

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
CURSO DE PSICOLOGIA

MARIANA PATITUCCI FALCONI

AS EXPERIÊNCIAS FOTOGRÁFICAS DE ROBERT CAPA A
PARTIR DE UMA LEITURA DA PSICANÁLISE

SÃO PAULO
2018

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
CURSO DE PSICOLOGIA

MARIANA PATITUCCI FALCONI

AS EXPERIÊNCIAS FOTOGRÁFICAS DE ROBERT CAPA A
PARTIR DE UMA LEITURA DA PSICANÁLISE

Trabalho de Conclusão de Curso realizado como exigência parcial da Curso de Psicologia da Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Orientadora: Prof^ª Dra. Ana Maria Trapé Trinca

SÃO PAULO

2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que me incentivaram e me apoiaram durante o processo de realização deste trabalho. Em especial:

à minha orientadora Ana Maria Trapé Trinca pela confiança e construção em conjunto para que o projeto e a realização deste trabalho pudessem nascer e crescer.

à minha parecerista e supervisora de clínica Paula Peron que pontua a prática psicanalítica estabelecendo uma ligação com a teoria toda segunda feira de manhã.

às minhas melhores amigas Juliana Penteado e Iara Camargo que ao sentarmos juntas para escrever tornamos mais fácil, criativo e em alguns momentos, menos estressante a produção.

à minha amiga Nicole Cahali pelas dicas de diagramação e qualidade das fotografias aqui exibidas. Pela construção dialógica e afetiva que é também, nossa amizade.

aos meus amigos Luiz Pires, Lucas Gattaz, Daniel Hermann, Rubens Valente, Luisa Girardelli, Dora Leite, Maria Fernanda Villares, Maria Eduarda Bernecker, Marcela Mahfuz, Pedro Athié, Carolina Tomishige, que foram pessoas com quem aprendi e cresci muito. Além de me incentivarem a escrever, tiveram paciência em viagens onde eu passava algumas horas dos dias me dedicando ao trabalho.

ao meu namorado, André Nejme, pelo carinho, parceria e paciência. por me acompanhar e construir juntos durante o processo todo e na vida já há dois anos.

aos meus pais Ana Claudia Patitucci e Fioravante Falconi, já que sem eles, não seria quem eu sou hoje e provavelmente, nem estaria terminando o curso de psicologia. Curso que hoje em dia, eu gosto muito. Um agradecimento especial à minha mãe, pela leitura, ajuda, questionamento diário e correção desta pesquisa.

à minha avó Dalva Patitucci por ter grande papel na minha educação crítica e criação de curiosidade.

à minha irmã Isadora Falconi, pelo apoio e incentivo há vinte anos.

Pelo ombro onde eu posso chorar e reclamar desde sempre, para sempre.

ao meu cachorro, Benjamin, só por ser meu cachorro.

e por fim, ao casal de amigos João Pedro Girardelli e Renata Gandolfo que além de estarem presentes em grande parte do meu dia-a-dia, proporcionaram um último banho de mar, que sem ele, dificilmente colocaria um ponto final nesta pesquisa.

gostaria de agradecer também, ao Belchior, pela sua canção, “Como Nossos Pais”, que me faz perceber a dor, mas o alívio e a certeza de que serei sim um tanto igual àqueles que me educaram, me criaram, me apresentaram ao mundo. Não irei me debruçar na possibilidade também social do aprendizado, às escolas e faculdade que estudei, aos amigos que troquei conhecimento e aprendi, mas aos meus pais. Foram eles que me apresentaram à essas duas paixões, que também são as deles: fotografia e psicologia.

“[...] Mas é você que ama o passado

E que não vê

Que o novo sempre vem

Hoje eu sei

Que quem me deu a ideia

De uma nova juventude

Tá em casa

Guardado por Deus

Contando o vil metal”¹

¹ Música “Como Nossos Pais” composta por Belchior em 1976 no álbum Anunciação e depois interpretada por Elis Regina também em 1976, tempos de Ditadura Militar no Brasil.

FALCONI, Mariana Patitucci. *As experiências fotográficas de Robert Capa a partir de uma leitura da psicanálise.* Trabalho de Conclusão de Curso. Orientadora: Profª Dra. Ana Maria Trapé Trinca. São Paulo: Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 2018. **Área de Conhecimento:** Psicologia 7.07.00.00-1

RESUMO

A partir de uma compreensão do conceito de inconsciente e do conceito de sonho para Sigmund Freud, esta pesquisa se propôs a contrastar e/ou assemelhá-los com a fotografia, estabelecendo uma leitura particular sobre a fotografia de Robert Capa: fotógrafo húngaro correspondente da Segunda Guerra Mundial.

Dado o conteúdo apresentado em cinco capítulos, a Análise e Discussão desse trabalho se deram a partir da interpretação de seis fotos específicas de Robert Capa com a tentativa de sugerir aquilo que pudesse estar presente em sua subjetividade apoiada não só nos recortes fotográficos, mas nos relatos presentes em sua autobiografia. Então, estabeleceu-se a intersecção do que se observou nas fotos com os conceitos psicanalíticos antes apresentados.

Poucas pesquisas realizadas apresentam um encontro entre o campo da fotografia e a psicanálise, por isso esta se propôs a enriquecer este diálogo sugerindo esta confluência.

Palavras-chaves: Fotografia, Robert Capa, psicanálise.

ABORDAGEM PREFERENCIAL: PSICANÁLISE

SUMÁRIO

<i>Introdução</i>	6
<i>Objetivo</i>	12
<i>Justificativa</i>	13
<i>Metodologia</i>	14
<i>Capítulo 1. Ligeiramente Fora de Foco: Uma Autobiografia</i>	16
<i>Capítulo 2. Fotografia como Fotojornalismo</i>	29
<i>Capítulo 3. O inconsciente para a Psicanálise</i>	33
<i>Capítulo 3.1. O inconsciente e sua relação com a Fotografia</i>	37
<i>Capítulo 4. Uma Introdução do Real para a Psicanálise e da Relação entre o Real e a Fotografia</i>	47
<i>Capítulo 5. Uma Tentativa de Análise de Seis Fotografias de Robert Capa</i>	50
<i>Capítulo 6. Discussão e Considerações Finais</i>	61
<i>Referências</i>	67

INTRODUÇÃO

Tenho interesse pelas artes. Principalmente se tratando de fotografia. Desde que fui apresentada a este fotógrafo de guerra húngaro, fiquei apaixonada. Robert Capa se tornou um dos mais importantes fotógrafos europeus do século XX, uma vez que fotografou a Guerra Civil Chinesa e a Segunda Guerra Mundial com lentes normais. Li livros sobre algumas batalhas das quais ele participou como fotojornalista, que contém suas fotos como ilustração; mas o livro que me cativou de fato foi o que ele próprio escreveu, ilustrando-o também com suas fotografias. Este se chama “Ligeiramente Fora de Foco”, em que ele relata suas experiências como fotógrafo da Segunda Guerra Mundial, expondo também o que viveu em outras guerras que participou, como a Guerra Civil Espanhola.

Quanto à Psicologia, interesse-me principalmente pela psicanálise. Ainda sigo tentando estabelecer algo mais concreto entre este livro, este fotógrafo e a psicanálise. O tema desta pesquisa é: Experiências Fotográficas no Livro “Ligeiramente Fora de Foco”; e a pergunta para o tema é: como as experiências fotográficas de guerra de Robert Capa em “Ligeiramente Fora de Foco” se expressam pela psicanálise? Pretendo trazer a narrativa do fotógrafo, cruzando com a psicanálise, mais especificamente com o conceito de inconsciente, e ilustrando com as análises das fotos de Robert Capa.

Quando comecei a pesquisar, descobri, tanto a partir da dificuldade de encontrar artigos relacionados ao tema como do trabalho de Justo e Vasconcelos (2009) que a fotografia é pouco usada pela psicologia como recurso de pesquisa. A maioria dos artigos que estabelecem uma relação entre a fotografia e a psicologia dizem sobre máquinas fotográficas colocadas na mão de sujeitos, usualmente psicóticos, autistas, etc., para a realização de pesquisas sobre a subjetividade e sobre a perspectiva de cada um dos fotógrafos em questão. Então, este trabalho visa estabelecer uma ligação entre as duas áreas, a fotografia – especificamente o fotojornalismo de Robert Capa – e a psicanálise, amparada principalmente pela obra de Sigmund Freud.

A fotografia é vista como um meio de comunicação na sociedade. É abordada de forma teórica, e também é observada como um modo de entrar em contato com a subjetividade, tanto do fotógrafo como do espectador.

Uma das perspectivas desta subjetividade que surge com a fotografia é a possibilidade do fotógrafo como testemunha de importantes eventos na sociedade. Como apresenta Sontag (2003):

Num sistema calcado na máxima reprodução e difusão de imagens, o ato de testemunhar requer a criação de testemunhas brilhantes, célebres por sua coragem e por sua dedicação na obtenção de fotos importantes e perturbadoras. Um dos primeiros números de *Picture Post* (3 de dezembro de 1938), que apresentava uma coletânea de fotos de Capa sobre a Guerra Civil Espanhola, usou na capa uma foto do belo rosto do fotógrafo “O maior fotógrafo do mundo: Robert Capa”. (p.32)

Robert Capa foi um dos primeiros fotógrafos a se tornar reconhecido pelo mundo, e colocou em evidência, portanto, o fotojornalismo. Porque este fotógrafo ilustrará esta pesquisa? Robert Capa me chama muito a atenção pela forma como ele evoca o coletivo. Propõe que só há sentido para o indivíduo se ele estiver no coletivo, e o coletivo só tem sentido se considerar o indivíduo. Ou seja, as duas coisas se inter-relacionam. Justo e Vasconcelos (2009) citando Rey¹, dissertam sobre o modo como a subjetividade social e a individualidade interagem, do mesmo modo o trabalho de Robert Capa. Eles apontam:

Segundo Rey (2001) a subjetividade são os sentidos e as significações produzidas em um âmbito cultural ainda que seja assimilada particularmente por cada membro da sociedade. Há, portanto, uma subjetividade social e uma individual que se inter-relacionam. [...] subjetividade social produzindo dentro dela novos sentidos. (JUSTO e VASCONCELOS, 2009, p.4)

¹ REY, F. L. G. **La investigación cualitativa en Psicología Rumbos y desafíos**. São Paulo: EDUC,

Capa, como também corrobora Sontag (2003), estava na linha de frente quando se tratava de personagens famosos no fotojornalismo, “[...] politicamente engajados cuja obra concentrava-se na guerra e nas vítimas” (p.32).

“Ligeiramente Fora de Foco” é um título que se aproxima da ideia de como ele retrata a guerra: as imagens ficam ligeiramente fora de foco, ou seja, não retratam o sofrimento e a morte em si, mas toda a vida daquele momento em que é captado um significado em suas fotos, sem perder a mensagem que muitos fotojornalistas tentam passar ao fotografar tragédias humanas ou ambientais, que seria a de “alerta”.

De acordo com Francisco Quinteiro (2015), Robert Capa estava, em 1944, com as tropas que desembarcariam na praia de Omaha, no dia D. A história oficial relata que neste dia, o fotógrafo fez 106 fotos. No entanto, por causa de um acidente no laboratório fotográfico da Revista Life, na hora da revelação destes filmes, foi destruída a maior parte do material, sobrando apenas 11 fotos das 106 registradas anteriormente. Estas 11 fotos tornaram-se icônicas, famosas em todo o mundo. A polêmica sobre este acontecimento está justamente neste acidente. A.D. Coleman (crítico de fotografia americano) e Ross Baughman (fotojornalista também americano) levantaram suspeitas de que esta história contada anteriormente era uma farsa, uma vez que seria impossível com este acidente queimar as fotos. Para Coleman (2014) Robert Capa “Teve um ataque de pânico atípico durante o desembarque, usou erroneamente seu equipamento fotográfico, causou a superexposição do filme e correu do campo de batalha depois de trinta minutos, ou menos” como exposto em um de seus comentários oficiais, apresentados em seu acervo digital². Não há fato comprovado da teoria de Coleman, ou que este acidente tenha sido realmente uma farsa.

Sobre este acontecimento, Robert Capa narra da seguinte maneira em sua autobiografia:

² COLEMAN, A.D. **Photocritic International** A.D. Coleman on Photography and New Technology. (2014)

Pus meus filmes na bolsa de imprensa, troquei de roupa e voltei para a cabeça de praia poucas horas depois, no primeiro barco disponível. Sete dias depois, fiquei sabendo que as fotos que eu tinha tirado na 'Easy Red' eram as melhores da invasão. Mas o animado assistente do laboratório, ao secar os negativos, havia usado calor demais, e as emulsões derreteram e escorreram diante de todos os olhos do escritório de Londres. Do total de 106 fotos apenas oito se salvaram.
(CAPA, 2010, p.198)

Sontag (2003) disserta sobre casos como estes:

O estranho não é que tantas célebres fotos jornalísticas do passado, entre elas algumas das mais lembradas fotos da Segunda Guerra Mundial, tenham sido ao que tudo indica, encenadas. O estranho é que nos surpreenda saber que foram encenadas e que isso sempre nos causa frustração. [...] O importante em "A morte de um soldado republicano" é que se trata de um momento real, captado por acaso; ela perderá todo o valor se descobrirmos que o soldado que cai estava representando para a câmera de Capa. (p.48)

Além do que, como também é apontado por Sontag (2003) "Com o tempo, muitas fotos encenadas se convertem em um testemunho histórico, ainda que de um tipo impuro – como a maior parte dos testemunhos históricos" (p.50). Sontag apresenta ainda nesta discussão, uma curiosidade em relação ao desembarque do dia D, dizendo que:

O que garantiu a autenticidade da aclamada recriação do desembarque do Dia D feita por Steven Spielberg no filme 'O resgate do soldado Ryan' (1998) foi o fato de o filme ter se baseado, entre outras fontes, em fotos tiradas com enorme coragem, por Robert Capa durante o desembarque.
(p.67)



Uma das fotos registradas durante o Dia D. Tirada em 6 de junho de 1944. Praia Omaha, Normandia.³

Se já não bastasse toda a complexidade e uma série de acontecimentos contraditórios presentes em sua vida, Capa morreu na Guerra da Indochina, em 25 de maio de 1954, ao pisar em uma mina terrestre. Seu corpo foi encontrado com as pernas dilaceradas. A câmera permanecia entre suas mãos. Como já posto, pretendo passar por detalhes de sua biografia, em um dos capítulos deste trabalho, uma vez que os considero significativos para o desenrolar da análise.

Apresento neste trabalho alguns importantes psicanalistas como João A. Frayze-Pereira, Tania Rivera, Sigmund Freud, a crítica de arte Susan Sontag, o livro em questão “Ligeiramente Fora de Foco”, o filósofo Walter Benjamin, e seu artigo “A Pequena História da Fotografia”, o filósofo Roland Barthes e suas principais ideias sobre a fotografia, incluindo alguns outros artigos e teses sobre o assunto, com a intenção de demonstrar a aproximação da linguagem fotográfica com a linguagem inconsciente. O

³ Retirada do International Center of Photography (ICP) <<https://www.icp.org>> acessado online 7 de junho de 2018.

fotógrafo húngaro e suas fotografias ilustram esta discussão e aproximação entre ambas linguagens.

Esta pesquisa é composta de cinco capítulos. No Capítulo 1, pretendo trazer trechos do livro “Ligeiramente Fora de Foco” em conjunto com alguns casos de outros momentos da história de vida do fotógrafo Robert Capa, que estão presentes tanto na introdução do livro quanto no prólogo. O Capítulo 2 aborda o fotojornalismo como profissão e suas questões. No Capítulo 3, apresento alguns conceitos de Sigmund Freud para a psicanálise para aludir noções do inconsciente. No Capítulo 3.1, apresento o objetivo desta pesquisa, a possível relação entre o inconsciente da psicanálise e a fotografia. O Capítulo 4 aborda uma introdução à questão do Real para a psicanálise com um foco no Real presente na fotografia. Já o Capítulo 5, o último, trago uma análise de sete fotos de Robert Capa, onde pretendo estabelecer hipóteses de leitura de sua subjetividade através das fotografias. É neste mesmo capítulo que apresento a análise e os resultados da pesquisa. Segue de um capítulo em que discuto, e faço então as considerações finais.

OBJETIVO

Este trabalho teve como objetivo geral estabelecer uma aproximação entre a fotografia e a psicanálise. Como objetivo específico, apresentou a imagem fotográfica como uma leitura e/ou uma comunicação de um inconsciente específico, no caso o inconsciente de um fotógrafo por trás da máquina fotográfica. Considerei também o inconsciente do público que admira a foto com um impacto que provém de sua interioridade, não só do fotógrafo. O inconsciente é um dos conceitos fundamentais da psicanálise, por isso esta investigação também pretende apresentar seu esteio, sendo amparada por aquilo que é o sonho para Sigmund Freud.

A partir da apresentação do inconsciente, pretendo estabelecer a possível relação deste com a comunicação fotográfica, no caso com as fotos de Robert Capa.

JUSTIFICATIVA

Esta pesquisa se justifica pelo simples fato de considerar que existe uma interação entre a arte e a psicologia. Percebe-se uma lacuna na produção de conhecimento e pesquisas que exiba a intersecção da fotografia com a psicologia, e da fotografia com a psicanálise mais especificamente. A lacuna é maior em relação às produções acadêmicas que integrem as áreas: comunicação, arte e psicologia. Estas pesquisas precisam ser incentivadas, uma vez que enriquecem todas as áreas em questão, já que é possível trabalhar com uma maior quantidade de assuntos e de dados. A psicologia pode percorrer a respeito de tudo, por que não pesquisar sobre a fotografia?

METODOLOGIA

Esse trabalho teve como metodologia a pesquisa teórica/documental, em que se buscam fatos do passado, fatos históricos, para ser base de uma abordagem e análise histórica. Iniciou-se com a leitura do livro “Ligeiramente Fora de Foco”, há cinco anos atrás, do fotógrafo Robert Capa, publicado em 2010 pela editora Cosac Naify.

Quando decidido o curso de psicologia, foi essencial como Trabalho de Conclusão de Curso, cinco anos depois, se aprofundar na fotografia e refletir sobre intersecções possíveis entre as duas áreas.

Por isso, o segundo passo foi a pesquisa psicanalítica dos conceitos que seriam utilizados, principalmente o inconsciente, que se debruçou sobretudo nos livros teóricos de Sigmund Freud. A investigação a respeito do surgimento do fotojornalismo, se deu como uma necessidade e interesse a partir da determinação do tema. A ideia dessa pesquisa então, se baseou em apresentar a psicanálise, o fotojornalismo, o fotógrafo húngaro Robert Capa, a fotografia e a relação que pode-se estabelecer entre todos estes. Se propôs a analisar a relação entre Robert Capa e suas fotografias, especificamente, mas a relação também entre espectador e imagem. Sugerindo a partir destas, a aproximação entre o conceito de inconsciente e da fotografia.

O material utilizado para esta pesquisa é o livro do fotógrafo Robert Capa publicado em 2010 pela Editora Cosac Naify. Para desenvolvimento dos capítulos, além de livros encontrados em bibliotecas, e adquiridos em livrarias virtuais e físicas, foram buscadas também, referências bibliográficas em sites acadêmicos. Como há uma escassez de pesquisas que procuram estabelecer uma relação entre a psicanálise e a fotografia do modo como é estabelecido neste trabalho, foi necessário compor uma série de possíveis associações entre os dois assuntos que fossem passíveis de entendimento do leitor em relação ao objetivo desta pesquisa.

Para que o trabalho ganhe sentido visual, foram selecionadas algumas fotografias que casam com o corpo do texto. Além destas, foram expostas seis fotos retratadas ao longo do Capítulo 5, escolhidas em seu livro “Ligeiramente Fora de Foco” que a pesquisa

pretendeu tentar analisar e interpretar com o objetivo principal de fazer uma leitura psicanalítica do fotógrafo e da fotografia apresentados na Discussão. Houve a intenção de apresentar fotos que expressam as contradições internas presentes também ao longo do livro autobiográfico de Robert Capa, além da guerra interna ao lembrar-se e registrar a vida mesmo estando ao lado da morte.

As imagens selecionadas, foram analisadas também através de uma vivência pessoal da autora desta pesquisa, que permitiu-se ser impactada pelas fotos com a tentativa de averiguar o porquê de cada registro fotográfico aqui exibido. Estabeleceu uma relação entre as imagens e o que foi possível de ser apreendido a partir da leitura do livro autobiográfico do fotógrafo.

A Discussão e a Conclusão se dão por meio de diálogos entre as áreas aqui referenciadas.

CAPÍTULO 1: “LIGEIRAMENTE FORA DE FOCO” DE ROBERT CAPA, UMA BIOGRAFIA

O clique, por mais despretensioso que seja, não escapa do abraço instantâneo da eternidade. Clicou, revelou, atolou o pé no “para sempre”. Assim, a fotografia torna-se a nobre arte de laçar o eterno. Pois desafia o tempo e transforma o presente em história, o íntimo em coletivo, o momento em memória. Retrata o consciente e o subconsciente, o material e o espiritual, o átomo e o infinito em imagens que não só contam como emocionam. Assim como a música é o ouvir além do ouvir, a fotografia é o olhar que transcende o olhar. E se pudéssemos constatar cientificamente, certamente descobriríamos que a alma ouve em música e enxerga em foto. Sublime é a missão do fotógrafo que, ao emprestar o seu olhar para a alma coletiva, transforma-se em caçador de eternidade e propagador de emoções e sentimentos. (JAIR OLIVEIRA, 2013)⁴

Cornell Capa (1999) – também fotógrafo – no prefácio do livro “Ligeiramente Fora de Foco”, define o irmão da seguinte maneira: “Meu irmão, Robert Capa, assumiu o encargo de registrar o inferno que o homem criou para si próprio, a guerra.” (p. 15). Ainda de acordo com Cornell Capa, a compaixão do irmão era por todos aqueles que sofriam na guerra. No segundo parágrafo, ele também nos mostra o conselho dado por Robert Capa, aos outros correspondentes de guerra: “Se suas fotos ainda não estão boas o suficiente, é porque você não está perto o suficiente.” (p.15). Esta é uma das famosas frases do fotógrafo que esclarece sobre a atitude e a posição que assumia ao estar fotografando, ao estar na guerra. Em inúmeros momentos do livro, alguns dos quais serão expostos aqui, Robert Capa se mostra muito próximo de riscos aos quais não estava devidamente preparado fisicamente, nem psicologicamente, mas que passa por eles buscando algo que era o motivo pelo qual vivia, a fotografia. Desse modo também morreu, uma vez que, “[...] pisou em uma mina terrestre na Indochina e seu papel como testemunha se encerrou.” (p.15).

⁴ OLIVEIRA, Jair. **Caçador de eternidades** [online] <http://note.taable.com/post/cbed5/jair-oliveira-photo-2013/2b-5855746-0851-0-5-56T83978-086> Acessado em: 20 Nov, 2017.

Durante sua breve passagem pela terra ele viveu e amou muito. Nasceu sem dinheiro e morreu do mesmo jeito. O que deixou como legado foi a história de sua jornada única e um registro visual que afirma sua própria fé na capacidade humana de suportar e, às vezes, superar. (CAPA, Cornell. 1999, p.16)

De acordo com Richard Whelan (1999), historiador da cultura, Robert Capa era um “[...] contador de histórias nato” (p.18), já que, o fotógrafo sentia prazer em contar para amigos algumas de suas “[...] aventuras picarescas” (p.18). Ainda diz que: “A maioria das histórias do livro era perfeitamente verdadeira, mas o autor mudou o nome de algumas personagens principais, acelerou a sequência de alguns acontecimentos e mudou certos detalhes.” (p.18).

Richard Whelan traz na Introdução de “Ligeiramente Fora de Foco”, um artigo sobre Robert Capa, que recebeu o título de “O homem que inventou a si mesmo”, escrito pelo escritor e jornalista John Hersey, para a '47 Magazine⁵ :

Apesar de todas as suas invenções e firulas, em algum lugar em seu íntimo Capa tem uma realidade. Este é seu talento, que é composto de humanidade, coragem, bom gosto, uma elegância romântica, uma atitude dura quanto à técnica gratuita, um instinto para o que é adequado e uma habilidade para relaxar. Bem no cerne, ele tem até uma modéstia. Tem a intuição de um jogador... Tem humor. Tem uma ideia clara do que faz uma grande foto. “É um recorte do acontecimento todo”, diz ele [Capa], “que mostra mais da verdade real da questão para alguém que não estava lá do que mostraria a cena toda.” Acima de tudo – e é isso que aparece em suas fotos – Capa, que gastou tanta energia em inventar a si próprio, tem uma profunda e humana compaixão pelos homens e mulheres presos na realidade. (p.26)

O título do artigo de Hersey, diz respeito a como Robert Capa, nascido Endre Friedmann, criou sua identidade e seu nome artístico junto com sua companheira na época, Gerda. De acordo com Whelan, “Endre Friedmann nasceu em Budapeste, em 22

⁵ '47 Magazine foi uma revista americana que teve sua primeira edição publicada em 1947. No ano seguinte, mudou seu nome para '48 Magazine e, levava como subtítulo “A revista do ano”.

de outubro de 1913, numa família judia de classe média que tinha uma confecção de roupas elegantes.” (p.289). Por questões políticas, Endre se mudou para Berlim, aos 17 anos, onde estudou jornalismo. Por causa da depressão econômica de 1931, sem condições financeiras, Endre deixou a faculdade em busca de emprego. Trabalhou como office boy na agência de fotojornalismo Dephot, sendo promovido rapidamente para assistente de laboratório e depois para aprendiz de fotógrafo. (WHELAN, 1999, p.289)

No outono de 1934, André (como se chamava então) conheceu Gerda Pohorylle, uma refugiada judia alemã; logo se apaixonaram e passaram a viver juntos [...] Na primavera de 1936, diante de uma assustadora escassez de vendas, André e Gerda resolveram inventar um glamoroso e bem sucedido fotógrafo americano Robert Capa. Quando Gerda fez a ronda das agências editoriais, disse que as fotografias de André eram de Capa e que ela estava fazendo um tremendo favor aos editores dando-lhes a oportunidade de usar o trabalho desse gênio esquivo. Impressionados, os editores compraram as fotografias e publicaram. (WHELAN, 1999, p.290)

A história de Endre Friedmann diz muito sobre o Robert Capa que veio a ser conhecido mundialmente. Inclusive, expressa o modo como ele engendrou sua respectiva identidade.

O nome ‘Capa’ parece ter sido inspirado em Frank Capra, o diretor de Hollywood cuja obra-prima, *Aconteceu naquela noite*, com Claudette Colbert e Clark Gable, acabara de receber o Oscar de melhor filme de 1934, conquistando também o prêmio para o diretor e os dois atores. ‘Robert’ também vinha do cinema, do ator Robert Taylor, que em 1936 era o amante de Greta Garbo em *A dama das camélias*.” (WHELAN, 1999, p.290).

“Pouco depois, o misterioso Capa tornou-se realmente famoso.” (p. 290). O que começou com uma brincadeira do casal, havia tomado proporções sérias, e Endre percebeu que “teria de assumir o nome de Robert Capa e fazer jus à reputação desse sensacional ser imaginário. Em agosto de 1936, aos 22 anos, Capa começou sua abrangente e apaixonada cobertura pela Guerra Civil Espanhola.” (p. 290).

Gerda – que também havia mudado seu sobrenome para Taro, homenageando a artista japonesa Taro Okamoto – o acompanhava em algumas de suas missões no fotojornalismo, mas estava se tornando uma profissional independente. Em 1937, Gerda foi para Madri cobrir a batalha de Brunete (oeste de Madri) enquanto Capa estava em Paris. Ela, ao ser surpreendida por um toque de recolher, “[...] foi esmagada por um tanque de guerra legalista. Capa, que pretendia se casar com ela, nunca se recuperou inteiramente desse golpe.” (p. 291).

É possível formular a hipótese de que as guerras, para Robert Capa, passaram a ter um cunho pessoal, além de profissional e ideológico, pela forma como sua mulher morreu. Além disso, a Segunda Guerra Mundial ganhou também esta conotação, uma vez que Hitler havia conquistado e dominado a Hungria, seu país de origem. Para que pudesse ser correspondente da guerra, Capa disse ao cônsul-geral de Nova York:

Escrevi que meu nome era Robert Capa; nascido em Budapeste; que o almirante Von Horthy e o governo húngaro nunca gostaram de mim e que eu nunca gostara deles também; que o consulado húngaro, desde a anexação da Hungria por Hitler, se recusava a dizer se eu era húngaro ou não; que enquanto Hitler dominasse a Hungria eu me recusava terminantemente a dizer que era húngaro [...] e que eu odiava os nazistas e sentia que minhas fotos podiam ser úteis como propaganda contra eles. (CAPA, 2010, p.33)

Portanto, é possível formular a hipótese de que suas fotografias, nesta guerra em específico, teriam o objetivo não só de denunciar o inferno da guerra, mas também, o inferno do nazismo. A partir disso, faz-se aparente que sua nacionalidade, de certa forma, influenciava o seu trabalho e sua postura na Segunda Guerra.

Seu trabalho também dizia respeito a algo que podemos interpretar como antropológico, uma vez que não assumia o posto de fotógrafo a toda hora. No momento em que estava com soldados em seus tempos livres, acompanhava-os em suas diversões, mesmo com a câmera na mão, já que este tal tempo livre era sempre alternado com os chamados da batalha. Participava, portanto, da experiência de ser um soldado e de estar envolvido na

mesma missão daqueles homens que eram, para ele, seus iguais. A única diferença é que ao invés de atirar para matar, clicava fotografias.

Pratiquei meu céu-inferno e também aprendi algumas variações fascinantes de jogar pôquer, como as modalidades 'cuspir no mar', 'baseball' e 'cachorro vermelho'. Na quinta de manhã, tinha acabado todo o meu dinheiro, mas dessa vez a missão não foi cancelada. Acompanhei meus colegas de pôquer aos seus aviões e tirei fotos deles de todos os ângulos. (CAPA, 2010, p.63)

Ao se igualar aos soldados no campo de batalha, Capa expõe o lado mais difícil de sua profissão ao relatar como se sentia com relação aos mortos e feridos que tinham sido fotografados por ele.

No trem para Londres, com aqueles bem-sucedidos rolos de filme, senti ódio de mim mesmo e de minha profissão. Esse tipo de fotografia era para agentes funerários, e eu não gostava de ser um deles. Se eu tinha de participar do funeral, jurei, teria de participar da procissão. Na manhã seguinte, depois de dormir com essa sensação, me senti melhor. Enquanto me barbeava, tive uma conversa comigo mesmo sobre a incompatibilidade de ser um repórter e ter uma alma sensível ao mesmo tempo. As fotos dos sujeitos sentados no campo de pouso sem as fotos deles feridos e mortos teriam dado a impressão errada. As fotos dos mortos e feridos é que iam mostrar às pessoas o aspecto real da guerra, e fiquei contente de ter feito aquele rolo de imagens antes de afrouxar. (CAPA, 2010, p.65)

Ele, revela, portanto, algumas de suas intenções ao fotografar o que fotografava, e como suas fotos de vários ângulos de uma única guerra eram capazes de mostrar com totalidade aquilo que havia passado e sido testemunha, conseguindo transmitir suas emoções e intenções através da imagem.

Ao longo do relato, Robert Capa conta ao leitor alguns sonhos que teve durante o período em que era correspondente. Um deles expõe algo que fica claro sobre a contradição de querer ser uma espécie de "herói" com suas fotografias, mas também de ser uma vítima da batalha, tal como os soldados com quem convivia. "Tive um sonho. Eu alcançava a Divisão Blindada bem diante dos portões de Túnis e saltava para dentro do

tanque da frente... era o único fotógrafo a fazer a foto da captura de Rommel... uma bomba explodia no centro da cidade... meu rosto ficava queimado.” (p.76).

Patrasso (2012) expõe a ideia, de que “[...] a fotografia ofereceria ao mundo uma imagem forjada pelo ponto de vista determinado e escolhido pelo fotógrafo isolando um ponto preciso no espaço-tempo” (p.32). Podemos perceber como isso se expressa nas fotografias de guerra de Robert Capa, em que cada imagem isola um ponto preciso do espaço-tempo, assim como de seu próprio contexto. Capa faz referência sobre isso sob diversos aspectos ao longo do livro, “Fiz todo tipo de fotografia, foto de poeira, fotos de fumaça, fotos de generais; mas nenhuma da tensão e do drama da batalha, que eu podia sentir e acompanhar a olho nu.” (p.82).

A esse respeito, Sontag (2003) aponta algo interessante ao dizer que, “É sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar, é excluir” (p.42). Entendemos, pois, que a partir do momento em que o fotógrafo escolhe um enquadramento e concomitantemente um ponto de vista, ele exclui outros, formando e delimitando a sua subjetividade em relação aos espectadores.

Robert Capa tinha uma representação da realidade – no caso a Segunda Guerra Mundial – de certa forma distorcida, se é que podemos dizer assim, sendo de algum modo espelho do seu mundo interior, mas também um espelho do momento da guerra, uma vez que a estava retratando.



Foto 2

Neste exemplo, temos a foto em que ele captura a cena de mulheres e crianças rindo em uma ruína causada por bombardeios na Europa. O fotógrafo aponta a guerra que já aconteceu, as balas que perfuraram as casas, a destruição dos lares. Ao mesmo tempo, faz o espectador se dar conta que a vida permanece, as crianças podem ainda rir pois há uma mulher - mãe? que lhes oferece a confiança para continuarem vivas.

Ou uma de suas fotografias tiradas em meados do período da Segunda Guerra, 1943, que retrata uma mulher raspando o cabelo de um dos soldados para fazer um curativo, provavelmente em um dos pontos referenciais de cuidado aos feridos, enquanto este fuma seu cigarro e parece até gostar da câmera.



Foto 3

Ele tem sua própria maneira de colocar essência em imagens que, na verdade, podem não ter essência ou beleza nenhuma na realidade, mas é o modo que encontra para marcar suas fotografias e sua presença na Segunda Guerra Mundial, de modo a não capturar apenas sofrimento, dor e horror. Aqui aparece a possibilidade qual traz Sofio (2014), da morte evocar a vida, que só é possível quando se está à disposição para o contato com a morte. Havia Capa uma grande disposição para o contato com a morte? Pode-se criar essa hipótese, não só pela forma como ele se colocava presente nos campos de batalha e fora deles, mas também pelo modo como a morte estava sempre próxima, à sua espreita. Por exemplo, a perda repentina de Gerda no início de sua profissão.

Capa expõe opiniões sobre algumas fotos de sua autoria que estavam, de modo literal, ligeiramente fora de foco, e por qual motivo as enviava como correspondente do fotojornalismo de guerra. Dizendo também sobre o seu modo de escrever, uma literatura que complementa as metáforas sobre seu título e as fotos que estavam literalmente fora de foco; agregando aos seus trabalhos fotográficos, que mostram uma complementariedade a partir das fotos que compunham diversos ângulos da guerra.

[...] eu dei uma olhada nas minhas fotos. Estavam ligeiramente fora de foco, um pouco subexpostas e a composição certamente não era nenhuma obra de arte. Mas eram as únicas imagens da invasão da Sicília até então e provavelmente levaria dias até que os fotógrafos que estavam nos barcos conseguissem mandar seu material de volta.
(CAPA, 2010, p.101)

Sempre que possível, o fotógrafo estabelecia ao longo de seus relatos, analogias da guerra com situações mais palpáveis, muitas vezes sobre romances. O que possivelmente aproxima aquilo com o que ele próprio parecia se identificar mais. Isto fica claro em um trecho sobre a primeira vitória dos americanos em Nápoles.

Fazer fotografias de vitória é como tirar fotos de um casamento na igreja dez minutos depois que os recém-casados foram embora. A cerimônia em Nápoles tinha sido muito breve. Um pouco de confete ainda brilhava em meio ao chão sujo, mas os festeiros de barriga vazia tinham se

dispersado depressa, já imaginando o quanto a noiva e o noivo iam brigar no dia seguinte. Com minhas câmeras penduradas no pescoço, caminhei pelas ruas desertas, infeliz e mesmo assim contente de ter uma desculpa tão boa para não tirar mais fotos. Quando voltei ao Hotel Parco, onde estava hospedado, tinha a consciência tranquila e uma sede bem compreensível. (CAPA, 2010, p.147)

Neste trecho, mais uma vez, mostra a incoerência dos sentimentos do fotógrafo em relação ao seu trabalho, o que fica claro ao longo dos momentos em que ele expressa suas afeições em relação à fotografia de guerra e ao seu papel de ser fotojornalista e registrar “[...] o quanto o combate é de fato horrível e pouco espetacular.” (p.113), ou então em outra situação que diz “Eu tinha de correr para dentro de uma taverna entre uma bomba e a outra, mas consegui fazer 36 fotos do espetáculo.” (p. 138). A palavra “espetáculo” que aqui queríamos destacar, em que em cada um destes trechos apresentados, ela assume significados opostos.

A contradição aparece também na seguinte descrição ainda quando estava com o exército americano em Nápoles:

[...] Quando entrei na escola fui saudado pelo cheiro doce e enjoativo de flores e de mortos. Na sala estavam vinte caixões rústicos, não bastante bem cobertos de flores e pequenos demais para esconder os pezinhos sujos de crianças, crianças com idade suficiente para combater os alemães e serem mortas, mas um pouco velhas demais para caber nos caixões de crianças. (...) Tirei o chapéu e peguei minha câmera. Apontei a lente para o rosto das mulheres prostradas, que carregavam pequenas fotos de seus filhos mortos até os caixões serem finalmente levados embora. Aquelas eram as minhas fotos de vitória mais verdadeiras, as que tirei naquele simples funeral numa escola.
(CAPA, 2010, p.147 a 149)

Em relação à guerra, Robert Capa dizia que “[...] aquela era uma situação em que fotografias falavam mais do que palavras (...) Eu me arrastei de montanha em montanha, de trincheira em trincheira, tirando fotos de lama, miséria e morte.” (p.155). Assim, justifica e legitima seu trabalho. E ainda diz,

Com a luz do dia, você está seco por qualquer lugar seguro, por mais incômodo que seja, e sente um desejo irresistível de abrigar-se atrás da primeira pedra possível e fumar um cigarro. Mas você não é covarde, então passa na frente da pedra, sabendo que vai se arrepender depois. (CAPA, 2010, p.157)

Uma das perguntas que podemos fazer ao longo da leitura de “Ligeiramente Fora de Foco”, é: onde estava Robert Capa quando falamos de campos de concentração? Ele responde, dizendo: “Os campos de concentração estavam cheios de fotógrafos e cada nova foto de horror servia apenas para diminuir o efeito total.” (p.279). Se pararmos para pensar sobre as fotografias de guerra hoje em dia, por exemplo, a Guerra da Síria⁶, essa resposta faz sentido pelo tipo de impacto que tais fotografias podem ou não causar. Pode ser interessante refletir também sobre a diferença entre as fotos de guerra, hoje em dia, que mostram confrontos e morte em grande quantidade, e aquelas que exibem um único indivíduo, como por exemplo a foto do corpo na praia do menino sírio de três anos que chocou o mundo em 2015. Esta imagem foi registrada por Nilüfer Demir, uma fotógrafa que na época cobria a crise migratória em Bodrum para a agência de notícias Dogan⁷

Sontag (2003) dedica parte de sua análise questionando sobre a possibilidade de afirmar que o ser humano se acostuma às fotografias de horror registradas durante uma guerra, “[...] será correto dizer que as pessoas se *habituam* a essas imagens?” (p.71).

É necessário aqui, compilar breves fragmentos desta análise apresentada por Sontag, uma vez que, além de ser interessante, respalda a justificativa de Robert Capa de não ter se preocupado o suficiente em registrar os campos de concentração da Segunda Guerra Mundial.

⁶ A Guerra Civil Síria é um conflito interno que teve início com uma série de protestos populares em 2011.

⁷ Informações retiradas do site G1. [g1.globo.com/mundo/noticias] [Acesso online 31 de maio de 2018]

A autora, afirma que:

[...] O choque pode enfraquecer. Mesmo que isso não aconteça, a pessoa pode *não* olhar. As pessoas têm meios de se defender do que é perturbador – neste caso, as informações desagradáveis para quem deseja continuar a fumar. Isso parece normal, ou seja, adaptativo. Assim como a pessoa pode habituar-se ao horror da vida real, pode habituar-se ao horror de certas imagens. Contudo, existem casos em que a repetida exposição àquilo que choca, entristece, consterna não esgota a capacidade de reação compassiva. Habituar-se não é algo automático, pois imagens (portáteis, manipuláveis) obedecem a regras distintas das regras da vida real. (p.70)

Ainda de acordo com a escritora que ao se aprofundar nesta ideia, traz também o lado emocional ao sermos tocado e comovido ou não por estas imagens.

[...] As pessoas não se insensibilizam àquilo que lhes é mostrado – se é que essa é a maneira correta de descrever o que ocorre – por causa da *quantidade* de imagens despejadas em cima dela. É a passividade que embota o sentimento. Os estados definidos como apatia, anestesia moral ou emocional, são repletos de sentimento; os sentimentos são raiva e frustração. Mas, se ponderarmos quais emoções seriam desejáveis, parece demasiado simples escolher a solidariedade. (...) Na mesma medida em que sentimos solidariedade, sentimos não ser cúmplices daquilo que causou sofrimento. (p.86)

Sontag partir daqui dá início a um maior aprofundamento sobre o assunto em seu livro, mas estes excertos já nos são suficientes para refletir sobre a possibilidade de banalização do sofrimento, banalização da guerra, pela passividade dos espectadores devido também ao que foi dito pelo fotógrafo acima, sobre a situação de que, cada nova foto do horror apresentado pelos campos de concentração significava uma mera diminuição do efeito total daquilo que de fato acontecia ali. Uma diminuição do sofrimento vivido nos campos de concentração. (CAPA, 2010, p.279).

Robert Capa ao contar sobre suas experiências na Segunda Guerra Mundial, narra sincronicamente um romance com uma londrina, que ele apelidou de Pinky por causa de seu cabelo cor-de-rosa. Por ter como prioridade a guerra e suas fotografias, o fotógrafo

perde Pinky para o seu melhor amigo, Cris, que também se apaixona pela moça, e por não ser um correspondente de guerra assíduo – era capitão do Departamento de Relações Públicas americano – ganha o coração dela. Capa, ao voltar à Londres no final da guerra esperando encontrar Pinky, descobre que os dois – Cris e Pinky – estavam de casamento marcado. É dessa forma que termina seu livro. Do mesmo modo que seu romance pela Segunda Guerra Mundial e seu romance por Pinky começaram juntos, terminaram juntos, “Na porta haviam dois litros de leite e dois jornais. As letras do jornal de cima eram incrivelmente grandes: FIM DA GUERRA NA EUROPA. Não havia mais absolutamente nenhuma razão para levantar de manhã.” (2010, p.287).

Sua última frase, possivelmente, diz muito sobre o modo como Robert Capa lidava e sentia de modos parecidos as duas paixões neste momento e muito provavelmente da sua vida, e como não abandonaria sua profissão.

As fotografias de Capa nos oferecem uma ideia de beleza. Sontag (2003) nos auxilia quando disserta sobre a contradição entre a guerra e a possibilidade do belo.

A ideia não cai bem quando se aplica a imagens captadas por câmeras: encontrar beleza em fotos de guerra parece insensível. Mas a paisagem da devastação ainda é uma paisagem. Existe beleza nas ruínas. [...] O máximo que se ousava dizer era que as fotos [tiradas após o atentado do World Trade Center] eram “surreais”, um eufemismo confuso atrás do qual se escondia a desacreditada ideia de beleza. (p.65)

Esta autora expõe a ideia de beleza ao se referir aqui as ruínas causadas pelo atentado do World Trade Center⁸. Entretanto, deixa claro ser uma ideia também aplicada às ruínas causadas pela guerra. Nas fotos de Robert Capa reside esta “ideia de beleza” da qual a filósofa trata. Sontag também nos lembra algo importante, o cuidado demasiado que o fotógrafo tem que ter ao retratar o belo em algo que tem a intenção de ser denunciado. Já que podem se misturar, “[...] desvia a atenção do tema consternador e a dirige para o próprio veículo” (p.66), fazendo com que a denuncia se enfraqueça.

⁸ Ataque terrorista no dia 11 de setembro de 2001, às Torres Gêmeas do complexo empresarial World Trade Center, na cidade de Nova Iorque, Estados Unidos.

Entretanto isto não é algo que acontece com as fotografias de Capa; dissociando a beleza e a denúncia de acordo com cada foto, uma vez que “Para apresentar uma denúncia, e talvez modificar um comportamento, os fotógrafos precisam chocar” (SONTAG, 2003, p.69).

CAPÍTULO 2: FOTOGRAFIA COMO FOTOJORNALISMO

As fotos no fotojornalismo, de acordo com Susan Sontag (2003), são meios de tornar mais concreto, ou até mais palpável, assuntos que “[...] as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar” (p.12). Isso devido ao fato de que o fotojornalismo tem a intenção de informar o espectador, diferente das fotos que tem cunho apenas artístico. Tem como objetivo denunciar situações e contextos da sociedade geralmente causados pelo próprio ser humano.

O fotojornalismo nasce com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a câmera existente na época era a analógica, na qual os fotógrafos, com filmes de 35 milímetros, podiam bater ao todo 36 fotos antes de necessitarem recarregar a câmera. Isso fazia com que os enquadramentos, aquilo que ficaria fora e o que ficaria dentro deste quadro fossem selecionados de acordo com a sensibilidade de cada fotógrafo, de acordo com o que se gostaria de enfatizar em sua foto.

Como cita Sontag, A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) foi a primeira guerra coberta pelo fotojornalismo. Nela um corpo de fotógrafos profissionais, incluindo Robert Capa estavam nas linhas de frente e presentes nas cidades sob bombardeio

Mencione a mais famosa foto tirada na Guerra Civil Espanhola, a do soldado republicano “alvejado” pela câmera de Robert Capa no mesmo instante em que é atingido por uma bala inimiga, e quase todos que ouviram falar dessa guerra poderão evocar a imagem granulada em preto-e-branco de um homem de camisa branca, com as mangas arregaçadas tombando para trás enquanto a mão solta o rifle; ele está prestes a cair, morto, sobre a própria sombra. (SONTAG, 2003, p.23)



“O Soldado Caído”, Robert Capa, 5 Set 1936.

Ao falar sobre jornalismo, Patrasso (2012) insere esta modalidade de reportagem como sendo o uso mais significativo que se pode fazer da fotografia, capaz de estabelecer a discussão entre a realidade, ficção, objetividade e subjetividade. Além disso, ele cita Chiodetto⁹ que fala que:

O registro fotográfico tem a necessidade de ser entendido, em sua gênese, como um documento, como um atestado comprobatório não apenas de que o fato aconteceu, mas de que o mesmo ocorreu tal e qual podemos observar na fotografia publicada. (PATRASSO, 2012, p.53)

Sontag (2003) aponta o imediatismo da contemporaneidade desde a Primeira Guerra Mundial que mostra a necessidade de transmitir e pontuar os horrores da produção da

⁹ CHIODETTO, E. **Fotojornalismo: realidades construídas e ficções documentais**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes (ECA). Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2008.

morte em massa, colocando a fotografia presente no fotojornalismo em um papel não só comprobatório, mas também de denúncia desta produção.

Ferreira (2013), foca no que foi a Segunda Guerra Mundial para o fotojornalismo. Explica o lugar que a fotografia de guerra ocupa a partir da Segunda Guerra Mundial, explicitando também o modo como a morte e as questões que surgem a partir dela, aparecem diante dos olhos dos espectadores de forma direta e muitas vezes grosseira. Este autor estabelece uma relação dual que chama de “especular e fragmentado” em que de um lado havia o mundo real, com a tragédia da guerra que se delineava verdadeiramente, e de outro, a representação disto em imagens. “A fotografia como ‘testemunha ocular’ do acontecimento, a noção de ‘ter estado lá’ que uma fotografia implica em virtude de sua exibição. A fotografia funcionaria assim, como espelho (reflexo) do mundo”. (FERREIRA, 2013, p.2).

A partir desta época, os fotojornalistas podiam transitar livremente não só pelos acampamentos, mas também pelos campos de batalha, possibilidade esta, bem aproveitada por Robert Capa. De acordo com Ferreira (2013), passou-se também a ser permitida a publicação na mídia de cenas mais dramáticas, uma vez que antes a guerra era apenas imaginada pelo espectador a partir daquilo que ele ouvia no rádio, lia nos jornais ou alguns até viam na televisão. Aqui enquadra-se a fotografia de Robert Capa, uma vez que ele representava/relatava a guerra a partir de dois formatos, em que o primeiro tem uma expressão mais sensível em que não eram expostas as batalhas ou a fatalidade, e o segundo tem a face dessa imagem mais dramática, na qual ele se voltava, mesmo de modo sutil, à morte. (Como por exemplo a imagem já exposta, “O Soldado Caído”).

Narrativa é um conjunto de combinações a partir das quais se produz um enunciado, não importa se textual ou imagético, capaz de transformar um acontecimento em história, com começo, meio e fim, sendo mediadora entre os fatos do mundo e a complexidade do mundo que se quer

compreender (RICOEUR¹⁰, 1997). Podemos falar em modos de narrar quando nos referimos à fotografia (FERREIRA, 2013, p.4).

A fotografia, para Ferreira (2013), seria a representação de um acontecimento ou de uma série deles, por meio de uma linguagem. Ainda de acordo com o mesmo autor, a narrativa da fotografia aprisiona em algum sentido o tempo. Robert Capa aprisionou o tempo em suas fotografias, mas não por si só o tempo da guerra; há em cada uma delas um tempo referente a cada imagem capturada, e também há um tempo específico de seis anos, referente à duração da Segunda Guerra Mundial.

Devido às características do fotojornalismo, Sontag (2003) exerce uma crítica aos fotógrafos pertencentes a esta profissão, deixando claro que a partir de “[...] meados da década de 1960, a maioria dos mais conhecidos fotógrafos que cobrem guerras acreditaram que seu papel consistia em mostrar a ‘verdadeira’ face da guerra” (p.35). De certo modo, os fotógrafos eram guiados e influenciados por sua profissão deixando de lado algumas vezes até suas subjetividades. Esta autora comenta também sobre a necessidade de pensar no espectador, já que as intenções do fotógrafo estão presentes no momento em que a foto é tirada. Depois, a foto passa a ser produto e produtor das apreensões geradas no espectador. Portanto, há duas relações em curso, assim como é estabelecido pelo inconsciente em um contexto clínico: o inconsciente do fotógrafo e o inconsciente do espectador através da fotografia, e o inconsciente do analista e do analisando através da transferência em um consultório clínico, onde os quatro estão supostamente, em uma relação análoga de comunicação.

¹⁰ RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (vol.3). Campinas (SP): Papyrus Editora, 1997.

CAPÍTULO 3: O INCONSCIENTE PARA A PSICÁNALISE

Apresentamos anteriormente o fotógrafo, a fotografia, e o fotojornalismo, para agora dissertamos com aprofundamentos específicos, sobre o conceito de inconsciente elaborado por Freud (1912/1996), e então, posteriormente, poderemos estabelecer uma análise e uma discussão levando em conta esses elementos.

Sigmund Freud (1912/1996), ao fundar a teoria e a prática psicanalítica, desvelou o funcionamento do inconsciente na psique. E é por meio de seu pensamento que faremos uma aproximação da psicanálise com as experiências fotográficas e a subjetividade de Robert Capa. Freud discorre sobre características do inconsciente e o difere da consciência.

Ao descrever o psiquismo, afirma que os processos excitatórios não chegam na consciência de forma direta, já que diferem em questão de força. Aquilo que está no inconsciente, deverá passar pelo pré-consciente – estabelecendo um processo de mediação – para depois se encaminhar à consciência.

Descrevemos o último dos sistemas situados na extremidade motora como o 'pré-consciente', para indicar que os processos excitatório nele ocorridos podem penetrar na consciência sem maiores empecilhos, desde que certas condições sejam satisfeitas [...] (FREUD, 1900, p.512)

Caracterizando a mente histórica, Freud comenta que esta está dominada por representações inconscientes, e que, das representações, podem-se originar sintomas. Estes sintomas não são percebidos como ligados às representações originárias. Diz ainda, no mesmo trecho, que há ideias latentes presentes no inconsciente e estas ideias não penetram na consciência, independente da sua força, mantendo-se longe da elucidação. “Essas ideias, resíduos do trabalho diurno, tomaram agora emprestada a força dessa ajuda inconsciente e são capazes de tornar-se novamente ativas e, portanto, de aparecer na consciência sob a forma de sonho”. (FREUD, 1912/1996, p.6)

Freud (1900), a partir do conceito de inconsciente, passa a estudar os sonhos, explicando como as representações inconscientes aparecem na consciência pela forma de sonhos. É possível fazer uma analogia entre inconsciente e fotografia? Procuramos encontrar esta resposta ao tratar desta relação no capítulo 3.1.

Freud (1916/2014) nas “Conferências Introdutórias à Psicanálise” explicita que os sonhos apresentam conteúdos “[...] cujo saber o sonhador abriga, mas que lhe é inacessível.” (p.151). Freud escreveu estas primeiras Conferências em 1916, ainda formulando o que ele chamaria de inconsciente, consciente e pré-consciente que se referem a primeira tópica psicanalítica. Portanto, até este capítulo no qual o autor evidencia o papel dos sonhos na psique, ele se referia ao inconsciente como conteúdo “oculto”, “inacessível”. A partir de então, ele discorre sobre o termo que chama de correto “[...] passaremos a nos valer da descrição correta e dizer ‘inacessível à consciência do sonhador’, ou inconsciente.” (p.151).

Freud estabelece três regras para aquele que fará o trabalho interpretativo dos sonhos, uma vez que, aquilo que vem à tona na consciência do sonhador são imagens substitutivas dos elementos inconscientes, e a tarefa do psicanalista é “[...] despertar as ideias substitutivas para cada elemento” e aguardar “[...] até que o inconsciente oculto e procurado apareça por si só” (p.152), através da associação livre do próprio sonhador.

O sonho lembrado não é, afinal, a coisa verdadeira, e sim um sucedâneo deformado que, mediante o despertar de formações substitutivas, há de nos ajudar a chegar mais perto do verdadeiro, a tornar consciente o inconsciente do sonho. (FREUD, 1916/2014, p.153)

Freud (1916) ainda difere o que chama de conteúdo manifesto do sonho e conteúdo latente. O primeiro diz respeito ao que o sonho narra, ou seja, às tais imagens substitutivas que estão presentes da consciência do sonhador. O segundo expõe o conteúdo oculto, que de acordo com Freud, “[...] nos cabe chegar pela via das associações [...]” (p.160). As imagens substitutivas, portanto, têm um único propósito, servir ao ocultamento. Assim, é ofício do analista chegar ao conteúdo latente a partir de associações livres e imagens trazidas pelo sonhador presentes no conteúdo manifesto.

Desse modo, é possível concluir que uma das formas de acesso ao inconsciente, se dá por meio dos conteúdos do sonho, conforme Freud revelou em seu livro “A Interpretação dos Sonhos” (1900).

Outro modo de se ter acesso ao inconsciente, de acordo com Freud (1916) se dá através do que ele denomina de “ato falho”. Os atos falhos “[...] podem ser observados em toda pessoa saudável” (p.31), sendo percebidos como “lapso verbal”, “lapso de leitura”, “lapso de audição”, “lapso de memória”, entre outros.

O próprio produto do lapso talvez tenha o direito de ser considerado um ato psíquico pleno, munido de objetivo próprio, devendo, assim, ser compreendido como uma manifestação dotada de conteúdo e significado. (FREUD, 1916/2014, p. 45)

Continuando, Freud (1916), comenta que os atos falhos “[...] resultam da interferência mútua de duas intenções diversas, das quais uma é a que sofreu perturbação, ao passo que a outra é a perturbadora.” (p.81). Desta maneira, a intenção que sofre a perturbação encontra-se na consciência, sendo a intenção perturbadora aquela que se encontra no inconsciente. Desse modo, como nos sonhos, este conflito auxilia na revelação do inconsciente, uma vez que “No lapso verbal, a intenção perturbadora pode guardar uma relação conteudística com aquela que sofreu perturbação.” (p.82)

Um exemplo deste conflito está quando o lapso verbal expressa o inverso daquilo que é ansiado. Ou seja, quando “[...] a intenção perturbadora revela-se o oposto daquela que sofreu perturbação, e o ato falho é a representação do conflito entre duas inclinações incompatíveis.” (p.82). Freud (1916) ainda na página 82, oferece como exemplo a fala do presidente da Câmara dos Deputados: “Declaro a sessão aberta, mas preferiria já tê-la encerrado”. Contudo, é importante explicitar que os atos falhos não se reduzem apenas a estes lapsos verbais em que estão presentes uma contrariedade de intenções na psique. Freud (1916) caracteriza os atos falhos, quando diz que, “[...] a repressão de dizer algo

é condição imprescindível para que o lapso verbal ocorra.” (p.87), sendo portanto, “[...] atos psíquicos nos quais se podem reconhecer sentido e intenção.” (p.88).

Neste trabalho, não nos atentaremos aos outros lapsos citados por Freud (1916) esmiuçando os atos falhos, uma vez que estes exemplos já se fazem suficientes para abordar e ilustrar o inconsciente aqui. Todavia, os demais conceitos não deixam de ser importantes para entender a fundo o que o psicanalista entende por ato falho, e assim, qual a importância destes para a psicanálise.

Sofio (2014) estabelece a psicanálise como um método interpretativo e que, como tal, ela tem a possibilidade de fazer leituras do homem, do homem no mundo e do mundo.

Freud (1916), ainda nas “Conferências Introdutórias à Psicanálise” discorre sobre a teoria geral da neurose, se preocupando com o sentido dos sintomas. Deixa claro desde o início que a preocupação da psicanálise, divergindo da psiquiatria, é com a “[...] forma de manifestação e conteúdo do sintoma” (p. 343).

Ao tratar da neurose, explicita o que para ele é a neurose obsessiva e qual a relação com o inconsciente, uma vez que a neurose obsessiva diz respeito a uma manifestação de pensamentos de conteúdos recalcados. Ao recalcar um conteúdo, este passa a estar presente no inconsciente. É portanto, um mal psíquico que se manifestam através de rituais e comportamentos obsessivos. Faz-se necessário novamente aqui, o entendimento destes conteúdos inconscientes para que o sintoma da neurose obsessiva possa ser elaborado, e assim propiciar uma melhora do doente.

Freud (1916) conclui dizendo que, “[...] os sintomas neuróticos, tanto quanto os atos falhos e os sonhos, possuem um sentido e guardam íntima relação com a vivência dos pacientes.” (p. 360). Ao ter uma íntima semelhança com a vivência de Robert Capa ou de qualquer um que estivesse atrás da câmera fotográfica, podem ser os sintomas neuróticos, os atos falhos e os sonhos aproximados da fotografia? E desse modo podendo revelar conteúdos inconscientes? Essas perguntas também poderão ser respondidas nos capítulos 3.1 e 5 deste trabalho.

CAPÍTULO 3.1: O INCONSCIENTE E SUA RELAÇÃO COM A FOTOGRAFIA

No capítulo 1, fizemos uma pergunta sobre a relação entre o inconsciente e a fotografia. Freud em a “A Interpretação dos Sonhos” de 1900, aproxima o psiquismo de um aparelho fotográfico:

[...] Proponho simplesmente seguir a sugestão de visualizarmos o instrumento que executa nossas funções anímicas como semelhante a um microscópio composto, um aparelho fotográfico ou algo desse tipo. Com base nisso, a localização psíquica corresponderá a um ponto no interior do aparelho em que se produz um dos estágios preliminares da imagem. (FREUD, 1900/1999, p. 512).

De acordo com Patrasso (2012), não só em a “A Interpretação dos Sonhos”, mas em “Esboço de Psicanálise” (1940) e em “Moisés e o Monoteísmo” (1939), Freud utiliza do aparelho óptico, do aparelho fotográfico para metaforizar o funcionamento do aparelho psíquico, incluindo o processo de formação dos sonhos.

A primeira coisa a nos saltar aos olhos é que esse aparelho [o aparelho psíquico], composto de sistemas, tem um sentido ou direção. Toda a nossa atividade psíquica parte de estímulos, (internos ou externos) e termina em inervações. Por conseguinte, atribuiremos ao aparelho uma extremidade sensorial e uma extremidade motora. Na extremidade sensorial, encontra-se um sistema que recebe as percepções; na extremidade motora, outro, que abre as comportas da atividade motora. (FREUD, 1900, p.517)

Aqui, de acordo com Patrasso (2012), Freud explicita uma disposição do aparelho psíquico que, “[...] implica que haja de um lado um lugar de recepção (objetiva/percepção/consciência) e de outro um local de registro (dispositivo sensível/pré consciente e inconsciente)” (p.18). Para corroborar sua analogia, Patrasso (2012) aponta também uma citação de Freud em “A Interpretação dos Sonhos”¹¹, que explicita a divisão do aparelho psíquico em duas situações, dois tipos de registros, o primeiro é o de receber os estímulos perceptivos, mas não preservar nenhum traço destes; e o

¹¹ FREUD, S. (1900) **A Interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1999. p.518-519

segundo, diz respeito ao sistema que transforma as excitações momentâneas do primeiro em traços permanentes, assim, o ponto no interior do aparelho psíquico é no qual “[...] se produz um dos estágios preliminares da imagem” (FREUD, 1900/1999, p.517).

Além disso, Freud, em “Conferências Introdutórias sobre Psicanálise” ao descrever como decorre a passagem de conteúdo inconsciente para conteúdo consciente, traz a analogia da passagem do filme fotográfico de negativo para positivo.

A fim de formar uma imagem dessa vicissitude, suponhamos que todo processo mental – devemos admitir uma exceção que mencionaremos numa fase posterior – exista, inicialmente, em um estágio ou fase inconsciente, e que é somente dali que o processo se transporta para a fase consciente, da mesma forma como uma imagem fotográfica começa como negativo e só se torna fotografia após haver-se transformado em positivo (FREUD, 1916/2014, p.347)

Rivera (2011), por outro lado, traz uma aproximação entre memória e inconsciente, apontando inclusive uma analogia entre estes e a fotografia. Diz que a memória é uma espécie de fotografia, uma vez que reproduz um enquadramento, de forma imagética-narrativa, mostrando aquilo que poderia ser considerado como o essencial na constituição do sujeito. Esta analogia é feita por Rivera (2011) logo após citar um relato de Freud sobre uma de suas memórias de infância, no texto “Lembranças Encobridoras”.¹² Já Freud (1912/2004) em “Alguns comentários sobre o Conceito de Inconsciente na Psicanálise”¹³, focaliza a mesma noção de algo que é encoberto quando fala sobre o inconsciente.

Todas as representações latentes que tenhamos motivos para supor que existam na dimensão psíquica – como era o caso da memória – serão denominadas ‘inconscientes’. Uma representação inconsciente é, portanto, aquela que não percebemos, mas cuja

¹² FREUD, S. (1980). **Lembranças encobridoras**. In Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de S. Freud (Jayme Salomão, trad.) (Vol. 3, pp.333-358), Rio de Janeiro: Imago. (Texto original publicado em 1899).

¹³ FREUD, S. (2004). **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente**. v.1. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

existência admitimos, com base em outros indícios e evidências.
(p.83)

Rivera (2011) também explicita o modo como, no caso de uma lembrança encobridora na psicanálise, uma cena encobriria outra fazendo com que não vejamos aquilo que a cena original mostraria. Como no conjunto da obra de guerra de Robert Capa (propondo então uma analogia nossa), cujas fotografias – que seriam consideradas aqui, como a lembrança encobridora – encobrem a cena original: a própria Segunda Guerra Mundial por si só. Isto é, tanto quanto para Freud (1912/2004), aquilo que fica no inconsciente seria a intenção de executar o ato que não aparece na consciência em sua totalidade, havendo uma representação inconsciente, e uma execução na consciência, que seria uma certa forma de comunicação da psique, como para Patrasso (2012) a fotografia pode ser considerada um modo de comunicação, um inconsciente óptico. Pode-se considerar, portanto, ambos sendo analogamente, formas de comunicação.

De acordo com Justo e Vasconcelos (2009), a comunicação é o canal pelo qual o homem pode se relacionar com o mundo, de forma a transmitir-se. Além do que já foi dito sobre a relação entre o inconsciente e a comunicação. Robert Capa é um fotojornalista e se comunica com o mundo através da fotografia. Ao trazer novamente a discussão entre o indivíduo e o coletivo, a qual nos incita Robert Capa, sua fotografia faz parte de um contexto e um ambiente coletivo, fazendo com que a sua comunicação como indivíduo se torne pública por exibir um momento em que o mundo está presente, seja como países inimigos, seja como aliados, seja como espectador. Na linguagem deste fotógrafo ele apenas exibe o povo, sem denominações ou determinações. É todo o povo durante a Segunda Guerra Mundial, com a intenção de denunciar aquilo que o homem faz consigo mesmo.

No Capítulo 1, apresentei alguns pontos importantes referentes ao título “Ligeiramente fora de foco”. Voltaremos mais uma vez a ele neste a seguir, para, através de Rivera (2011) pensar como o título se relaciona com as fotografias de Robert Capa.

Como dizia Lacan¹⁴, o que sustenta a imagem “é um resto.” Se a psique é como uma câmera fotográfica, ela enquadra e recorta o campo do real, escrevendo como a luz (revelando) apenas um pedaço de tudo aquilo que deixa às sombras. Como nota Philippe Dubois¹⁵, ‘uma foto sempre esconde outra’. (RIVERA, 2011, p.45)

Quando fotografa, Capa recortava uma parte da realidade ao revelar alguns momentos das folgas do batalhão, das durezas das batalhas. Assim, revelava apenas uma parte da Segunda Guerra Mundial, e, ao escolher um ponto em detrimento ao outro, transparecia parte de sua subjetividade. Aquilo que é deixado às sombras pelo fotógrafo é também o contexto que sustenta o enquadre que foi escolhido para ser recortado. Robert Capa nos mostra a intenção de além de tornar público e criticar suas denúncias perante a guerra, nos lembrar que ali no inferno, também havia vida. Escolhia os enquadres que mostraria aquilo que ele via e sentia por inteiro.

Uma das perguntas realizadas no Capítulo 3 é referente a aproximação entre o sonho e a fotografia. Rivera (2011) compara a linguagem fotográfica e a linguagem do sonho, ao dizer que a fantasia composta no cinema e a fotografia não deixam de ser compostas por cenas, assim como os sonhos.

Freud (1999), expõe os sonhos como a via régia para o inconsciente. A partir do que é revelado por Freud (1999), e da relação estabelecida por Rivera (2011), é possível estabelecer uma relação de linearidade entre o sonho e a fotografia, já que os dois são formados por imagens. Dito isso, é possível formular a hipótese de que ambos sugerem uma comunicação inconsciente? A linguagem inconsciente é conhecida, por exemplo, através dos sonhos após serem transformados em cena a partir da associação livre. Sobre a linguagem referente às fotos de Robert Capa pode-se supor que nos dá acesso àquilo que o fotógrafo tinha a intenção de retratar. Nos dá acesso, portanto, ao seu interior, à sua subjetividade.

Rivera (2011) também apresenta a situação clínica criada pelo analista e pelo analisando em que o analista se coloca fora de vista do analisando, atrás do divã, para

¹⁴ LACAN, J. **O Seminário, livro 20**. Rio de Janeiro, Zahar, 1985, p.14

¹⁵ DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus Editora. 1993, p. 326

ser possível uma centralização na fala do sujeito dando espaço para a associação livre. Com isso é possível estabelecer uma analogia entre a máquina fotográfica – sendo o instrumento – e o fotógrafo, uma vez que o fotógrafo se situa fora de vista atrás de sua lente, para posicionar em seu centro aquele que observa ou aquilo que observa. Além do que, em uma fotografia há diálogo dos dois lados da lente.

Na mesma linha de Rivera (2011), é possível estabelecer um caminho de análise com base em uma teoria de Walter Trinka (1988/2012) presente no livro “A Arte Interior do Psicanalista” que nos dá base suficiente para constituir uma analogia que se refere à relação inconsciente criada entre analista, imagem intuitiva e paciente e a relação criada entre fotógrafo, sua fotografia, e o público. Trinka (1988/2012) dedica um de seus estudos àquilo que chama de “Imagens Intuitivas”. O psicanalista introduz este assunto, esboçando algo semelhante, “um fundo comum” (p.17) entre os artistas e os psicanalistas. Este fundo comum, poderia ser então de um modo sensível, as imagens? Enquanto para o psicanalista há as imagens intuitivas, para o fotógrafo há as imagens como fotografia.

As imagens intuitivas dizem respeito àquelas “[...] imagens espontâneas, semelhantes às imagens dos sonhos” (p.37), que “[...] ao seu comunicar, o cliente produz no analista”. (p.37). Ou seja, na comunicação não verbal estabelecida entre o analista e o analisando, quando está em transferência, surgem imagens espontaneamente na mente do analista, e são imagens que não se relacionam diretamente com o conteúdo expresso da fala do analisando. É como se o analista captasse algo inconsciente do analisando enquanto exerce a escuta flutuante.

Acredito, hoje, que tudo se passa entre duas pessoas de maneira que a primeira, o analista, sintoniza com a comunicação verbal e não verbal do segundo, o cliente, formando inicialmente um campo emocional impregnado de elementos não suficientemente esclarecidos e de uma penumbra de associações e significados. A seguir, surgem espontaneamente imagens na mente do psicanalista, que aparentemente nada têm a ver com o contexto da comunicação verbal que se dá entre ambos. [...] Ao se dar atenção à elas, porém, verifica-se não só que têm relação com a situação emocional do cliente como, especialmente,

exprimem emoções que o cliente desejava comunicar, mas não estava consciente destas. (TRINCA, 2012, p.38)

Trinca dá ao leitor inúmeros exemplos de sessões e clientes específicos, em que ele passou por esta experiência. Achemos interessante trazer um deles para que também fique mais palpável aquilo que estamos dizendo:

[...] Ela estava tão carregada de tensões quanto com dificuldades de se exprimir. Eu teria que ajudá-la a tomar forma dentro de um caos emocional. Imediatamente, surgiu em minha mente, a imagem de um vitral. Era uma imagem multicolorida, de grande beleza plástica, semelhante aos vitrais das imensas catedrais em dias claros. Para que essa imagem mental brotasse espontaneamente, foram-me necessários alguns ingredientes do mundo externo, além da presença da cliente. Havia uma casa parcialmente recoberta pelas árvores, que se entrecruzava do consultório e que deixava ressaltar uma vidraça comum. Minha visão era, pois, de uma vidraça entre as árvores, que àquela hora do dia recebia alguns raios de sol esmaecidos pela proximidade da noite. A reverberação do sol na vidraça não causava nenhuma ilusão de vitral. Contudo, enquanto a cliente acabava de se sentar, pude conceber a nítida imagem interna de um exuberante vitral. Ao começar a ouvi-la, tive a impressão de que as cores dessa imagem perdiam seu esplendor e brilho. Mas, ao observar os meus movimentos mentais, os dela e os da nossa relação, verifiquei que a nitidez mental do vitral aumentava ou diminuía em conformidade com meu maior ou menor contato com a vida psíquica da cliente. (TRINCA, 2012, p.18)

Após esta comunicação inconsciente, há um segundo momento, em que o analista devolve ao cliente em forma verbal aquilo antes apreendido sobre forma não verbal. “[...] o analista usa de sua equipagem simbólica e racional para encontrar sentido para essa comunicação, convertendo-a em palavras”. (p.40).

A partir deste posto sobre as imagens intuitivas que aparecem no analista quando está em transferência com o analisando, é possível estabelecer a analogia dita acima com a relação estabelecida entre fotógrafo, fotografia e público. Trinca (1988/2012) diz inclusive sobre esta possibilidade, “Esse exemplo faz-me perguntar se não haveria

semelhanças entre os conteúdos do espaço mental vivido pelo psicanalista e os do artista criador.” (p.19).

Esta imagem espontânea ou esta fotografia do analista, se assim podemos chamar que surge na mente do analista, estabelece uma relação com a imagem que é captada pelo fotógrafo. O recorte feito e registrado pelo fotógrafo – aqui representado por Robert Capa – é exterior a ele, mas algo que é representativo de seu interior, é comunicado para o mundo (seu público). O contexto maior o afeta e não sabe que está sendo selecionado, como a imagem intuitiva criada pelo analista sobre o paciente a partir da comunicação de inconscientes estabelecida; o fotógrafo seleciona por questões pessoais e a exterioriza, e deste modo, o mundo pode se importar ou não. Esta imagem formada além da comunicação verbal pode aparecer ou não na mente do analista. Ela tem um recorte de um contexto específico e a carga inconsciente tanto do analista quanto do paciente. Em algum momento, ainda em análise, o analista poderá devolver ao paciente a imagem captada em transferência com a intenção de leitura em conjunto daquela singularidade.

Desta forma, a imagem intuitiva pensada por Walter Trinca (1988) e as fotografias de Robert Capa podem comunicar além da linguagem verbal, algo de si próprio, do momento e do contexto captado.

Sofio (2014) ao colocar a psicanálise como possibilidade de exercer a leitura do homem no mundo, de suas relações e de como elas se estabelecem, oferece a possibilidade de compreender o modo como Capa se relaciona com a fotografia, e a fotografia com o homem. O homem com o inconsciente, e o inconsciente com a fotografia. Desta maneira, a analogia entre o fotógrafo – e sua fotografia – e a clínica, pode ser possível.

A ideia principal de Flusser¹⁶ é a de que não há fotógrafo ingênuo, uma vez que sua escolha se pauta sempre em função do seu aparelho. Estamos pensando o ato clínico como aquilo que o analista ‘clica’ do seu

¹⁶ FLUSSER, V. (1985). **Filosofia da Caixa Preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

paciente, analogamente à forma como Flusser está definindo a realidade, isto é, como a imagem que aparece na fotografia. Tal imagem do mundo está condicionada pelo aparelho e pelo olhar do fotógrafo. (SOFIO, 2014, p.91)

Aquilo que não está na imagem, a partir da fotografia, pode ser, analogamente, comparado com aquilo que interessa a Freud com a psicanálise, àquilo que não se dá para ver, o que faz furo na imagem, o que é representado nos sonhos, um caminho para o inconsciente. Isto pode ser evidenciado por Rivera (2011) na seguinte citação:

Como dirá Lacan décadas mais tarde, o sujeito se estrutura em uma linha de ficção. Mas a fantasia não deixa de ser cena, e o sonho, um drama imagético cujo relato verbal será sempre para Freud a via régia para o inconsciente. (p.17)

Seus efeitos operam como produto da formação inconsciente tal como os sonhos, o chiste ou o ato falho (PATRASSO, 2012), como se houvesse algo por trás.

A fotografia, portanto, traz um caráter ilusório, ao ser uma imagem que oculta uma realidade por depender da intervenção do fotógrafo.

Se o aparelho psíquico funciona como um microscópio, não se trata de saída de uma cena a se registrar, mas da retirada de um elemento discreto do campo do olhar, para o enquadramento e exame pelas lentes. (RIVERA, 2011, p.45)

Walter Benjamin (1985) explica com clareza de que modo o fotógrafo, na imagem, percorre o seu inconsciente uma vez que ele só escolhe o recorte que escolhe – uma imagem diante de um campo definitivamente maior que ela – pelo fato de que seu inconsciente opera o tempo todo.

Já sabemos que, para a psicanálise, a verdade total está no inconsciente. Cada sujeito conhece parte de sua própria verdade a partir dos sonhos, chistes e atos falhos, uma vez que aquilo que está no inconsciente vem por estas representações. Patrasso (2012) afirma, a partir disso, que a fotografia por ser repercussão de linguagem, funciona como qualquer outro resultado de formação inconsciente como os citados acima.

Seria possível estabelecer uma semelhança entre as imagens intuitivas de Trinca (1988/2012) a fotografia, e as técnicas projetivas referentes ao TAT (Teste de Apercepção Temática¹⁷) presentes em um dos livros da psicóloga Maria Cecília de Vilhena (1989) que são princípios nas aplicações de testes projetivos psicológicos? A diferença é que a imagem intuitiva é determinada exclusivamente pela mente do analista, a partir daquilo que ele capta do paciente e transforma de modo inconsciente em uma impressão imagética. O TAT já está, a priori, determinado, a imagem oferecida pelo teste induz o processo de projeção do paciente, que pode até implicar em criação, contudo esta será do paciente, dado que o paciente que associa a partir das imagens que são oferecidas a ele.

Trinca traz uma possibilidade de aproximação quando propõe que,

No caso das imagens intuitivas, porém, trata-se de representações espontâneas que se formam em correlação com as emoções originadas nas fontes internas do cliente, cuja comunicação se introduz e se impõe à mente do analista pelo mecanismo denominado identificação projetiva. Elas constituem o resultado da combinação da imaginação do analista com as necessidades de comunicação do cliente. (TRINCA, 2012, p.41)

Maria Cecília de Vilhena (1989) em seu livro “TAT Aplicação e Interpretação do Teste de Apercepção Temática” discorre sobre as técnicas projetivas e como ocorre a incidência do inconsciente quando há a investigação da personalidade do sujeito através de imagens. Os métodos projetivos dizem respeito a “[...] um conjunto de instrumentos” (p.1) com os quais procura-se “[...] abordar o inconsciente naquilo que ele apresenta de singular” (p.1). A projeção, de acordo com a psicóloga é comum a todos os indivíduos, sendo particular, portanto, a cada um. Assim, é possível uma leitura inconsciente do sujeito a partir dos métodos projetivos. “[...] o indivíduo estrutura ou interpreta a sua realidade de acordo com suas próprias características.” (p.1).

¹⁷ Teste projetivo desenvolvido por Henry Murray em 1935.

Vilhena, parte do mesmo pressuposto que Trinca quando fala sobre as imagens intuitivas, ao dizer que a “[...] a apreensão dos dados do mundo externo terá sempre um componente subjetivo.” (VILHENA, 1989, p.1). Mas no caso da técnica projetiva, a intenção ao mostrar – no caso do TAT – as imagens ao analisando pedindo para que ele crie uma história com começo, meio e fim, “[...] o que se procura é justamente favorecer ao máximo o aparecimento do mundo interno do testando.” (p.3). Por isso, de acordo com a psicóloga, os estímulos presentes nestes materiais devem ser pouco estruturados de modo que impeça o sujeito a se apoiar nas informações convencionais, recorrendo aos elementos internos.

As fotografias se assemelham, quando se trata do aparecimento de conteúdo interno, às imagens intuitivas e às técnicas projetivas. Quando me proponho a analisar algumas fotografias de Robert Capa, é para a discussão desta afirmação, para mostrar, em um certo nível, mostrar o modo como a fotografia pode se oferecer como um acesso à comunicação inconsciente. Foi dado aqui como exemplo a aproximação com os chistes, os atos falhos, os sonhos, e agora a possível aproximação com outros mecanismos utilizados pela psicologia, mais especificamente, pela psicanálise para acessar o inconsciente do sujeito em uma comunicação não verbal estabelecida entre analista e analisando.

CAPÍTULO 4: UMA INTRODUÇÃO DO REAL PARA A PSICANÁLISE E DA RELAÇÃO ENTRE O REAL E A FOTOGRAFIA

A realidade, para a psicanálise, sempre se mostrará ao sujeito pela forma de representação. Mas o que é o real então? Ao viver nós nos aproximamos do real nas nossas experiências, mas o real em si, aquilo a que não temos acesso, está no inconsciente. Isto posto que, Freud em 1940 escreve “Esboço de Psicanálise” e nos alerta que a realidade sempre permanecerá inacessível e incompreensível.

Patrasso (2012) ao falar do conceito de realidade freudiana, apresenta uma citação de Freud no “Esboço de Psicanálise”¹⁸,

Em nossa ciência como nas outras, o problema é o mesmo: por trás dos atributos (qualidades) do objeto em exame que se apresenta diretamente à nossa percepção temos de descobrir algo que é mais independente da capacidade receptiva particular de nossos órgãos sensoriais e que se aproxima mais do que se poderia supor ser o estado real das coisas. Não temos esperança de atingir este estado em si mesmo, visto que tudo de novo que inferimos deve, não obstante, ser traduzido de volta para a linguagem de nossas percepções, da qual nos é simplesmente impossível de liberta-nos. [...] A realidade sempre permanecerá incognoscível. O rendimento trazido à luz pelo trabalho científico de nossas percepções sensoriais primárias consistirá numa compreensão interna (insight) das ligações e relações dependentes que estão no mundo externo, que podem de alguma maneira ser fidedignamente reproduzidas ou refletidas no mundo interno de nosso pensamento, um conhecimento das quais nos capacita a ‘compreender’ algo no mundo externo, provê-lo e, possivelmente alterá-lo (PATRASSO, 2012, p.13)

Patrasso (2012), expõe a definição de Roudinesco¹⁹ (1998) que diz que: “O termo real deriva do uso da filosofia, após a revolução propiciada pela Teoria da Relatividade de Albert Einstein. É usado como sinônimo de um absoluto ontológico, não apreensível, do que resiste à percepção e do conceito de realidade psíquica de Freud” (p.41).

¹⁸ FREUD, S. (1940) **Esboço de Psicanálise**. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XXIII). Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 210.

¹⁹ ROUDINESCO, E. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

Ao dissertar sobre o Real lacaniano, Patrassi evoca a perspectiva de aspecto visível e invisível. É importante essa noção para este trabalho, uma vez que mesmo não trazendo a discussão de Lacan a respeito do Real, discorreremos aqui a respeito da ideia do Real e do Irreal a partir da abordagem psicanalítica. Para desenvolver esta ideia, antes apresentaremos o que pode ser o visível e o invisível, de acordo com aquilo que endossa nossa discussão: “[...] uma imagem fotográfica carrega consigo um aspecto visível e um aspecto invisível” (PATRASSO, 2012, p.8). Com esta frase o autor explica que o primeiro trata sobre aquilo que está dito, que está na imagem tal como está posta. Já o segundo, fala sobre o “não apreendido”, sendo este, aquilo que está por trás da imagem, a subjetividade do fotógrafo que permanece além da imagem.

Ferreira (2013) trata a fotografia como reflexo do mundo. Também aparece na percepção da fotografia como “espelho do real” na tese de Patrasso (2012), quando cita Talbot²⁰, para enfatizar sua ideia, sobre o ilusório fotográfico, ou o que podemos chamar de representação do real na fotografia.

[...] como supôs Talbot em seu “The Pencil of nature”, bem como a ideia de que uma câmera fotográfica que, por ser uma máquina, pode representar a realidade de forma mais fidedigna que nossos sentidos. Mesmo assim, a realidade não seria acessível em si. Isto, porque de acordo com Freud, de qualquer forma, o percebido pelos nossos olhos, ou através da objetiva de uma câmera só é acessível ao psiquismo no que pode ser traduzido como linguagem. (PATRASSO, 2012, p.13)

Justo e Vasconcelos (2009) estabelecem a fotografia como espelho do fotógrafo e do espectador, dizendo que a fotografia é ao mesmo tempo contemplação e espelho daquele que contempla; e agora, com Ferreira (2013), podemos considerar não só a fotografia como sendo espelho do mundo, mas o fotógrafo como mediador deste espelho, de certa forma.

Ferreira (2013) ainda nos apresenta dados de como as cenas implicam a imaginação do fotógrafo, uma vez que tais cenas não foram só descobertas por ele, mas também

²⁰ TALBOT, W. H. F. **The Pencil of Nature**. Disponível em: www.thepencilofnature.com. Acesso em: 22 Out. 2017

imaginadas e criadas; sendo assim, dessa forma não é importante aquilo que vemos, mas o gesto de clicá-las. Podemos novamente aqui fazer uma aproximação com Freud (1912), quando se trata de algo comparado a um fenômeno da psique, como a imaginação, a fantasia, que carregam traços do inconsciente. As fotografias procuram, de um jeito ou de outro, dar significado a um contexto, a um acontecimento, ou até a uma população. Neste sentido, Ferreira (2013) cita Flusser.²¹

As imagens técnicas se apresentam sob esse ângulo como resultados de tentativas de dar sentido a um universo que perdeu o sentido, a um universo no qual a vida humana perdeu o sentido [...] deduz que se quisermos decifrar as imagens técnicas, cometemos um erro ao analisarmos apenas o que as imagens mostram [...] o que conta não é o significado, mas o significante: o seu sentido é a direção para qual apontam. (FERREIRA, 2013, p.8)

“Ligeiramente Fora de Foco” oferece o significado e o significante, podendo nos apoiar não só nas imagens fotográficas, mas também no fotógrafo e sua intenção. A intenção de fotografar a guerra pode vir a dar sentido à vida. Outra situação explicitada por Ferreira (2013) em relação ao fotojornalismo e que é mostrada também nas cenas de Robert Capa, é aquilo que o autor chama de expansão de narrativa: as imagens são captadas e, portanto, narradas, além dos campos de batalha, atingindo também o cotidiano das cidades e conseqüentemente das pessoas que passam a ser também representadas em grande quantidade. Estabelece-se uma nova possibilidade de não só retratar um acontecimento, mas todo um contexto deste acontecimento; o que é bastante visível nas fotografias de Capa, já que ele não se limita ao campo de batalha, mas se debruça também ao coletivo, e aos indivíduos que formam este coletivo que está presente na cena e é representado por ele, com começo meio e fim. “A realidade primeira da fotografia era a submissão ao real: o objeto é, em última análise, a causa da fotografia”, assinala Ferreira (2013, p.11).

²¹ FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas**. São Paulo: Annablume, 2008.

CAPÍTULO 5: UMA TENTATIVA DE ANÁLISE DE SEIS FOTOGRAFIAS DE ROBERT CAPA

“Ocorreu-me, então, que sabemos ver melhor o que está fora, no mundo externo, quando encontramos fora uma relação com o que primeiramente está dentro, no mundo interior.” (TRINCA, 2012, p.22).

Neste capítulo então, proponho a análise de seis fotos específicas de Robert Capa, que dizem sobre o lugar em que o externo – os elementos presentes nestas fotografias – se relaciona com o meu interior na medida em que me impacta.

Suas fotografias representam aquilo que, para ele, fala sobre algo afetivo.



Foto 1, Robert Capa (escaneada do livro “Ligeiramente Fora de Foco”, p.154)

Esta fotografia me causa impacto, por mostrar mulheres produzindo algo em seu tempo livre no meio da Segunda Guerra Mundial. Pensar que não é o tempo todo que há

batalha de fogo literalmente, são sujeitos repletos de afeto mesmo dentro de uma batalha, e Robert Capa consegue registrar esta emoção.

Elas param a guerra para construir algo para si, para alguém. No meio do sofrimento e da morte. Sem terem a certeza de que um dia conseguiriam efetivamente entregar o tricô que estavam fazendo, ou usar. Isso também representava Robert Capa, provavelmente do mesmo modo, no jeito simples de evocar a vida onde só se via a morte. Por esse motivo, recorta este enquadre de um contexto maior, e o escolhe para expor para o mundo.

Esta cena mostra a vida em meio ao inferno da guerra.

São mulheres com trajes de soldados, que estão presentes em um contexto de regras, de ordem e autoridade, de posturas estereotipadas e esperadas não só pelos homens, mas também pelas mulheres. Há uma ambivalência nesta fotografia, uma vez que as mesmas mulheres que representam a rigidez, pelos seus trajes, também têm mãos suaves que tricotam uma peça de roupa em meio à violência. São mãos pensando na vida, se dedicando à vida. Mãos sensíveis, limpas, que saem do contexto em que estão inseridas, trazendo a esperança. Provavelmente estas mesmas mãos em outros momentos estariam atirando e matando outros soldados inimigos.



Foto 2, Robert Capa (p.77)

A citação abaixo, já foi apresentada ao longo do capítulo 1. No entanto, consideramos pertinente colocá-la aqui mais uma vez, pois entendo que ela representa exatamente esta fotografia.

Com a luz do dia, você está seco por qualquer lugar seguro, por mais incômodo que seja, e sente um desejo irresistível de abrigar-se atrás da primeira pedra possível e fumar um cigarro. Mas você não é covarde, então passa na frente da pedra, sabendo que vai se arrepender depois.
(CAPA, 2010, p.157)

Quanto tempo dura um cigarro? De cinco à dez minutos? Às vezes não chega a durar nem isso? Nos questionamos se este homem está vivo. Deitado em um ambiente

inóspito, mas é notável que precisa sentir que aquilo ali são os três, cinco, dez minutos de vida em meio a guerra. É o que ele pode ter, e se entrega àquilo. Com os olhos fechados, se isola da situação e ousa criar, naquele meio, um mundo de recolhimento. Este cigarro me parece representar os afetos desse soldado, a saudade, o afastamento do medo à morte. É o instante em que recorta um momento efêmero para pensar em si, em quem está longe ou até com o quê irá se alimentar no final do dia. Se este é o recorte de Capa, podemos pensar que neste registro está representado seus próprios afetos também, seus próprios anseios.



Foto 3, Robert Capa (p.272)

Esta foto sugere o contraste de quando você passa por uma imagem rapidamente sem prestar a devida atenção; e de quando você para sobre ela por algum tempo até perceber de fato aquilo que está registrado. E, ao perceber de fato o que é a fotografia

que está ali na sua frente, ainda é necessário um contexto para atribuição de significado. Não quero dizer que só haverá significado se houver contexto, mas cada circunstância em que esta fotografia foi tirada sugerirá um leque de interpretações que também dependerá da vivência interior de cada espectador.

Quando a vi pela primeira vez na capa do livro “Ligeiramente Fora de Foco”, me ocorreu a primeira possibilidade a qual me refiro. Passei pela imagem rapidamente sem prestar a devida atenção. O que vi, era uma fotografia de algo sereno, os paraquedas no céu, me lembraram balões, o que me remeteu a uma festa junina no interior que fui quando era criança. Lembro como fiquei encantada ao vê-los no céu, coloridos, subindo, até que não os via mais.

Durante este trabalho, parei para olhar para esta foto algumas vezes. Sei que esta não será a última. Mas, acho que só agora consigo olhar de frente para esta imagem e me dar conta de que são soldados, paraquedistas americanos, centenas deles que saltam para um lugar, aliás, para uma sensação, que para mim, apresentam também a contradição presente nesta fotografia: ao mesmo tempo que deve haver um desespero inevitável, deve haver também aquele momento de uma quase serenidade e adrenalina em que todos sabem o que estão fazendo no ar e porquê. Imagino que, a maioria dos sentimentos criam paradoxos parecidos com os quais Robert Capa trás enquanto está na guerra como fotógrafo. Pois o fotógrafo passou a maior parte acompanhando soldados, cabos, majores, coronéis, durante o período que passou na Segunda Guerra Mundial.

Esta foto é tão silenciosa. Diferente de algumas outras em que é possível ouvir o barulho da guerra, ouvir o ruído de conversas, ouvir o soprar de uma fumaça de cigarro. Esta, em especial, é apenas silêncio. Cada paraquedista está sozinho junto ao seu paraquedas, voando com a sorte de pousar longe das árvores. Robert Capa conta na legenda da fotografia que “Alguns deles ficaram presos em árvores ao pousar, tornando-se alvos fáceis para o inimigo.” (p.273).

O fotógrafo também saltou com os americanos mais de uma vez não com a intenção de disparar uma arma, mas de disparar sua câmera. O trecho que vem ao lado desta foto acompanha a mesma contradição explorada nesta análise e nas antecedentes, que por ser, possivelmente, interno a Robert Capa, fica bastante explícito nas imagens que recorta do contexto onde está.

Se alguma coisa acontecesse com o velho quando recebêssemos o sinal para saltar, eu tinha a instrução de chutá-lo para fora da porta. Era uma sensação muito importante e confortadora. Nossos aviões voaram baixo sobre a França. Pela porta aberta, os rapazes viam passar depressa a paisagem de uma França agora em paz. Ninguém vomitou, era uma invasão diferente. (CAPA, 2010, p.270)

Logo após esta fotografia, Capa, em sua narrativa, parece mais apreensivo sobre o que está prestes a fazer, mesmo já tendo pulado mais de uma vez anteriormente. Mostrando o paradoxo que está frequentemente presente em seus relatos e em suas fotografias, da serenidade, do belo, da esperança, da coragem e do medo, do inferno, do brutal, da guerra.

Eu não estava gostando de olhar, nem de pensar mais. Fingi que não estava nem aí e comecei a ler uma história de mistério. Às dez e quinze, ainda estava na página 67 e então a luz vermelha acendeu para nos aprontarmos. Durante um momento tive a ideia estúpida de dizer: “Desculpe, não posso saltar. Tenho de terminar minha história”. Eu me levantei, certifiquei-me de que as câmeras estavam bem presas em minhas pernas e que meu frasco de scotch estava no bolso do peito, em cima do coração. Tínhamos ainda quinze minutos antes do salto. Comecei a repensar toda a minha vida. Foi como um filme em que o projetor enlouqueceu e vi e senti tudo o que comi, o que fiz, e cheguei ao final em doze minutos exatos. Parado diante da porta aberta, atrás do coronel. Seiscentos pés abaixo de nós, o Reno. Então, balas começaram a atingir nosso avião, como pedregulhos. A luz verde acendeu e não tive de chutar o coronel. Os rapazes gritaram “Umbriago!”.²² contei mil, 2 mil, 3 mil e acima de mim estava a belíssima visão de meu paraquedas aberto. (CAPA, 2010, p.273 a 275)

²² Nome de música feita em 1955 pelo cantor Jimmy Durante, que ficou popular durante o final da Segunda Guerra Mundial. (Nota de rodapé também presente no livro, “Ligeiramente Fora de Foco”).

Na página seguinte (p.274), há uma outra foto. Esta foto que mostra o outro lado da primeira, os soldados que ao saltar, “[...] estavam agora desamparadamente pendurados a quinze metros da boa terra. Uma metralhadora abriu fogo contra os homens pendurados.” (p.275).



Foto 4, Robert Capa (p.274)



Foto 5, Robert Capa (p.282)

Esta é mais uma fotografia em que Capa consegue impactar quem a vê, não só pelo que a imagem mostra por si só, mas aos detalhes presentes na cena. Este é um homem, jovem, que manuseia uma arma – aparentemente rápida pela quantidade aparente de balas – com farda de soldado, um capacete que lembra o de um piloto de avião, com o rosto completamente focado no que está fazendo. Não parece expressar qualquer tipo de sentimento ou sensação de estar perturbado e, provavelmente, está matando

inúmeros outros homens, inclusive no momento em que o fotógrafo realizou o clique da câmera.

Essa cena me lembra outra, do filme *Bastardos Inglórios*²³, na qual um dos personagens que está dentro do cinema no dia da estreia nazista, após pegar fogo, ainda assim atira em Adolf Hitler e Joseph Goebbels – entre outros comandantes, soldados, generais – com uma arma parecida com a deste soldado na foto, também sem cessar os tiros. Seu semblante também é parecido, como que, mesmo sem mostrar qualquer tipo de satisfação em relação à sua atitude de matar, também é incapaz de mostrar-se perturbado, infeliz ou até arrependido. Como se aquilo fosse a coisa certa e natural.

Um trecho final do livro de Robert Capa fala sobre esse soldado:

Fiquei olhando da porta. Quando a arma estava instalada, o sargento voltou. O jovem cabo apertou o gatilho e começou a atirar. O último homem atirando com a última arma não era muito diferente do primeiro. Quando a fotografia chegasse a Nova York, ninguém ia querer publicar a foto de um simples soldado atirando com uma simples arma. Mas o rapaz tinha uma cara limpa, aberta, muito jovem e sua arma ainda estava matando fascistas. Saí para o balcão e, parado a dois metros de distância, focalizei minha câmera no rosto dele. Apertei o obturador, minha primeira fotografia em semanas – a última do rapaz vivo.
(CAPA, 2010, p.282)

É possível enxergar Capa espelhado neste jovem cabo. Ele também não parou de fotografar, sempre que teve a oportunidade, durante a Segunda Guerra Mundial. Não parou de fotografar americanos, franceses e até italianos matando nazistas. Era este último homem apertando o gatilho desta última arma, enquanto um dos últimos correspondentes do fotojornalismo tirava sua penúltima foto – presente no livro – no período da guerra. Robert Capa ficou tempo indeterminado para ver o cabo morrer. Ele não explicita em seu livro, se foram aproximadamente dois, cinco, dez, trinta minutos observando e fotografando este soldado até que o viu morto e tirou também a fotografia da morte.

²³ Filme de Quentin Tarantino de 2009, que cria através de uma ficção um outro destino para Adolf Hitler.

Aqui é extremamente curioso como fica quase que ilustrado, no final do livro, a expressão da linha tênue entre a vida e a morte devido a paixão pela fotografia em que vivia Robert Capa.

Silenciosamente, o corpo tenso do atirador relaxou, ele amoleceu e caiu para dentro do apartamento. Seu rosto não tinha mudado a não ser por um buraco minúsculo entre os olhos. A poça de sangue aumentava ao lado de sua cabeça caída, e seu pulso havia parado de bater. O sargento sentiu seu pulso, passou por cima do corpo e agarrou a metralhadora. Mas não podia atirar mais; nossos homens tinham chegado ao outro lado da ponte. Fiz a foto do último homem a morrer. No último dia, alguns dos melhores morrem. Mas os que vivem esquecem depressa. (CAPA, 2010, p.282)



Foto 6, Robert Capa (p.283)

CAPÍTULO 6: DISCUSSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a discussão, é necessário trazer novamente algumas citações que já foram inseridas ao longo do corpo do texto dos capítulos anteriores para dar sustentação ao diálogo estabelecido aqui: envolvendo a carga teórica, o que foi absorvido da autobiografia e narrativa de Robert Capa, e por fim, as interpretações estabelecidas a partir das seis fotografias selecionadas.

A partir do livro “Ligeiramente Fora de Foco”, é possível ter um norte a respeito do modo como Robert Capa se relacionava socialmente, amorosamente, e com o seu trabalho – incluindo aqui, sua relação com a guerra, com as batalhas. Podemos formular algumas hipóteses de sua subjetividade como, por exemplo, a ideia de que, suas fotografias criam um universo simbólico que não mostra a realidade da guerra, mesmo sendo fotos de momentos reais do próprio combate. E que, por ser uma imagem que carrega um significado onde um momento descontextualizado daquela situação na qual foi tirada é congelado, ela distancia-se da realidade. Fazendo isso de forma a expressar traços subjetivos. Em relação a isso pode-se estabelecer uma analogia com a intersecção entre o inconsciente e a consciência, já que não está presente na consciência o todo do inconsciente, podendo chamar também de algo distanciado, não da realidade mas daquilo que o originou.

No Capítulo 3 foi apresentado resumidamente o conceito de inconsciente para a psicanálise e formas de acesso a ele discutidas por Sigmund Freud. Uma destas formas para acessá-lo – e mesmo assim não o todo, mas parte dele – seria o sonho. O inconsciente, portanto, também apresentaria a mesma dinâmica da fotografia quando apresento a analogia acima considerando o recorte do inconsciente presente na consciência. O recorte de Robert Capa exposto em suas fotografias comunicam não só aquilo que foi excluído da cena como um todo, mas também o interior do próprio fotógrafo. Uma vez que, além do recorte, há também o momento em que ele seleciona as imagens que realmente mostrará, e estas são as que ditam algo comunicado e transmitido também pelo seu inconsciente, já que tem um motivo interno para a escolha

se basear em alguns recortes e não em outros, poderíamos assim dizer, como o mecanismo dos sonhos.

O sonho lembrado não é, afinal, a coisa verdadeira, e sim um sucedâneo deformado que, mediante o despertar de formações substitutivas, há de nos ajudar a chegar mais perto do verdadeiro, a tornar consciente o inconsciente do sonho. (FREUD, 1916/2014, p.153)

Como também já dito no Capítulo 3, os sonhos se expressam por dois conteúdos, o conteúdo latente e o conteúdo manifesto. O primeiro diz respeito ao que o sonho narra, ou seja, àquelas imagens substitutivas que estão presentes da consciência do sonhador. O segundo expõe o conteúdo oculto, que de acordo com Freud, “[...] nos cabe chegar pela via das associações [...]” (p.160).

No final do capítulo citado proponho uma questão que tento responder ao longo do trabalho: considerando haver uma íntima semelhança com a vivência de Robert Capa ou de qualquer um que estivesse atrás da câmera fotográfica, podem ser os sintomas neuróticos, os atos falhos e os sonhos podem ser representados pela fotografia?

Aqui podemos associar as fotografias aos sonhos, na medida em que elas podem ser uma via e expressão do inconsciente. Em relação às fotografia analisadas de Robert Capa é possível formar a hipótese de que o conteúdo manifesto se dá pela imagem em si. O conteúdo latente pode ser analisado pensando especificamente na guerra interna travada por Robert Capa em sua interioridade, que é possível perceber também ao longo de sua narrativa e de trechos apresentados no Capítulo 1. Além do que, cada um carrega sua própria guerra, buscando pela coisa exata. No caso, o fotógrafo parecia buscar pela perfeição. Caso ele não atingisse o que buscava como sendo o ponto mais significativo e profundo para ser registrado, não considerava suficiente.

Para Freud (1912/2004)²⁴ “[...] uma representação inconsciente é, portanto, aquela que não percebemos, mas cuja existência admitimos, com base em outros indícios e

²⁴ FREUD, S. (2004). **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente**. v.1. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

evidências.” (p.83). Freud, portanto, insiste na mesma noção de que algo é encoberto quando fala sobre o inconsciente, do mesmo modo como algo é encoberto quando falamos sobre a fotografia. O que fica externo à cena recortada, não temos acesso. Do mesmo modo como não teremos acesso ao interior do fotógrafo para entender o motivo dele ter feito aquele recorte específico, podemos criar hipóteses sobre este interior a partir de sua subjetividade. E assim, criamos. Baseando-nos no conceito de inconsciente da psicanálise é possível mostrar que a partir da fotografia há um acesso de comunicação ao fotógrafo, já que cada imagem é passível de dizer algo sobre aquele que a está registrando. Do mesmo jeito que cada imagem impactará cada um de seus espectadores dizendo também sobre cada uma destas subjetividades.

Aquilo que fica no inconsciente, de acordo com Sigmund Freud (1912/2004), seria a intenção de executar o ato que não aparece na consciência em sua totalidade, havendo uma representação inconsciente, e uma execução na consciência, que seria uma certa forma de comunicação da psique. Assim como para Patrasso (2012), a fotografia pode ser considerada um modo de comunicação, um inconsciente óptico. Pode-se considerar, portanto, ambos sendo analogamente, formas de comunicação.

Capa recortava um campo do real para a sua fotografia, em que deixava um resto. Revelava apenas um pedaço da Segunda Guerra Mundial, transparecendo ao mesmo tempo, parte de sua subjetividade. Aquilo que é deixado às sombras pelo fotógrafo é também o contexto que sustenta o enquadre que foi escolhido para ser recortado. Robert Capa nos mostra a intenção de, além de tornar público e criticar suas denúncias perante a guerra, lembrar-nos que ali no inferno, também havia vida. Escolhia os enquadres que mostraria aquilo que ele via e sentia por inteiro.

Assim como foi apresentado por Rivera (2011) e exposto no capítulo 3.1:

Como dizia Lacan²⁵, o que sustenta a imagem “é um resto.” Se a psique é como uma câmera fotográfica, ela enquadra e recorta o campo do real, escrevendo como a luz (revelando) apenas um pedaço de tudo aquilo

²⁵ LACAN, J. **O Seminário, livro 20**. Rio de Janeiro, Zahar, 1985, p.14

que deixa às sombras. Como nota Philippe Dubois²⁶, ‘uma foto sempre esconde outra’. (RIVERA, 2011, p.45)

Ainda há um paradoxo sobre a linha tênue entre a vida e morte presente na história de Robert Capa, já que o seu tempo é todo usado em fotografar com a intenção de denunciar o que a guerra faz com o ser humano, além de também expor a vida que ainda reina em lugares singelos nos tempos de guerra, que só tomam força diante de sua câmera; mesmo assim, sua famosa frase lembrada por seu irmão Cornell Capa, reflete sobre o fato de colocar-se em risco para estar mais perto dos acontecimentos e tirar as melhores fotos. Do mesmo jeito, morre com 40 anos ao pisar em uma mina terrestre na Guerra da Indochina. Foi vencido pelo anseio de mostrar a vida mas, nesse paradoxo, ao mesmo tempo flertando com a morte.

Quão instigante é a sua história e são os seus anseios!?

Além de todas as questões anteriores estarem subjetivamente situadas nestas fotos em que trago a contrariedade que levava o fotógrafo em relação ao objetivo do seu trabalho e a vontade, aponto também o desejo, de não só tirar fotos do inferno da guerra, mas fotos em que a suavidade, a esperança, a vida estavam presentes. Capa sinalizava um sopro de vida em meio à denúncia da guerra. E só conseguia recortar tais momentos deste contexto maior pelo fato de que estas cenas também possivelmente retratavam seu interior. O fotógrafo se dispunha inteiro em suas fotografias e devido a isso, era passível de tocar e impactar seus espectadores, ao ponto de ser considerado um dos maiores fotojornalistas de guerra da história.

Feita a discussão, proponho-me a refletir sobre as considerações finais que ficam com o término deste trabalho. A primeira coisa é que neste, não há conclusão. Por tratar-se do inconsciente, um assunto que estará sempre em aberto, este trabalho não é passível de conclusão. Uma vez que ainda é necessário mais uma série de estudos sobre ambos os temas tratados aqui e continuar tentando relacioná-los. Mas ainda assim, foi possível através dessa pesquisa, responder a pergunta estabelecida ao tema na Introdução:

²⁶ DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus Editora. 1993, p.326

como as experiências fotográficas de Robert Capa em “Ligeiramente Fora de Foco” se expressam pela psicanálise? Uma vez que além de ter sido possível iniciar uma aproximação entre o inconsciente e a fotografia, também foi possível a partir da discussão realizada ao longo do trabalho, e a tentativa de análise das fotografias, estabelecer uma relação das fotografias com a psicanálise.

É admissível que, a partir de uma leitura da imagem selecionada por ele recortada de um contexto maior, no caso a guerra, a subjetividade do fotógrafo se impõe. Surge uma comunicação estrita entre o espectador da imagem, ela própria e seu executor, aqui especificamente, Robert Capa.

É importante ressaltar que a subjetividade de Robert Capa permeia principalmente entre o contraditório e a completude – é inegável a ideia de que há completude – entre o sentido da vida e da morte. Dito isso, o fotógrafo além de testemunhar o que o humano faz consigo, também registra. Registra-as, como foi exposto ao longo do trabalho, literalmente fora de foco, em que o enquadre não apresente apenas o sofrimento e a morte em si, mas toda a vida daquele momento em que é captado um significado em suas fotos, sem perder a mensagem que muitos fotojornalistas tentam passar ao fotografar tragédias humanas ou ambientais, que seria a de “alerta”.

Ao longo desta pesquisa, dois pontos se fizeram importantes, mas não foram de fato desenvolvidos, pelo distanciamento que provavelmente se daria do objeto inicial. Estes estão referidos no Capítulo 4: Uma introdução do Real para a Psicanálise e da relação entre o Real e a Fotografia. São temas importantes para continuar a aprofundar os estudos sobre este assunto, uma vez que há a necessidade de ampliar o campo desta pesquisa que se propõe a relacionar a psicanálise e a fotografia.

Ainda em relação a isso, ao longo da escrita, o que me deixou aflita, foi perceber a quantidade de conceitos em que se faz possível a intersecção entre as duas áreas contribuindo para o respaldo da aproximação entre o inconsciente e a fotografia. No entanto, tinha que me guiar pelo objetivo e pela objetividade, sendo difícil apresentar nesta primeira pesquisa todas as possibilidades de discussão que se mostravam imprescindíveis para o diálogo proposto. Mesmo assim, é um trabalho ao qual criei

bastante apreço não só pelo conhecimento que fui capaz de assimilar, mas por esta abertura que permite aproximar dois campos que me atraem e construir, ainda mais, grande paixão. Sinto-me satisfeita em relação ao diálogo estabelecido até aqui, e ainda mais satisfeita por ainda haver possibilidade de me aprofundar.

É engraçado como há uma resistência em terminar este trabalho. Penso que pelo assunto não ter se findado. É difícil decidir acabar uma pesquisa que ainda cabe dissertar e refletir sobre inúmeros outros conceitos. Tive facilidade em escrevê-la, no início criei um “bicho de sete cabeças”. Ao longo do processo eu comecei a entender como se apegar ao tema para não fugir dos objetivos antes determinados, comecei a gostar e depois a ter paixão pela pergunta escolhida para responder, e no final dele, mesmo pronto, eu me perguntava se conseguiria entregar, se estava pronto mesmo. Foi realizador, para mim, escrevê-lo. Surgiram todos os meus demônios, e aprendi a lidar e cuidar de cada um.

Por fim, volto ao que foi apresentado na Introdução: a necessidade de expandir o campo dialógico entre a psicanálise e a fotografia. Passar a utilizar a psicologia também para discorrer sobre a imagem fotográfica e suas relações com a subjetividade de seu executor.

Como sugestão ao leitor: há uma música chamada “Taro” do grupo musical Alt J, presente no álbum *An Awesome Wave* gravado em 2012, que referencia em sua letra o fotógrafo Robert Capa.

REFERÊNCIAS

CAPA, Robert. **Ligeiramente Fora de Foco**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2010.

CAVALCANTE, Talita Lopes. **Cem Anos de Robert Capa**. 2013. [online]

<http://www.museudeimagens.com.br/cem-anos-robert-capa/n>

Acessado em: 12 Abr 2018

COLEMAN, A.D. **Photocritic International A.D. Coleman on Photography and New Technology**. 2014. [online]

<http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/major-stories/major-series-2014/robert-capa-on-d-day/>

Acessado em: 20 Nov, 2017

FERREIRA, Jorge Carlos Felz. **A cobertura fotojornalística da II Guerra Mundial: novos modos de narrar os conflitos bélicos**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Manaus, AM. 2013.

FREUD, Sigmund. **Uma nota sobre o inconsciente na psicanálise** (1912). Rio de Janeiro: Imago, v.1, 1996.

FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias sobre psicanálise: Conferência XIX**. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XVI). Rio de Janeiro: Imago, 1916.

FREUD, Sigmund. **Esboço da Psicanálise**. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XXIII). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. (1980). **Lembranças encobridoras**. In Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de S. Freud (Jayme Salomão, trad.) (Vol. 3, pp.333-358), Rio de Janeiro: Imago. (Texto original publicado em 1899).

GONÇALVES, Juliana Sardenverg Zelner. **Em Torno do Vazio: Psicanálise e Criação Artística a partir da Análise de Renato Mezan sobre a Obra do Fotógrafo Robert Mapplethorpe**, 2013. Curso de especialização em Teoria Psicanalítica, 2011-2013. Universidade de Brasília, Instituto de Psicologia.

JUSTO, Joana Sanches e VASCONCELOS, Mário Sérgio. Pensando a fotografia na pesquisa qualitativa em psicologia. *Estud. pesqui. psicol.* [online] <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812009000300013&lng=pt&nrm=iso>. 2009, vol.9, n.3. Acessado em: 15 Out, 2017.

OLIVEIRA, Jair. **Caçador de eternidades** [online]
<http://note.taable.com/post/cbed5/jair-oliveira-photo-2013/2b-5855746-0851-0-5-56T83978-086> Acessado em: 20 Nov, 2017.

PIRES, Francisco Quintero. Entenda a Recente Polêmica Sobre as Icônicas Fotos do Dia D de Robert Capa. 2015. REVISTA ZUM, Instituto Moreira Salles. [online] <https://revistazum.com.br/radar/polemica-robert-cap/>
Acessado em: 20 Nov, 2017.

RIVERA, Tania. **Cinema, Imagem e Psicanálise**. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SILVA, Maria Cecília de Vilhena Moraes Silva. **TAT Aplicação e Interpretação do Teste de Apercepção Temática**. Editora Pedagógica e Universitária LTDA, 1989.

SOFIO, Fernanda. Psicanálise na UTI: morte, vida e possíveis da interpretação. **Jornal de Psicanálise**, v.47, n.87, p.311-314, 2014.

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

TRINCA, Walter. **A Arte Interior do Psicanalista**. São Paulo: Editora Vetor, 2012.