

# Fotografia e representação do sofrimento

Carolina Sá-Carvalho  
Mauricio Lissovsky

**Resumo:** A partir do confronto de três fotografias — a “Madonna dos cortiços”, de Lewis Hine, a “Mãe migrante”, de Dorothea Lange, e a imagem estampada de João Hélio na camiseta de sua mãe —, este trabalho investiga as transformações da representação do sofrimento e da dor. A dimensão pública destas fotografias permite acompanhar, por intermédio da imagem da mãe que sofre, as mudanças na natureza do espaço público e o papel decisivo do discurso das vítimas na constituição de sua feição contemporânea.

**Palavras-chave:** fotografia; sofrimento; representação; vítima; espaço público

**Abstract:** *Photography and the representation of suffering* — Based on a comparison of three photographs — Lewis Hine’s “A Madonna of the tenements”, Dorothea Lange’s “Migrant mother”, and the image of João Hélio printed on his mother’s t-shirt — this paper examines the transformations that the representation of suffering and pain have undergone. The public dimension of these images — through the image of the suffering mother — illustrates the changes the public space has undergone and the central role of the victims’ discourse in the contemporary world.

**Keywords:** photography; suffering; representation; victim; public space

## Introdução

Em 12 de maio de 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. A fotografia foi feita durante um ato de protesto organizado por elas. 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 recente. A mãe de João

Hélio, uma criança que morreu após ser arrastada por ladrões, tornou-se 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 a 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 aconteça como desejado, é reivindicada uma mudança na legislação. A sua bandeira é a redução da maioridade penal, pois só assim um dos acusados do assassinato de João Hélio (e de outras vítimas potenciais) poderia ser punido “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 um dos temas preferenciais do fotógrafo documental tem sido o leque de experiências traumáticas: pobreza, injustiças políticas e sociais, guerra, crime, fome, desastre e todo tipo de sofrimento. O uso de fotografias com a intenção de provocar mudanças na legislação também não é nova. As imagens do trabalho infantil, feitas por Lewis Hine, por exemplo, já na primeira década do século XX, tinham esse objetivo<sup>1</sup>.

Ao tornar visíveis para a “opinião pública” sofrimentos até então distantes do olhar — indígenas em terras longínquas, trabalhadores no interior das fábricas, moradores de cortiços e imigrantes no campo —, a fotografia, no fim do século XIX e início do século XX, foi largamente responsável por incluí-los no imaginário social. Em todas elas, representar o sofrimento do outro implicava pensar a sociedade como um projeto coletivo que não se esgotava na caridade e na filantropia, mas, pela via da opinião pública, adquiria uma dimensão política. A vítima retratada era por si representativa de um grupo e seu sofrimento exemplar. Assim, por representar um sofrimento particular que poderia ser generalizado para uma condição social, a mediação — no caso, do fotógrafo, mas também do jornalista, do escritor, do pedagogo ou do político — era imprescindível.

Falar do outro, retratar o outro, no entanto, parece ter perdido sua 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) até a manipulação ideológica, o paternalismo e o 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

---

<sup>1</sup> Vale notar que o papel desempenhado por esse tipo de “fotografia pública” de sofrimento — considerada aqui em seu sentido primeiro: imagem que foi produzida com a intenção de vir a público através dos meios de comunicação vigentes — e a sua possibilidade de servir ao debate político, ou até mesmo à reforma legal, dependiam de um certo estatuto documental da fotografia. Para uma elaboração teórica acerca do uso da imagem fotográfica como evidência através da história, ver Tagg (1993).

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 à 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 públicos<sup>2</sup>. 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 os quais se tornam importantes (porque são capazes de mobilizar a opinião pública) não apenas assinalam 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 de 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 e, assim, pela humanidade inteira.

## Três mães

A “Madonna dos cortiços”, de Lewis Hine, foi publicada na capa da revista *Survey* de 8/7/1911. 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” (SEKULLA, 1982, p. 103-104). O objetivo declarado da *Survey* era tornar públicas as “condições de vida e trabalho” da população, de maneira a despertar a consciência social e mobilizar o público à ação. O método de investigação valorizava, acima de tudo, a comunicação, o modo de tornar públicas as verdades sociais (TRACHTENBERG, 1989, p. 195-196).

<sup>2</sup> Alguns exemplos são os memoriais às vítimas do 11/9 (<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*, que mostra fotografias acompanhadas de textos escritos por pessoas próximas às vítimas ([http://www.nytimes.com/ref/us/20070418\\_VICTIMS\\_GRAPHIC.html](http://www.nytimes.com/ref/us/20070418_VICTIMS_GRAPHIC.html)).

Em 1909, durante uma palestra intitulada: “Social photography: how the camera may help in the social uplift”, Lewis Hine expôs como a fotografia poderia se tornar um aliado para mobilizar o “grande público” para as causas sociais. Citando Victor Hugo, declarou: “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 escrita da luz — a fotografia” (TRACHTENBERG, 1989, p. 206). 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” (TRACHTENBERG, 1989, p. 193). 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” (TRACHTENBERG, 1989, p. 192), 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 legislação (SEKULLA, 1982, p. 104-105). 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. Isso 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 social e torná-lo visível é uma forma prática de sensibilizar o público no sentido de forçar certas mudanças na legislação que contribuíssem para restaurar a harmonia social.

Allan Sekulla (1982) 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: a representação da “dignidade do oprimido”. No contexto da reforma, as pessoas representadas são sempre vítimas, mas nunca estão completamente destituídas de sua humanidade. Muitas das suas crianças olham para a 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 desejamos chamar a atenção, a “Madonna dos cortiços” (foto 1), 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 descreveu sua foto como um estudo para “representar a maternidade entre os pobres, seguindo a concepção usada por Rafael na sua ‘Madonna na cadeira’” (TRACHTENBERG, 1989, p. 193). 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” (MACHADO, 1984, p. 59). 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 trajés 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.



Foto 1: Lewis Hine, *Madonna dos Cortiços*, 1911.

O papel do fotógrafo e a sua habilidade são aqui 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 maneira a produzir identificação mediada por valores universais, representados pela tradição artística. Dirigida à elite, procura tocar-lhe o senso estético e despertar os melhores sentimentos com relação à pobreza.

Na década de 1930, Lewis Hine foi redescoberto como um dos pioneiros da fotografia documental americana. Com a crise econômica, dois milhões de americanos desempregados e a migração de trabalhadores do campo para a Califórnia, aquela década foi um período de grande atenção aos problemas sociais e possíveis conflitos nos Estados Unidos. Naquela época, foi criado o paradigma do documental como gênero fotográfico, articulado a uma série de outros fatores, como o aumento do número de revistas ilustradas e o aparecimento da câmera 35mm, que permitiam maior agilidade e versatilidade (PRICE, 1997, p. 77). Foi nesse contexto e sob os auspícios da *Farm Security Administration* (FSA), 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, esses trabalhadores volantes prestavam serviços temporários no campo, enquanto empreendiam uma longa jornada para o Oeste, em busca de melhores condições de vida na região frutífera da Califórnia. 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.

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... (CLARKE, 1997, p. 151)

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 quisera nela. Ela é imortal. (CLARKE, 1997, p. 131)

A “Mãe migrante” e a “Madonna dos cortiços” têm ambas uma motivação social e política; 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. A imagem de Lange parece ser a expressão de um pacto, uma correspondência subjacente ao registro, que a distingue da subserviência, da plasticidade da “Madonna” de Hine. Enquanto este descreve seu

processo fotográfico como um “estudo de composição” no qual ele parte de Rafael para alcançar uma configuração preestabelecida da “maternidade entre os pobres”, em uma de suas notas de campo, Lange sugere uma outra forma de relação do fotógrafo com o objeto fotografado: “Ela pensou que minhas fotos poderiam ajudá-la, então ela me ajudou” (ROSLER, 2004, p. 83). 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.<sup>3</sup> A mãe, que olha com o rosto erguido e projetado para a frente, torna-se símbolo de uma reivindicação.

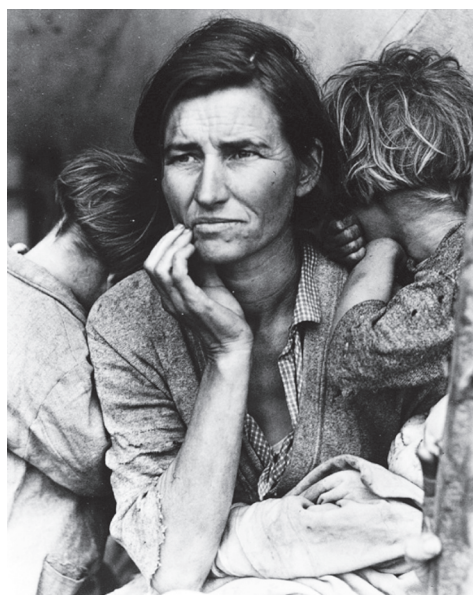


Foto 2: Dorothea Lange. *Migrant Mother*. Nipoma, Califórnia, 1936.

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 integravam-se a um projeto percebido como essencialmente “democrático”. Elas buscavam a solidariedade do público urbano 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 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 estavam sendo corrigidos,

<sup>3</sup> Para uma análise mais detalhada das fotografias da FSA como “promessas”, ver Lissovsky (2006, p. 181-184).

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 essas imagens se dirigem.

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 para que desperte a piedade do espectador, por outro, para que seja político, seu apelo deve evocar uma pluralidade de situações similares de sofrimento<sup>4</sup>. A imagem deve, portanto, nos deixar ver as rugas e 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, ou de todas as "Madonnas" dos cortiços. Dorothea Lange chegou a admitir que não estava interessada naquele sofrimento em particular, que não havia perguntado a sua "Madonna" nem "seu nome nem sua história". Esse anonimato parece ter colaborado para que essa fotografia se tornasse "a fotografia mais reproduzida do mundo" (ROSLER, 2004, p. 82). Em 22/8/1938, por exemplo, ela foi publicada no semanário britânico *Weekly Illustrated*, sem crédito de autoria, como o retrato de uma desabrigada: a "esposa de um agricultor", vítima das recentes tempestades de areia no Sudoeste do Colorado. O fato de que as fotografias da FSA eram difundidas pela agência sem legendas originais era parte de sua estratégia de generalização.

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 pregnante como representação do sofrimento materno que foi usada para outras causas, servindo como modelo para a litografia *Spanish mother: the terror of 1938* (foto 3), para uma ilustração na capa de uma revista venezuelana em 1964 (foto 4) e para uma versão racial, publicada no *Black Panther's Newspaper* em 1973 (foto 5) (GOLDBERG, 1991, p. 137-138). Em 1978, Florence Thompson, a "Mãe migrante", até então anônima, informou à *Associated Press* que não havia ganho nem um centavo pela fotografia, e que esta não melhorou em nada sua vida (ROSLER, 2004, p. 82-83). 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.

<sup>4</sup> Para uma teoria sobre sofrimento a distância, ver o trabalho do sociólogo Luc Boltanski (1999).





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 5: 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 vem recebendo desde a década de 1970. 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 sofrimentos alheios e os espectadores consumiriam e louvariam essas imagens com uma espécie de conforto moral. Essa 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 sofrimento (SONTAG, 2003, p. 67).

O segundo ponto ressalta uma atitude colonialista e paternalista das classes mais altas. O olhar privilegiado do fotógrafo dá a ver a seus pares, também instruídos, os sofrimentos desses "outros" (pobres, imigrantes, famélicos, estrangeiros) e, desse modo, torna-se cúmplice do silenciamento dos excluídos. Quando Florence Thompson vai à mídia contar a sua história e dizer que gostaria de ter proibido a reprodução da fotografia, está dizendo que aquela imagem não a representa, ou que o fato de ter sido representada por terceiros não lhe fez nenhum bem. Nesse sentido, entre os direitos que reclama, está o da 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 selecionaria sofrimentos particulares e os retrataria de acordo com seus próprios interesses e/ou os de seus contratantes.

Todas essas críticas direcionam-se 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 idéia de representação? Transformar o mundo em imagem faz parte do projeto moderno; ter diante dos 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 seus regimes de governo em contraposição aos totalitarismos nascentes. Nesse 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. Esse era, fundamentalmente, o sentido público dessas imagens.

O que acontece com o retrato de sofrimento não apenas no contexto dessas críticas, mas em um mundo onde a própria confiança nas instituições democráticas, ou na alternativa revolucionária, está em baixa? As fotografias documentais, como diz Rosler (2004), continuam a desempenhar um papel cultural, mas parecem estar relegadas às galerias de arte e às revistas acetinadas. Isso não significa que a exposição do sofrimento tenha perdido seu caráter político. O que vemos é uma mudança na forma da exposição daquelas fotografias que mobilizam a opinião pública e uma transformação política da figura da vítima.

Martha Rosler (2004, p. 87) 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 mais um documental, um “projeto re-fotográfico” que redescobre as vítimas daquela época como vítimas de novo. Só que dessa 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 identidades norte-americana. Os movimentos das minorias e dos grupos subalternos da década de 1960 reivindicavam o 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 autodepreciação das mulheres, dos negros, dos homossexuais e de outros grupos (TAYLOR, 1994).

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: “Apelo por uma face da Depressão: décadas após a face preocupada e resoluta ter se tornado o símbolo da pobreza esmagadora da Depressão, os filhos de Florence Thompson pedem ajuda para salvar a vida de sua mãe”. O artigo rendeu, em um mês, doações que somavam mais de quinze mil dólares (GOLDBERG, 1991, p. 139). 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 cidadania, que confere direitos<sup>5</sup>. Atualmente, as imagens que mobilizam a opinião pública mostram as vítimas exercendo o direito de retratar o seu sofrimento e expressar a raiva a 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 de João Hélio, a nossa terceira “Madonna” (foto 6). Não há um mediador que a represente, é ela quem fala pela sua causa e exhibe seu sofrimento: não só aparece na mídia (dá entrevistas e organiza atos públicos), como mostra, a cada vez que aparece, o retrato do seu filho, que se torna símbolo da causa que deve mobilizar a opinião pública. Essa é a imagem que sempre se repete: a fotografia de João Hélio estampada na camiseta da mãe. E é essa dor, tornada imagem, que autoriza seu discurso.



Foto 6: Rosa Vieites na missa de sétimo dia da morte de João Hélio.

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 de 2007. 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”, criada pelos pais de outra criança assassinada: “Participamos de manifestações contra a violência, mas não queremos o *nosso filho*, a *nosso dor*, em nada que envolve dinheiro e tenha fins lucrativos”<sup>6</sup>. Reproduzida do álbum da família, só os parentes

<sup>5</sup> Alguns autores trabalham com a idéia de uma nova identidade calcada na vitimização. Ver, por exemplo, Garland (2001).

<sup>6</sup> Grifo dos autores.

têm direito de ostentá-la em suas camisetas. Ela se torna quase o avesso da representação, pois remete sempre a si mesma.

Enquanto as fotografias da FSA eram deixadas disponíveis, gratuitamente, para os editores que as 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 quiser 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, na camiseta, lê-se: “que não seja em vão”. A frase demonstra, acima de tudo, um esforço em dar sentido a essa morte e a essa dor: torna a perda do objeto em sacrifício (que adquire sentido retroativamente: aconteceu para que não volte a acontecer) e o luto da mãe em luta política. Pode-se argumentar que essa imagem ainda é, como sugerido nessa legenda, representativa, pois se coloca como símbolo dos interesses de outras vítimas potenciais, futuras mães que poderão sofrer como ela. Mas essa é uma outra forma de representação, que, ao partir de um discurso de dor em primeira pessoa, procura falar pelos *direitos das vítimas* atuais e das vítimas potenciais.

De modo diferente, ao representar o sofrimento de um “outro”, o fotógrafo moderno dirigia-se aos não-sofredores convidando-os à mobilização em nome de um futuro a ser construído. Almejava a legitimidade universalizante tomando a esfera pública como *locus* de realização do interesse comum. Contemporâneo do movimento pictorialista, Lewis Hine compõe sua “Madonna” segundo o cânone do filantropismo ilustrado, dirigindo-se às elites capazes de liderar um processo de reforma social, aos quais se dirige em conferências públicas e encontros em círculos privados. Dorothea Lange, por sua vez, trabalhando para uma agência governamental que fornece imagens para um número exponencialmente crescente de periódicos de circulação massiva, dirige-se à “opinião pública”, idealmente constituída pelos “homens médios” que a classe média urbana encarna por excelência. Sua retórica fotográfica não procura individualizar o sofrimento da “Mãe migrante”, mas constituir um apelo que seja, simultaneamente, direto — isto é, apreendido como uma imagem espontânea — e genérico o suficiente para associar políticas específicas a interesses comuns. A história de sofrimento contada em primeira pessoa, ao contrário, não permite o tipo de generalização da responsabilidade tão caracteristicamente moderna.

Diante da auto-exposição do sofrimento, referir-se a responsabilidades coletivas 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 dessa declaração é a própria negação da representação como princípio. 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. Do mesmo modo que o retrato de João Hélio demanda o corpo de sua mãe para tornar-se imagem pública, a legitimidade de quem fala e do que se fala no espaço público requer a condição de vítima, seja a vítima real que exige reparação, seja a vítima potencial, que espera ser atendida pelo governo e pelos políticos que criam e implementam as leis.

## Conclusão

O texto de apresentação da ONG “Gabriela Sou da Paz”, que vende camisetas para sustentar suas atividades, 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 (<http://www.gabrielasoudapaz.org/>).

Na contemporaneidade, o *status* de vítima confere direitos que transcendem os marcos da representação tradicional. Os portadores da dor e do sofrimento adquirem um tipo de legitimidade *ad hoc* que ganha impulso suficiente para alcançar o cerne das decisões políticas. Após a morte de 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 reavivou a discussão sobre a redução da maioridade penal, já que um dos integrantes da quadrilha era menor de idade. As mudanças no âmbito na representação imagética do sofrimento sinalizam uma transformação no próprio âmbito do público, que passa a ser protagonizado por vítimas de todo tipo. Independentemente dos desdobramentos que essa dinâmica possa vir a ter no futuro, alguns de seus efeitos já se tornam visíveis: no bojo da crise que tornou ilegítimo representar a dor dos outros, podemos ter perdido também a própria dimensão social da representação do sofrimento.

## Referências

- BOLTANSKI, Luc (1999). *Distant suffering: morality, media and politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CLARKE, Graham (1997). *The photograph: Oxford history of art*. Oxford: Oxford University Press.
- GARLAND, David (2001). *The culture of control: crime and social order in contemporary society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- GOLDBERG, Vicki (1991). *The power of photography: how photographs changed our lives*. New York: Abbeville Press.
- LISSOVSKY, Mauricio (2006). A fotografia documental no limiar da experiência moderna. In: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (Org.). *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- MACHADO, Arlindo (1984). *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense.
- PRICE, Derrick (1997). Surveyors and surveyed: photography out and about. In: WELLS, Liz (Ed.) *Photography: a critical introduction*. London: Routledge.
- ROSLER, Martha (2004). Dentro, alrededor y otras reflexiones: sobre la fotografía documental. In: RIBALTA, Jorge (Ed.) *Efecto real*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- SEKULLA, Allan (1982). On the invention of photographic meaning. In: BURGIN, Victor (Ed.) *Thinking photography*. Basingstoke: Macmillan Press.
- SONTAG, Susan (2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras.
- TAGG, John (1993). *The burden of representation: essays on photographs and history*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- TAYLOR, Charles (1994). The politics of recognition. In: GUTMANN, A. *Multiculturalism: examining the politics of recognition*. Princeton: Princeton University Press.
- TRACHTENBERG, Alan (1989). *Reading american photographs*. Toronto: Collins.

CAROLINA SÁ-CARVALHO é Bolsista do CNPq e Mestranda do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ.

carolscp@globo.com

MAURICIO LISSOVSKY é Historiador e Doutor em Comunicação. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da ECO/UFRJ.

lissovsk@visualnet.com.br

*Artigo recebido em 30 de junho de 2007  
e aprovado em 30 de setembro de 2007.*