

Uma análise das fotomontagens do livro *Deutschland*, de 1936, produzidas pela agência de propaganda nazista chefiada por H. Hoffmann, a única então autorizada a fotografar Hitler e eventos oficiais

FOTOGRAFIA e O OLHAR TOTALITÁRIO

Fernando de Tacca

A fotografia, desde sua afirmação visual concretizada pelos processos químicos, e quase simultaneamente com sua primeira fase, a década de 40 do século passado, e ainda na sua forma original, o daguerreótipo, estendeu seus tentáculos aos mais variados campos da comunicação humana. Imagens do mundo retornavam pelas mãos dos daguerreotipistas aos olhares do cidadão comum, estreitando uma aproximação virtual com outros povos e lugares antes apresentados somente nos relatos orais, nas crônicas e desenhos dos viajantes.

Entretanto, já nos seus primeiros momentos, a fotografia será também utilizada como uma "máquina de vigiar". Nadar, o fotógrafo *cult* da fase do daguerreótipo, cujo estúdio era freqüentado pela elite intelectual e artística de Paris, assume posição de fotógrafo engajado em atividades militares ao subir em balões para fotografar estrategicamente os movimentos de tropas que cercavam Paris durante a guerra franco-prussiana. Também, como fator de controle social, a fotografia mostra sua face opressiva e punitiva ao transformar-se de um documento eufórico em um momento histórico, os retratos posados da Comuna de Paris, em prova de participação política com conseqüências fatais para os retratados.

Ao abrir efetivamente a cultura da

imagem, e principalmente da imagem técnica, a fotografia vai se transformar em uma das mais eficazes armas da propaganda política, cultural ou econômica. A força de seu discurso persuasivo e ilusório introduz e homogeneiza padrões de comportamento que reforçam ou criam novos modelos de dominação em regimes totalitários, ou mesmo em regimes democráticos.

No século XX, os regimes autoritários, além do culto à personalidade, usaram do retoque na fotografia e de outras artimanhas para impor no imaginário popular a ausência dos opositores, mesmo que tenham sido companheiros recentes de viagem. Os chineses criaram um sofisticado senso de como as mensagens podiam ser codificadas pelas fotografias. Usaram fotografias para convencer de que Mao não estava doente, depois de muito tempo sem aparecer em público. Sofremos a mesma persuasão no famoso retrato posado de Tancredo Neves, não para tentar convencer-nos de que ele estava doente, mas para tentar persuadir-nos de sua recuperação. Os chineses, assim como os soviéticos, também usaram a fotografia para demonstrar que dirigentes tinham caído em desgraça. Em um desses casos, no mínimo divertido, a mulher de Mao distribuiu uma fotografia que ela mesma teria tirado de Lin Piao, Ministro da Defesa e designado o sucessor de Mao,

na qual ele aparece sem o tradicional boné, mostrando sua calvície, e se sabia de sua sensibilidade por ser calvo. Era o signo de sua desgraça.

A fotografia teve uma grande importância no culto de Mao e na sua elevação acima das pessoas comuns. Após o período stalinista de 1956-1959 e com o advento da Revolução Cultural, Mao foi deificado. A foto de Mao surgiu em grandes retratos nas ruas, nas casas e principalmente nos desfiles da Guarda Vermelha. Em agosto de 1966, surgiu um imenso pôster de Mao no portão da Praça da Paz Celestial, entrada para a Cidade Proibida. Recentemente, nas manifestações dos estudantes chineses que ocuparam a praça, um professor e mais duas pessoas jogaram tinta no retrato. Depois de identificados, foram julgados: três anos de prisão para um deles, seis para outro, e prisão perpétua para o líder. No dia seguinte à manifestação, o retrato já tinha sido trocado na madrugada por outro exatamente igual ao danificado.

Se na China a imagem de Mao ainda vivo foi utilizada como um ícone para sustentar sua autoridade e reforçar suas idéias, a imagem de Che Guevara, feita pelo fotógrafo cubano Alberto Korda durante uma comemoração da Revolução em 1960, tornou-se um ícone depois de sua morte em 1967. A foto de Che é considerada uma das imagens mais reproduzidas no mundo. A definição de

ícone é definida aqui como uma imagem que um grupo muito grande de pessoas identificam com algum momento profundamente significativo da história, e assim adquire instantaneamente qualidades simbólicas de significância nacional e mundial (Goldberg, 1991:135). Em partes da América Latina a imagem de Che alçou o panteão católico ao lado da Virgem Maria e de Cristo, principalmente em Cuba e na Bolívia, tornando-se o primeiro "santo marxista". A imagem de Che está no cotidiano dos cubanos assim como a imagem de Mao na China, por meio dos grandes retratos públicos e na intimidade de suas casas.

Dentro da relação entre a fotografia e o olhar totalitário vou me deter em uma análise não em imagens isoladas de culto à personalidade, tradicionalmente feitas por regimes autoritários, mas em uma proposta original de produção de sentido que se constrói dentro da própria logicidade da narrativa fotográfica e do discurso totalitário.

Deutschland, publicado em 1936, como afirmação do poder nazista na Alemanha e construção de uma visão de mundo, tem na fotomontagem a sua principal estrutura narrativa. A fotomontagem, entretanto, em anos anteriores, estava sendo usada exatamente como denúncia da ascensão do fascismo e da exploração capitalista. John Heartfield (ligado ao grupo Dada) destaca-se por suas contundentes fotomontagens. Em 1932, uma manifestação de trabalhadores contr. a ascensão do facismo, em frente ao prédio da Liga das Nações, em Genebra, foi reprimida e houve muitos mortos e feridos. *The meaning of Geneva/Where capital lives/Peace cannot survive*, fotomontagem de Heartfield, foi

publicada pelo *Jornal Ilustrado dos Trabalhadores*, também em 1932. A pomba da paz aparece transpassada pela baioneta fascista em frente ao prédio da Liga das Nações, e a cruz branca, no alto, foi trocada pela suástica.

A República de Weimar, proclamada em 1919, em substituição à Monarquia do Kaiser, apesar de ser um período politicamente conturbado, permite um florescimento da arte e da ciência. Klee, Kandinsky, Einstein, Freud, Kafka, Brecht, Moholy-Nagy, Lang, e outros, são nomes que circulam nos meios artísticos e intelectuais de Berlim. A imprensa, severamente censurada nos anos da guerra, ganha um novo impulso sob a república liberal e, desta forma, também a fotografia assume um papel relevante nos meios de comunicação. Os fotógrafos dessa nova imprensa são oriundos da própria burguesia ou da aristocracia, que perderam suas fortunas, mas não seus *status* sociais. O fotógrafo mais famoso do período, Erich Salomon, era de uma família de banqueiros e vai ser o primeiro fotógrafo a registrar as pessoas sem que elas o percebam, principalmente autoridades (é chamada na época de *candid photography*). Não é a nitidez da imagem que marca seu valor, e sim o tema e a emoção do momento despercebido. Em 1931, publica *Contemporâneos célebres fotografados em momentos inesperados*.

Entretanto, não será somente a fotografia de pessoas ilustres que vai aparecer nas revistas. Inicia-se uma proposta de fazer reportagens com várias fotos em seqüência contando uma "história", aproximando o homem comum de temas de seu cotidiano. A revista ilustrada chega a ser um símbolo da mentalidade liberal. Em torno de Salomon forma-se

um grupo de jovens fotógrafos independentes que irão formar a primeira agência de fotógrafos, a Agência Depho. Com a ascensão do Terceiro Reich, encerra-se a nova mentalidade democrática que se manifestava na imprensa e os fotógrafos que fazem a mudança do hábito de leitura das revistas tomam rumos diferentes no exílio: entre outros, Alfred Eisenstaedt vai para os EUA e torna-se fotógrafo da *Life*; Andrei Fridmann vai para a França e, com o nome de Robert Capa, funda a Agência Magnum junto com Cartier-Bresson. Alguns acabam nos campos de concentração, como Salomon, que morre em Auschwitz.

Simultaneamente, em 1911, o fotógrafo August Sander inicia um projeto de fazer um inventário do povo alemão. Influenciado pelas ciências tipológicas que surgem no século XIX, como a psiquiatria e a criminologia, e imbuído de uma postura de "neutralidade científica", Sander chama seus retratos de "arquetipos", ou o rosto humano como máscara social. Cada pessoa fotografada era símbolo de um determinado negócio, classe ou profissão. Sander procurava o típico, e os pobres são vistos com dignidade, sem compaixão, vistos como qualquer outra pessoa fotografada. A tipologia pressupunha ser possível encarar a realidade como uma totalidade compreensível. Ao fazer um recenseamento impassível no qual mostrava todos em seu lugar de trabalho, ou em suas casas, Sander mostra-nos uma sociedade estratificada socialmente. Seu projeto de um retrato nacional não coincide com as idéias do Partido Nacional-Socialista. Seu livro *O rosto do tempo*, publicado em 1929, é execrado pelo nazismo em 1934 e suas matrizes e cópias destruídas.



2



Deutschland começa com uma fotografia bucólica, em que tudo está em foco. Há nuvens no céu e os raios de luz incidem, ao fundo, em uma pequena cidade alemã, no campo. Provavelmente, as fotografias do livro foram produzidas pela agência de propaganda nazista chefiada por H. Hoffmann, a única autorizada a fazer fotos de Hitler e dos acontecimentos oficiais. Hoffmann conheceu Hitler no começo de sua pregação, quando foi contratado pelo grupo Hearst para fotografá-lo, em 1919. Hoffmann filia-se ao partido, torna-se íntimo de Hitler e acabará fotografando-o nas mais diversas poses, nas quais ele estudava seus movimentos e gestos depois tornados famosos no mundo todo. Na guerra, torna-se o encarregado de controlar todas as fotos feitas na frente de batalha e será ele quem escolherá as mais apropriadas para a divulgação

obrigatória na imprensa. Seu arquivo, disputado judicialmente na década de 60 por seus herdeiros, permitiu o reconhecimento de criminosos de guerra.

Primeira fotomontagem (fig. 1) — Hitler aparece centralizado, no meio da foto, mostrando desde o início que ele será a referência. Hitler trabalha, empunhando uma pá remove a terra anunciando uma metáfora da construção, do trabalho e da busca de raízes. À esquerda estão três homens fazendo um grande esforço para movimentar um bloco de pedra, e, à direita, seis homens também em grande esforço movimentam algo que não vemos. De um lado, a matéria bruta do presente, de outro, no extra-quadro, o futuro. É fácil verificarmos que essas três fotos não foram feitas em simultaneidade, ou seja, é uma fotomontagem. Na frente, vemos uma parede de tijolos sendo levantada: é um

desenho. Ao fundo, em tom sépia, aparece uma multidão como se participasse de uma manifestação de massa não organizada. O primeiro plano da construção e da ordem no presente contrapõe-se ao segundo plano, da desordem e do caos do passado. A legenda faz referência ao desemprego no final da República de Weimar. A fotomontagem repete-se outras cinco vezes, alterando elementos mas mantendo a mesma estrutura. Entre elas é apresentada uma visão da Alemanha por meio de retratos de pessoas, de arquitetura, de manifestações culturais, de manifestações políticas (nazistas) etc. Portanto, a narrativa desenvolve-se dentro das próprias fotomontagens e das relações construídas entre elas e as fotografias aparentemente esparsas.

Segunda fotomontagem (fig. 2) — Hitler anunciado pode sair de cena e



3



4

dar lugar ao povo alemão. A fotomontagem repete-se, com o muro de tijolos desenhado e trabalhadores debruçando-se em torno de algo demolido ou mesmo em processo de reconstrução. Anteriormente, cenas do campo e da construção civil tentam demonstrar uma punção econômica e ao mesmo tempo um ar de felicidade e satisfação.

Terceira fotomontagem (fig. 3) — O muro de tijolos já está bem elevado e o que chama a atenção é o trabalho de um dos operários: os tijolos por ele assentados fundem-se com os desenhados. Com um ar sereno de certeza no futuro, um cachimbo na boca e olhar concentrado no trabalho, materializa o sonho da construção em que o desenho é sua virtualidade metafórica e a fotografia sua realidade metonímica. As fotos que a antecedem mostram grandes obras do Terceiro Reich: estradas, pontes, a

indústria automobilística e os carros esportivos de arrojado design: velocidade e progresso. Hitler aparece pela primeira vez sendo saudado em manifestações de massa junto com trabalhadores e agora também militares. A organização dos eventos remete-se também para os enquadramentos formais e precisos das fotografias: as aparições de Hitler já anunciam aqui o espetáculo como persuasão. Sutilmente, em uma das fotos, para relativizar por enquanto a coerção do espetáculo, ele aparece em trajes civis cumprimentando um homem comum.

Quarta fotomontagem (fig. 4) — O muro, saindo totalmente do primeiro plano, está tampando quase totalmente a cena de fundo. Os operários que aparecem são da indústria pesada, e um deles, com uma explosão de fagulhas às suas costas, é levado ao primeiríssimo plano.

Seu olhar e sua ferramenta de trabalho saem para extra-quadro. A dramaticidade da contraluz relaciona-se com as fotos que virão em seguida, que vão se utilizar da luz como elemento de significação. Uma luz frontal, no primeiro plano, em um operário identificado como mineiro pela luz do capacete, tendo como fundo cenas noturnas da indústria pesada, cria o elo entre o trabalhador de extração e a indústria de transformação. O destaque deste indivíduo é importante na narrativa: com um bigode parecido com o de Hitler, identifica-o e anuncia-o, mesmo na sua ausência imagética direta. Nas fotos anteriores, aparece pela primeira vez a bandeira nazista em uma manifestação aparentemente espontânea, e, em seguida, são mostradas algumas construções grandiosas, inclusive a sede do Partido Nacional-Socialista.

Quinta fotomontagem (fig. 5) — As



5



fotos que a antecedem, como já dissemos, são de operários das indústrias pesada, metalurgia, fundição etc., com planos de operários iluminados frontalmente em primeiro plano, entre os quais o estereótipo do bigode do Führer está estampado em dois deles. A fotomontagem mostra o muro já nivelado e faltando quase nada para tampar a cena de fundo e, como na terceira fotomontagem, uma placa de metal funde-se com o muro, dando uma sensação de maior rigidez. Em primeiro plano, um grupo de três operários puxam uma pesada corrente de ferro na horizontal, e outros dois puxam uma corda na vertical. As duas ações remetem simbolicamente para extra-quadro, o início da corrente e da corda estão efetivamente fora do quadro e as duas ações mesclam-se quando, magicamente, a corda fica paralela à corrente. A verticalidade como a história

do povo alemão, e a horizontalidade, o momento atual de reconstrução: sincronia e diacronia, sintagma e paradigma, metonímia e metáfora.

Sexta fotomontagem (fig. 6) — As fotos que a antecedem mostram indústrias de tecnologia de ponta como a aeronáutica, a marinha, pesquisas ligadas à produção agrícola e cenas de laboratório: a Alemanha é um país moderno, científico. Neste momento da narrativa, os alemães já podem se confraternizar em torno da idéia de uma nova Alemanha, e o próprio muro começa a sair de cena, dando lugar à própria idéia de construção social. A bandeira com a suástica aparece de forma ainda não-centralizadora das atenções. Aqui se encerra a narrativa dentro da própria fotomontagem.

A apoteose surge em seguida em uma série de quatro fotomontagens diferentes

das anteriores. A idéia da construção social colocada no itinerário das seis fotomontagens remete agora para o plano da verticalidade do momento histórico. São montagens de fotografias de operários já vistos, inclusive aqueles que lembram Hitler pelo tipo de bigode, tendo como cena de fundo manifestações ou espetáculos nazistas em que tudo está perfeitamente em ordem no cruzamento dos alinhamentos verticais e horizontais (fig. 7). Nas três primeiras, Hitler aparece centralizando as atenções da massa organizada, ainda ao fundo, identificado pela organização centralizadora, para surgir, na quarta fotomontagem, em página dupla, cumprimentando pessoas com trajes típicos na página da direita, tendo, na página da esquerda, outras pessoas fazendo o tradicional cumprimento nazista (fig. 8). A sensação de estranheza na leitura desta fotomonta-





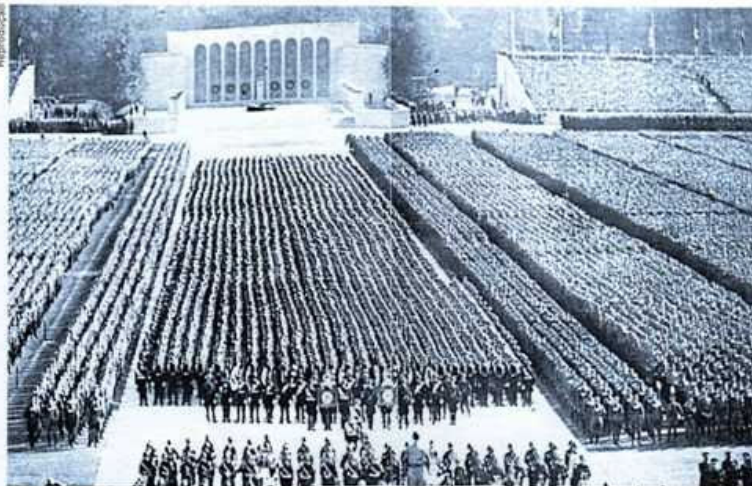
gem é exatamente por estas pessoas não estarem dirigindo o cumprimento para o Führer e sim para um extra-quadro à esquerda. A construção da significação passa pela associação da idéia de saudação à nova Alemanha, no extra-quadro, com a aproximação do Führer das pessoas comuns. Ao fundo, uma gigantesca manifestação.

As fotos que se seguem mostram um povo feliz, com fartura de alimentos e empregos, disposto ao lazer. Sutilmente começam a ser mostradas cenas do cotidiano com a presença do exército e da juventude nazista em contato com o cidadão comum. A suástica tem presença constante nos uniformes, em encontros familiares e em atividades de lazer, é um símbolo incorporado.

A apoteose final — Em uma fotomontagem, tendo como fundo montanhas, e, em plano intermediário, homens com seus

instrumentos de trabalho, o primeiro plano mostra um soldado na posição de sentido fazendo um cumprimento militar empunhando uma pá em vez de uma arma. O exército e a juventude nazista são identificados como o povo alemão e a nova Alemanha. Nas cenas finais são apresentadas as tropas de terra, ar e mar (fig. 9). As últimas fotos, com técnicas requintadas de documentação (grande formato, total profundidade de campo, angulação escolhida e enquadramento rígido), ocupam página dupla e são a expressão da formalidade dos grandes espetáculos nazistas e da presença centralizadora do Führer. A penúltima é uma foto noturna do dia de posse de Hitler, em 1933, e na qual ele já não aparece. A última foto é uma página dupla que se abre em mais outra página dupla, um extra-quadro do próprio livro (fig. 11). Na página dupla inferior di-

reita, homens (alguns de terno, outros com ferramentas de trabalho), mulheres, crianças e soldados fazem a saudação nazista para um extra-quadro rumo a um ponto acima e à esquerda de todos, no céu com nuvens, sem o bucolismo da primeira foto. Na página dupla inferior esquerda, um homem, com roupas simples de trabalho, segura a bandeira nazista. A bandeira com a suástica aparece pela primeira vez com seu colorido vermelho, no quadrante superior esquerdo (que não aparece aqui), remetendo-a ao plano da divindade. Desta forma, o discurso imagético retorna metaforicamente à idéia inicial da primeira página, fechando-se em si mesmo. Para Vicki Goldberg, a enorme capacidade da fotografia de sintetizar e simbolizar eventos e ideologias tornou-a um signo indicador da moderna sociedade, na qual "o espírito capitalista tem





Reprodução

10

... sido extremamente ágil na construção de ídolos e ícones de entretenimento... mas governos totalitários foram mais eficientes construindo deuses" (Goldberg, 1991:152).

O olhar totalitário, ao abolir as diferenças de idéias, de conceitos e de projeções sobre a realidade sociocultural, censurando e controlando as representações de qualquer tipo, reduz o imaginário social a um único referente, a um único olhar. Na patologia social dos regimes totalitários, os "desvios" são fatais e o envolvimento da desconfiança no tecido social alcança espectos íntimos do indivíduo. A noção de vigilância cotidiana atinge sempre emissor e receptor, e a idéia de "panóptico" estende-se para toda a sociedade. Alguém nos olha, alguém cuida de nós, talvez um grande e severo pai, sempre presente e oculto no medo das pessoas. O olhar totalitário é a intros-

pecção da idéia do "panóptico": todos vigiam todos. A narrativa fotográfica é usada como um instrumento de dominação que extrapola a simples vigilância, manipulando a realidade, apagando a memória visual do imaginário social e realizando o culto à personalidade: "Você só pode ver com meus olhos." De um lado, parafraseando Roland Barthes, o fascismo da fotografia não está em proibir de ver, mas em obrigar a ver, ou de outro lado, se podemos hoje nos sentir aparentemente livres em regimes democráticos, é porque talvez tenhamos trocado a própria liberdade pela liberdade de consumir imagens, como diz Susan Sontag.

Fernando de Tacca é fotógrafo, professor do Departamento de Multimeios - IA - Unicamp e doutorando em Antropologia Social - USP.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland. "A mensagem fotográfica", in *Teoria da comunicação de massa*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- *A aula*, São Paulo, Cultrix, 1978.
- *A câmara clara*, Lisboa, Edições 70, 1980.
- Beceyro, Raul. *Ensayos sobre fotografía*, Cidade do México, Arte y Libros, 1980.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós, 1986.
- Freund, Giselle. *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- Goldberg, Vicki. *The Power of Photography*, New York, Abvville Press, 1991.
- Heartfield, John. *Photomontages of the Nazi Period*, New York, Universe Books, 1977.
- Hunter-Salomon, Peter. *Erich Salomon: Portrait of an Age*, New York, The Macmillan Company, 1967.
- Machado, Arlindo. *A ilusão especular*, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- "Máquinas de vigiar", *Revista 2000*, n° 7, Dossiê Tecnologias, 1990.
- Marcondes Filho, Ciro. *A linguagem da sedução*, Coleção Debates, São Paulo, Perspectiva, 1988.
- Newhall, Beaumont. *The History of Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1986.
- Sander, August. *August Sander: Photographs of an Epoch, 1904-1959*, New York, Aperture, 1980.
- Sontag, Susan. *Ensaio de fotografia*, Rio de Janeiro, Arbor, 1981.



Reprodução

11