as imagens fotojornalísticas seriam as produzidas pelos fotógrafos no cotidiano das redações, com pautas apresentadas pela manhã e com produção no mesmo dia, publicadas em conjunto com o texto, contribuindo para a construção de aspectos perceptivos, opinativos e argumentativos que são reelaborados pelos leitores. Dessa forma, a construção do significado da imagem fotojornalística envolve um processo bastante complexo, que abrange desde o trabalho de repórteres, fotógrafos, diagramadores e editores, até o seu consumo pelos leitores dos jornais, podendo sempre ainda ganhar novas significações a partir de sua própria circulação.

Além disso, é preciso considerar o cenário que ampara a produção de imagens fotográficas na década de 1990, período da produção das fotografias do episódio da Praça da Matriz, e embasado pelas transformações das práticas fotográficas ocorridas, especialmente, a partir das décadas de 1960 e 1970, com a profissionalização de fotógrafos

e fotografias impulsionada pela criação de cursos universitários de jornalismo. Destaca-se ainda a inclusão, a partir de 1968, da disciplina de fotografia nos principais cursos de jornalismo e também em outros cursos, como arquitetura.

Por *práticas fotográficas*, entende-se o “[...] saber-fazer que se constitui de um conjunto de conhecimentos, procedimentos e técnicas, acumulados pelo fotógrafo no seu aprendizado fotográfico e processados em sua vivência cultural.” (MAUAD, 2016, p. 15). Por sua vez, concebe-se que “[...] o fotógrafo atua como mediador cultural ao traduzir em imagens técnicas sua experiência subjetiva frente ao mundo social.” (MAUAD, 2016, p.15). Ou seja, as práticas fotográficas utilizadas pelos fotógrafos são o resultado de uma construção social oriunda das vivências e experiências de cada profissional, que foram, em alguma medida, compartilhadas ao longo do tempo.

Da mesma forma, no contexto da ditadura civil-militar imposta pelo golpe de 1964 e aprofundada após o decreto do Ato Institucional nº. 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, no governo ditatorial de Costa e Silva, o jornalismo e a fotografia passaram a atrair profissionais que compreendiam estas áreas como campo de engajamento político. Assim, esta conjuntura motivou as linhas temáticas de muitos desses profissionais, que com extrema perspicácia deram forma a uma “visualidade” (MENESES, 2005) de denúncia social, traduzindo em imagens a censura e a repressão do período. “Visualidade”, aqui, é definida como o conjunto de produção de imagens considerando suas expressões e circulações na dinâmica das sociedades. É neste contexto cultural que se insere a trajetória profissional de Carlos Rodrigues.

Em diálogo, para se compreender a produção dessas fotografias, torna-se relevante destacar alguns aspectos pertinentes à indústria cultural no Brasil na década de 1990. Naquele período, a produção fotojornalística se encontrava no que Souza (2002) caracteriza como a terceira revolução do fotojornalismo, formada pela conjunção de alguns fatores, como o início de uma produção mais informatizada, o que significa que o tempo de elaboração das imagens adquiria um movimento mais dinâmico, ou seja, a transmissão via rádio, corrente no período, possibilitava maior agilidade no envio das imagens produzidas em campo para a redação.

O impacto da mudança temporal na produção fotográfica estabelecida pelas transformações técnicas, especialmente através da fotografia digital, é discutida por Seligmann (2010). Para o autor, essas alterações modificaram o tempo de produção das imagens e também o tempo de assimilação, de compreensão do fotógrafo e do público em relação às essas imagens.

Essa nova dinâmica exigiu que os fotógrafos conduzissem seu trabalho de uma forma mais mecânica, o que em alguma medida, poderia tornar o trabalho mais superficial. Por outro lado, pode-se dizer que essas mudanças nas rotinas de trabalho contribuíram para que as fotografias produzidas não se perdessem, já que isso possibilitou a melhoria para as condições de transmissão dessas imagens para as agências e os jornais aos quais se vinculavam. Desse modo, pode-se argumentar que as transformações das rotinas de trabalho ocorridas na década de 1990 contribuíram para as mudanças nas práticas fotográficas desses fotógrafos. O que se aplica ao percurso profissional de Carlos Rodrigues.

Já os desenhos e pinturas de Goya, relacionam-se ao circuito das artes, envolvendo um contexto de produção organizado dentro das relações construídas pelo artista. Sendo assim, sua produção pode ser uma encomenda realizada para um determinado cliente, bem como uma experiência conduzida pelo artista com outros fins, por exemplo, uma obra elaborada para a participação de uma exposição. Desse modo, os espaços de produção e circulação dessas obras precisam ser entendidos de forma diferenciada, com alcances distintos. Nesse sentido, argumenta-se, nesse artigo, a ligação entre essas diferentes produções no âmbito da construção dos gestos de conflito.

A mera contemplação das duas imagens chama a atenção para as semelhanças entre as cenas, evidenciada também pela descrição do primeiro parágrafo no início deste artigo. A recorrência dos gestos nas duas imagens, distantes no tempo e no espaço, será o caminho que seguiremos para buscar compreender como imagens de confronto se constituem. O gesto seria a articulação de um movimento formal produtor de sentidos (PAVIS, 1999), que visa colaborar para a construção narrativa de uma obra ou, ainda, como fator de *medialidade* (AGAMBEN, 2007), enquanto *entre-ações*, ou seja, algo compreendido tanto como continuidade quanto como desdobramento de sentidos (LEAL, 2011).

Desse modo, o objetivo desse artigo é realizar um exercício de reflexão sobre as *sobrevivências* dos gestos de confronto. Partiremos da já referida fotografia registrada por Carlos Rodrigues, para realizar um diálogo com representações pictóricas de confrontos: o desenho “*Con la razón o sin ella*”, de Goya, o quadro “*3 de Mayo de 1808*”, também de Goya, o quadro “*A execução de Maximiliano*”, de Édouard Manet e a fotografia da repressão soviética na Primavera de Praga, na Tchecoslováquia, atual República Tcheca, de Gilles Caron. Objetivando compreender a construção da memória visual do conflito a partir dos ecos temporais presentes nas imagens, perceberemos como as sobrevivências gestuais conformam uma constelação de sentidos que podem ser detectados em diferentes momentos da história.

Para a análise dos artistas e das obras citadas, utilizaremos os conceitos de sobrevivências, sintoma e gesto, todos desenvolvidos por Warburg. Em apoio a este trabalho, utilizamos ainda as leituras de Georges Didi-Huberman, para ajudar a explicitar estes conceitos, e de Martine Joly, como modelo para sua aplicação ao fotojornalismo.

#### *Reflexões historiográficas sobre a imagem: sobrevivências no fotojornalismo*

Aby Warburg, ao identificar em suas pesquisas “uma busca da vitalidade pagã ocultada ou esquecida nos textos e imagens da Antiguidade” (BURUCÚA, 2002, p.33), apresenta-nos a complexa noção de que as imagens se encontram, simultaneamente, nos âmbitos da fantasia e da razão. Warburg combinou conceitos de memória advindos da psicologia fenomenológica, como a noção de engrama<sup>i</sup>, com concepções antropológicas para elaborar seu Atlas da Memória, intitulado *Atlas Mnmosyne*, que pretendia “ser um inventário das pré-cunhagens de inspiração antiga que concorram, no período renascentista, para a formação do estilo da vida em movimento” (WARBURG, 2010, p. 3). Nesse sentido, Warburg tinha o intuito de mapear as recorrências dos movimentos dos corpos através das imagens na longa duração e na conjugação de distintas temporalidades.

Tais recorrências foram mais tarde nomeadas por Warburg de *Pathosformal*<sup>ii</sup> (BURUCÚA, 2002, p. 30). Contrário ao historicismo e à noção de progresso na arte, Warburg constrói suas análises “evidenciando os diferentes sentidos e temporalidades

presentes nas obras” (KERN, 2010, p. 16), pensamento conjugado no “conceito de *sobrevivências* que repousa sob a noção de sintoma” (KERN, 2010, p. 16).

Mais tarde, Didi-Huberman retoma os conceitos de Aby Warburg, em diálogo com as contribuições de Walter Benjamin, possibilitando “cria(r) uma nova concepção de história ao estabelecer a percepção da temporalidade, contrária ao idealismo, ao historicismo, ao positivismo e à noção de progresso” (KERN, 2010, p. 18). Didi-Huberman ressalta que Benjamin propôs o método da *montagem*, “no âmbito de uma concepção original, e por assim dizer, subversiva do tempo histórico” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 52), traduzida na compreensão de uma história “a contrapelo”, na sua continuidade e descontinuidade dos ritmos históricos.

Nesse sentido, Didi-Huberman nos alerta que, diante da imagem, é preciso inquietar-se, ampliar os sentidos subjetivos de observação, para apurar os efeitos *fantasmais* da obra, “pois é com o ritmo dos sonhos, dos sintomas ou dos fantasmas, é com o ritmo dos recalques e dos retornos do recalque, das latências e das crises, que o trabalho da memória se afina” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 117). Nesse sentido, perceber a construção das memórias pelas imagens requer pensar além da composição meramente descritiva de seus aspectos formais.

Martine Joly (2003), em uma concepção mais formalista, traz sopros desse modo colocado por Didi-Huberman, ao questionar as imagens da fotografia de imprensa. Nesse sentido, Joly (2003) problematiza a dimensão argumentativa da fotografia de imprensa, em especial, a fotojornalística. Segundo ela, a principal função da fotografia de imprensa não seria informar, mas argumentar. Para tanto, dispõe de ferramentas que fortalecem o sentido discursivo dessas imagens como a alegoria, a simbologia, a narração, a dramatização e a exploração de recursos plásticos e estéticos, expondo o paradoxo presente na produção dessas fotografias, que consiste no ineditismo e na repetição. Ou seja, a fotografia de imprensa se torna única quando é amplamente reproduzida, configurando-se em imagem ícone.

Por sua vez, a reprodução gera, principalmente, o sentido alegórico da sua elaboração, pois seu significado se fortalece na medida em que há recorrência de fotografias. Com essa concepção, a usual função informativa designada à imagem

fotojornalística se amplia para o já mencionado caráter argumentativo, contribuindo para o direcionamento das significações de determinado assunto.

Por conseguinte, a análise dessas recorrências de imagens no fotojornalismo, a partir dos conceitos de sobrevivências, sintomas<sup>iii</sup> e gesto, desenvolvidos por Warburg, permite identificar a presença de sentidos expressos em imagens elaboradas em diferentes tempos históricos e perceber como estes sentidos se relacionam no presente em diferentes representações, configurando as “*fórmulas de pathos*”, produzindo sintomas compreendidos como as dinâmicas dessas pulsões, dessas mudanças de representação.

Com relação às especificidades da história, Meneses (2003), menciona a necessidade de as/os historiadores/as deslocarem os olhares das fontes visuais para a visualidade inerente. Ou seja, compreender a visualidade como ela também detentora de historicidade. Descreve que, ao pensar em campo visual, o historiador precisa abordar com maior ênfase a imagem. Nesse sentido, Meneses (2003) sugere que a via investigativa seja iniciada pelo questionamento do potencial cognitivo da imagem. Nesse sentido, aponta a História da Arte como primeiro campo a observar tal potencialidade da imagem.

À vista disso, relata a influência da Antropologia, principalmente, a partir da década de 1960, para o alastramento das pesquisas sobre imagem, desencadeadas no âmbito de uma Antropologia Visual. Ressalta a contribuição da Sociologia para as temáticas sobre o poder nas análises. Com relação à História, diz que a partir das redefinições advindas por meio da Nova História, caracterizada principalmente pelo advento de novos problemas, métodos e fontes, percebe-se o início para a problemática da imagem na História, porém, ainda assim, de forma tímida. Com isso, enfatiza a necessidade da História se apropriar do campo visual, observando o caminho percorrido pelas outras disciplinas humanas e sociais.

Ao caracterizar a atuação da história visual, indica que “a expressão “História Visual” só teria algum sentido quando se tratasse não de uma História produzida a partir de documentos visuais [...], mas de qualquer tipo de documento e objetivando examinar a dimensão visual da sociedade” (MENESES, 2003, p.27). Desse modo, quando a proposta é trabalhar com história visual, há de se considerar a problemática da sociedade envolvida na elaboração das visualidades, pois “vivemos a imagem em nosso cotidiano, em várias dimensões, usos e funções” (MENESES, 2003, p.28). Dessa forma, a visualidade é

entendida como o conjunto de produção de imagens considerando suas expressões e circulações na dinâmica das sociedades.

Na mesma linha, Mitchell (2003) ressalta que a cultura visual envolve a construção social do visual e também a construção visual do social, ou seja, na mesma medida em que as imagens são produzidas pelos sujeitos com diferentes propósitos, essas produções imagéticas também participam na dinâmica de compreensão dos espaços sociais.

Para Knauss (2006), os estudos de cultura visual se caracterizam pela interdisciplinaridade. Assim, a produção de imagens é entendida como expressão da diversidade social. O autor infere sobre a necessidade de inseri-los nas pesquisas das mais diversas áreas com o fim de contemplar as leituras possíveis. Infere, também, sobre o estatuto das imagens como fontes de pesquisa tão complexas quanto o documento escrito, pois as imagens, como produção humana, também revelam pontos importantes na elaboração dos códigos sociais.

Nas próximas seções serão apresentadas algumas análises das sobrevivências na fotografia de Carlos Rodrigues, como possibilidade de compreensão da memória visual do conflito da luta pela terra, ocorrido em 1990, na cidade de Porto Alegre. Em seguida, a discussão será estendida aos trabalhos de Goya e suas reverberações na produção de Manet e na fotografia de Gilles Caron.

#### *Fotografia de Carlos Rodrigues: Ecos temporais*

Pensar as *sobrevivências gestuais* na fotografia de Carlos Rodrigues sobre o confronto da luta pela terra significa realizar o exercício de montagem e desmontagem dos tempos (DIDI-HIBERMAN, 2015), num constante ato de (re)construção das memórias visuais para, assim, buscar as conexões entre a fotografia de Rodrigues e a gravura de Goya. Pois “diante dessa imagem, nosso presente pode, de repente, se ver capturado e, ao mesmo tempo, revelado na experiência do olhar” (DIDI-HIBERMAN, 2015, p. 16).

A fotografia de Rodrigues compõe uma série de setenta imagens sobre o confronto ocorrido entre militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST e a Brigada Militar<sup>iv</sup>, na Praça da Matriz, em Porto Alegre, no dia 8 de agosto de 1990. Elas

estão disponíveis no acervo do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Rio Grande do Sul - SINDJORS. A fotografia foi publicada na capa do jornal “O Estado de São Paulo” do dia 9 de agosto de 1990 e também na edição inaugural do jornal “Versão”, do Sindicato dos Jornalistas do Rio Grande do Sul. Trata-se de uma imagem produzida dentro dos parâmetros do fotojornalismo, com características demarcadas, mas que traz em si a sobrevivência de diversas outras imagens de confrontos.

O conflito ocorreu depois que cerca de 400 militantes do MST acamparam na Praça da Matriz em Porto Alegre. Eles reivindicavam o cumprimento do acordo estabelecido no ano anterior, no qual o Governo do Estado e Governo Federal haviam se comprometido a desapropriar 500 hectares de terra para o Movimento, após o assassinato de um militante, Ivo Lima, ocorrido durante a ação de despejo realizada pelos soldados da Brigada Militar, na fazenda Bacaraí (HOFFMAN, 2002). No decorrer da manhã, ocorreu o confronto entre militantes e soldados da Brigada Militar, ação que desencadeou a morte do soldado Valdeci de Abreu. O caso alcançou intensa proporção midiática e ficou conhecido como o “*caso da degola*”.

A imagem de Carlos Rodrigues (Figura 1) mostra o momento do confronto entre dois grupos. De um lado, civis com vestimentas simples e empunhando instrumentos da lida diária no campo. Do outro, soldados fardados portando escudos, baionetas e armas. Respectivamente, militantes do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra e soldados da Brigada Militar. A massa de soldados indo em direção aos civis é algo marcante. Os soldados, em maior número que os militantes em quadro, estão em posição de ataque e avançam em direção aos militantes, que estão em posição de defesa. A tensão na forma de sintoma, estabelecida entre os dois grupos, pode ser entendida como “*forma de pathos*”, já que pode ser reconhecida em outras representações de conflitos. Além disso, a capacidade argumentativa (JOLY, 2003) da fotografia, aqui, é identificada ao compararmos o número de soldados em comparação ao de militantes.

É pertinente notar o que é velado na imagem, como a face dos soldados da Brigada Militar, no primeiro plano. Em contrapartida, é dada visibilidade, ainda que limitadamente, à face dos militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra. Na imagem, os níveis do confronto reverberam na expressão corporal de embate e nos gestos de

enfrentamento e de luta. Alguns aspectos representativos das ações de confronto, construídos por Goya no século XIX, expressos em Carrón e, ainda, presentes em Manet reaparecem na fotografia de Carlos Rodrigues, na forma de sintoma fantasmático, como referências dinamizadas em diferentes tempos e contextos, como veremos ao longo deste artigo.

Porém, para pensar a expressão dessa imagem enquanto sobrevivência do gesto, é necessário que busquemos identificar, no conjunto de referências, as formas que desencadeiam as diferentes representações dos conflitos. Assim, a seguir, discutiremos alguns desses aspectos em Goya e como isso desdobra em Manet, para, enfim, reverberar na fotografia de Carrón.

### *Gesto do Conflito: Goya - Desastres da guerra*

Ao olhar a fotografia de Carlos Rodrigues, algo conduz a uma compreensão prévia do que está registrado: a ação do conflito é reconhecida. Tal imagem nos convoca a aprofundar as camadas do visível e nos questionar sobre as formas do invisível. Para tal, torna-se necessário desconstruir a noção linear evolutiva da história para pensar no sentido relacional e descontínuo desse passado. Assim, a fotografia de Carlos Rodrigues pode ser compreendida no ato de montagem e desmontagem do tempo, na *potencialidade dialética da imagem* (DIDI-HIBERMAN, 2015). Atos de conflito permeiam as sociedades em diferentes tempos, possibilitando, com isso, formas de representações que, gestualmente, são configuradas de forma semelhante.

Seguindo essa perspectiva, pode-se relacionar a fotografia de Carlos Rodrigues como um desdobramento da configuração formal do gesto conduzida por Goya. Como aponta Ana Nolasco, Goya “é, por essência, pintor do sombrio, da condição humana num mundo abandonado pela luz de Deus e da razão”. O aperfeiçoamento do seu olhar para o burlesco teria sido aguçado após ser acometido por uma doença que o deixara surdo. Por sua vez, essa condição gerou em Goya a introspecção para abordar as questões do seu tempo no âmbito do “absurdo do real”: “a irrealidade que se irá fazer sentir, mais tarde, no tom grotesco de “Caprichos e Desastres”” (NOLASCO, 2013, p. 137). Como coloca

Todorov, “a principal reação artística de Goya ao conflito bélico será constituída pela série de gravuras intitulada “*Desastres da guerra*” e pelos desenhos a ela relacionados, assim como por alguns quadros.” (TODOROV, 2014, p. 76).

Desse modo, “*Desastres da Guerra*”, iniciada em 1810<sup>v</sup>, consiste em uma série de oitenta desenhos produzidos por Goya durante a invasão francesa na Espanha, que teve início em 1808. A experiência com os horrores da guerra influenciou a elaboração do seu trabalho, dando origem, anos mais tarde, aos quadros “*2 de Mayo de 1808*” e “*3 de Mayo de 1808*”. Para discutir a potencialidade dialética da imagem e pensar as sobrevivências dos gestos do conflito que se fazem presentes em Goya e na fotografia de Carlos Rodrigues, recorreremos a um dos desenhos da série “*Desastres da Guerra*”, intitulado “*Com Razón o sin ella*” (Figura 2).

No primeiro plano da imagem, nota-se a representação do momento do conflito entre dois grupos. No gesto que deflagra o conflito, chocam-se soldados franceses e civis espanhóis. Os soldados são representados projetando suas armas em direção aos civis. Nesse movimento, a face dos soldados é totalmente ocultada, dando forma à truculência do ato. Em contrapartida, nos civis é possível notar a expressão de dor, a tensão que estampa a previsibilidade do sofrimento e da morte. Em Goya, o gesto que esconde a face dos soldados reaparece também no quadro “*3 de Mayo de 1808*”. No desenho, o espaço não é identificado, ou seja, não é possível distinguir se a ação se desenrola no espaço urbano ou rural, suprimindo a referência espacial, que acaba por destacar as pessoas. No segundo plano, como contraste da ação que se desenrola, é representado, próximo à perna esquerda do segundo espanhol, um soldado francês sendo atacado por um grupo de espanhóis.

Na fotografia de Carlos Rodrigues, a representação do conflito conjuga alguns dos movimentos gestuais apresentados por Goya no desenho e que também vão reaparecer em “*3 de Mayo de 1808*”. Os gestos dos soldados, envoltos em seus aparatos de guerra, com seus corpos dissolvidos na materialidade do uniforme e dos escudos, geram um sentido de automatismo da ação. Assim, os soldados são reduzidos ao gesto das armas como extensão de seus próprios corpos em choque com os espanhóis. Esse movimento ressurgiu, de forma *sobrevivente*, na fotografia de Carlos Rodrigues, bem como na obra de Manet e na fotografia de Carrón.

Por meio dos gestos ressurgentes nos conflitos representados, a noção do inesperado, da interrupção do curso normal da representação, ou seja, o que visualizamos como sintoma, seria o encontro das representações configuradas em Goya, no desenho, e em Carlos Rodrigues, na fotografia. Em outras palavras, o desfecho é uma incógnita, ainda que previsível. Como uma parada para a dúvida sobre o papel do conflito, as representações convidam à reflexão, a partir das diferentes temporalidades, mas que como sintoma se interconectam no diálogo estabelecido nos registros. Dando continuidade, na próxima seção se destacará fragmentos das manifestações desses movimentos na obra de Goya, intitulada “3 de Mayo de 1808”.

*Gestos de morte: Goya - “3 de Mayo de 1808”*

Se em Goya, no desenho “*Com razón o sin ella*”, e, *de forma sobrevivente*, na fotografia de Carlos Rodrigues, o gesto do conflito se orienta para o inesperado, no “3 de Mayo de 1808” o gesto do conflito tem um desfecho diferente. Em “3 de Mayo de 1808”, reaparece a representação da dor, do medo e da morte. Mas, aqui, a morte adquire outra configuração representativa, surgindo no primeiro plano, com a pilha de corpos ao lado dos espanhóis. Nessa obra, ressurgem o movimento gestual de conflito com a representação de dois grupos em tensão: os soldados, com as faces ocultadas, contra os espanhóis, com expressão de medo. É como se o horror da guerra fosse representado por meio de um roteiro, onde a morte é traduzida como o início e o fim.

**Figura 2. Francisco de Goya. 3 de Mayo de 1808. 1814**



**Fonte:** disponível em [www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos](http://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos) Técnica. Óleo. Dimensões: 268cmX347cm.

Os corpos ensanguentados no primeiro plano, ao fundo a fila de espera para a morte: o destino já está apresentado de antemão, a espera é desenganada e, entre esses dois tempos, ocorre o fuzilamento. Chama atenção o personagem com os braços em posição de rendição, que remete à gestualidade comum aos mártires ou até mesmo ao Cristo crucificado, vestindo a camisa branca realçada pela luminosidade da pintura, elemento que confere centralidade à ação e, por isso, interfere no ato de *olhar* a imagem, como um chamado para o que está invisível, um lugar secreto no âmbito da representação.

A luz gerada pela lanterna, em contraste com a escuridão dos demais elementos, acaba destacando os outros personagens que nos convocam a *olhá-los* por meio de seus gestos, como a primeira personagem da fila de espera, que leva as mãos à face, tapando a visão, como se este gesto pudesse evitar sua morte. Do mesmo modo, os soldados representados com a cabeça baixa remetem à ideia do ato da guerra como algo esvaziado de sentido, em que ambos os lados saem perdendo.

Como aponta Nolasco, “após a revolta, o general Murat tinha dado a ordem de vingança, mandando executar todos os espanhóis que fossem encontrados com armas. Os corpos foram esfaqueados após a execução, [...] sendo o “3 de Mayo” a representação de uma dentre tantas outras que tiveram lugar na madrugada desse dia” (NOLASCO, 2013, p. 138).

Goya não podia pintar o quadro oficialmente enquanto a ocupação francesa ocorria, situação que o conduziu a produzir desenhos com a mesma temática. Por volta de 1813, quando o exército francês foi expulso da Espanha, redigiu uma petição oficial para que pudesse realizar a pintura. A ação foi concretizada por volta de 1814, por encomenda de Fernando VII, para colocá-la nas salas do palácio, no período em que o rei regressou a Madrid. A obra faz par com outra intitulada “2 de Mayo – A luta com os mamelucos” (NOLASCO, 2015) também de autoria de Goya.

Nolasco ainda destaca que Goya traz, em “3 de Mayo de 1808”, alguns elementos que remetem a uma vontade de documentar o acontecimento, como, por exemplo, ao representar os contornos do Mosteiro D. Maria Aragon, local onde os espanhóis estavam presos antes do fuzilamento. Em diálogo com essa interpretação, pode-se estabelecer mais uma conexão com a fotografia de Carlos Rodrigues, que na qualidade de imagem produzida dentro dos parâmetros do fotojornalismo, acaba por gerar sentido também pelo seu potencial documental.

Para além da busca documental da realidade, Goya constrói uma representação sobre o conflito pautada em particularidades em torno do tema. Nesse percurso, os ecos de Goya, igualmente inspirados em outros tempos, continuam a ressoar nas representações sobre o conflito, “como um cruzamento de sobrevivências” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 108). Em outras palavras, a organização visual na constituição dos gestos de conflito retorna em outras representações, outras criações artísticas e fotojornalísticas. Desse modo, no próximo subtítulo veremos como se dá esse retorno em um quadro de Manet e na fotografia de Giles Caron.

*Ressonâncias: Manet e Caron*

Manet teria tido contato com a obra de Goya por volta de 1865, quando visitou o Museu do Prado. Dois anos após a visita, em 1867, Manet recebeu a notícia da execução do imperador do México, Maximiliano (NOLASCO, 2013). O imperador foi indicado para o poder por Napoleão III. Assim, Maximiliano foi sentenciado à morte após a inviabilidade das tropas francesas permanecerem no local. Republicano, contrário a Napoleão, Manet começou a trabalhar na pintura da execução, tendo como base a obra já citada de Goya, “3 de Mayo de 1808”, produzida dentro do mesmo tema. Ainda, o pintor trabalhou em conjunto com matérias e fotografias que chegaram a Paris através de jornais.

Na imagem, Manet representa a execução com tons diferentes aos de Goya. Conforme Nolasco (2013), o que prevalece na imagem é o tom irônico, com o soldado limpando o fuzil, o grupo em cima do muro assistindo à execução, em contraponto à dramaticidade da representação de Goya. Em Manet, o gesto do conflito contempla a ação do ridículo. De forma a perceber a desmontagem e articulação temporal das imagens, a representação de Manet dialoga de forma sobrevivente com a fotografia de Carlos Rodrigues e Gilles Caron, bem como com Goya, no gesto realizado pelos soldados ao apontar as armas para as vítimas. Em Manet, os soldados foram representados com uniforme do exército francês, como crítica à política de Napoleão III.

Nolasco realiza uma leitura da obra de Goya e Manet onde situa a representação de Goya como *dionisíaca*, com os horrores da guerra relacionados à sua forma sentimental, enquanto a de Manet estaria na ordem *apolínea*, pela ênfase na ironia. Assim, “o impulso dionisíaco, personificado na obra de Goya, representa a noite, e a força trágica é do âmbito da embriaguez e do fim da individuação. O impulso apolíneo é do âmbito da aparência, das formas bem definidas da imagem e do sonho [...]” (NOLASCO, 2013, p. 142).

**Figura 3. Édouard Manet. “A Execução de Maximiliano”.**



**Fonte:** disponível em: Galeria de Arte de Mannheim. <http://www.kunsthalle-mannheim.de/en/collection/painting>.

Nessa profusão de referências, retornamos ao fotojornalismo da década de 1960, quando encontramos em uma fotografia de Gilles Caron a referência a Goya e Manet, com a representação do conflito velando a face dos soldados. Aqui, porém, o enfrentamento ocorre, num gesto mais próximo de Manet, ainda que em uma instância diferente, cumprindo algo do enfrentamento irônico.

**Figura 4 Gilles Caron. 1969. Primeiro aniversário da repressão soviética na Primavera de Praga, na Tchecoslováquia**



100  
LO

Luisa BRASIL

**Fonte:** disponível em: <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2073>

A fotografia foi produzida em 1969, em manifestação por ocasião do primeiro aniversário da repressão soviética à Primavera de Praga, na Tchecoslováquia, atual República Tcheca. Enquanto imagens fotojornalísticas, as fotografias de Caron e Rodrigues dialogam na utilização do preto e branco, na frontalidade conflituosa dos corpos dos personagens e, ainda, na atenção denotada ao gesto dos policiais e manifestantes: no primeiro caso, suas armas antecedem seus corpos; no segundo, o corpo se torna a própria arma e escudo. Desse modo, a imagem que não cessa de se transformar retorna, com diferentes potencialidades no registro de Carlos Rodrigues, articulando, em movimento, as sobrevivências e sintomas dos gestos de conflito.

### *Considerações finais*

A reflexão sobre as sobrevivências dos gestos de conflito a partir das imagens analisadas neste artigo permite observar o diálogo formal entre registros feitos em diferentes tempos históricos. Também foi possível constatar especificidades desses registros, relacionadas aos diferentes contextos, num trabalho de montagem de tempos e contextos.

O confronto entre o agressor, uniformizado, mais forte, mais armado, com mais tecnologia, contra o agredido, que resiste, mas não tem nenhuma vantagem, é visualizado com força nas imagens de Carlos Rodrigues, Manet, Goya e Caron. Em todas as imagens analisadas, de modo sobrevivente, os gestos de conflito são representados no movimento de tensão, no choque, construindo um embate que ora pode ser dramático, ora documental, mas, sempre, multifacetado.

Nesse sentido, as sobrevivências dos gestos de confronto analisados neste artigo se constroem na problematização no âmbito do visível e do invisível. Da mesma maneira, a

relação na forma de sintoma entre as sobrevivências se estabelece nas diferentes camadas temporais, conjugadas aqui, nas diferentes representações criadas pelos autores.

Por fim, considera-se a reflexão em torno das especificidades formais, gestuais e temporais das imagens como um meio profícuo para a abordagem dos problemas históricos. Consideramos a abordagem/montagem visual, denotando as distintas temporalidades que constituem a fotografia de Rodrigues, como um caminho possível para a compreensão da memória visual do conflito da luta pela terra ocorrido em Porto Alegre na década de 1990. Torna-se possível, através desse viés de compreensão da história, realizar os processos de montagem e desmontagem temporais, imprescindíveis em pesquisas que têm como base de compreensão do passado as fontes visuais.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O autor como gesto*. In: Profanações. São Paulo. Boitempo, 2007.
- BURUCÚA, José E. *História, arte, cultura*. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro. Contraponto, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2015.
- HOFFMAN, Leandro Sidinei Nunes. *Da cruz à bandeira: a construção do imaginário do Movimento Sem Terra/RS, 1985-1991*. 2002. 401 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, IFCH, UFRGS, Porto Alegre, 2002.
- JOLY, Martine. *Fotografia de prensa*. In: La imagen fija. Buenos Aires: La Marca, 2003.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. *Imagem, historiografia, memória e tempo*. ArtCultura, Uberlândia, v. 12. 2010.
- KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual*. Artcultura, Uberlândia, v. 8. 2006.
- LEAL, Mariana Katona. *Gestualidade e produção de sentido*. Anais ANPAP. Rio de Janeiro, 2011.
- MAUAD, Ana Maria. *Fotografia pública e cultura visual, em perspectiva histórica*. In: Revista Brasileira de História da Mídia, vol. 5. 2016.
- MENA MARQUÉS, Manuela B; DÍEZ, José Luis (et al.). *Goya en tiempos de guerra*. Madrid. Museo del Prado, 2008.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. *Rumo a uma "História Visual"*. In: MARTINS, José de Souza. ECKART, Cornélia. CAIUBY, Sylvia. O imaginário e o poético nas Ciências Sociais. Bauru: Edusp, 2005.

---

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Fontes visuais, cultura visual, história visual*: Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p.11-36, 2003.

MITCHELL, W. J. T. *Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual*. In: *Estudios Visuales*, nº 1, nov. 2003.

NOLASCO, Ana. *Um percurso pela pintura de Goya e de Manet: O 3 de Mayo de 1808 (1814), de Goya e a Execução do Imperador Maximiliano (1968-69), de Manet*. Arte teoria. Lisboa, 2000.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Perspectiva, São Paulo, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras da América Latina*. In: Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo. 2010. Link: [http://www.forumfoto.org.br/wpcontent/uploads/2010/09/seligmann\\_fotografia\\_como\\_arte\\_do\\_trauma.pdf](http://www.forumfoto.org.br/wpcontent/uploads/2010/09/seligmann_fotografia_como_arte_do_trauma.pdf)

SOUZA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Goya à Sombra Das Luzes*. Companhia das letras, 2014.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Akai/Arte e estética, Madrid, 2010.

---

<sup>i</sup> Traço definitivamente impresso na psique por uma experiência física.

<sup>ii</sup> O conceito de pathosformal se relaciona à ideia de arqueologia da imagem, uma imagem com carga emocional adquirida pela sua repetição ao longo do tempo.

<sup>iii</sup> Aqui, entendemos “sintoma” a partir da abordagem de Didi-Huberman em diversos textos do autor. Sintoma seria o lugar secreto de uma imagem. Seria uma crise não apaziguada, ou seja, aquilo que interrompe o curso normal da representação.

<sup>iv</sup> Como é chamada a Polícia Militar no estado do Rio Grande do Sul.

<sup>v</sup> C.f Goya em tempos de Guerra. Manuela B. Men Marqués , 2008.