

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - JORNALISMO
RAFAEL VITOR GALVÃO DE ANDRADE

O ETERNO RETORNO DA PIEDADE:
GENEALOGIA DE UMA IMAGEM FOTOJORNALÍSTICA

CURITIBA/PR
2015

RAFAEL VITOR GALVÃO DE ANDRADE

**O ETERNO RETORNO DA PIEDADE:
GENEALOGIA DE UMA IMAGEM FOTOJORNALÍSTICA**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em
Comunicação Social – Jornalismo,
apresentado para Coordenação de Curso de
Comunicação Social como requisito para
graduação em Jornalismo na Universidade
Federal do Paraná

Orientação: Hertz Wendell

CURITIBA/PR

2015

Dedico este trabalho à minha mãe, que me cuida e serviu de cobaia para a apresentação deste trabalho, à Dayane Saleh, que me ama e me inspira, aos meus colegas, que sempre ouviram meus delírios e explicações, por todo o incentivo ajuda para que este trabalho fosse possível.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus familiares, especialmente ao meu irmão Tiago de Andrade pelo seu saber acadêmico e disposição quase docente, por todo o apoio ao longo do curso, assim como aos meus colegas de sala e profissão, como Lucas Sales, Bruno Santana e Camilo Santiago, que sempre tornaram mais do que tolerável a minha trajetória. Agradeço aos meus professores pelos conhecimentos transmitidos, também aos professores de fora da universidade Osvaldo Santos Lima e Lu Berlese, pelas valiosas lições de fotografia, e ao mestre Dico Kremer, pelas dicas da profissão e conversas. Agradeço ao professor Paulo Henrique Camargo e ao professor Hertz Wendell pelas aulas que, somente juntas, foram responsáveis pela ideia original deste trabalho. Agradeço especialmente a autora Marjane Satrapi, autora de Persépolis, que me deu o clique necessário para uma análise mais profunda do meu objeto de pesquisa, além de uma obra competente que tenho sempre comigo. Agradeço finalmente aos gigantes que deixaram enxergar por seus ombros: Carl Jung, Joseph Campbell, Roland Barthes e Boris Kossoy, sem os quais seria impossível fazer este trabalho.

Pietà

*Minha miséria agora é completa. Algo sem
nome
apoderou-se do meu ser. Imóvel,
como se fora pedra,
o cerne também de pedra.
Cresceste
... cresceste muito
até alcançar a grande dor
que meu coração não pode compreender.
Jazes deitado obliquamente no meu colo
e então, então é impossível de novo
te gerar.*

(Ranier Maria Rilke)

RESUMO

Este estudo integra a pesquisa realizada como trabalho de conclusão de curso em Jornalismo da UFPR. O objetivo é analisar os sentidos despertados pela recorrência no fotojornalismo do tema “Pietà”, surgido em movimentos artísticos alemães no século XIII, especialmente na fotografia vencedora do World Press Photo de 2012, do fotógrafo Samuel Aranda. Dessa maneira, apresenta-se um aporte teórico e metodologia baseados nas investigações na área da semiótica da cultura para decifrar o objeto escolhido, traçando sua genealogia imagética que parte do ambiente de mídia, passa pelos ambientes de arte e culto, e revela conexões com o ambiente de mito. A partir de um levantamento bibliográfico e iconográfico, a abordagem passa pelos primeiros momentos da *Pietà* até a ressignificação dela como arquétipo nas fotografias documentais e jornalísticas dos séculos XX e XXI.

Palavras-chaves: imagem, mito, fotojornalismo.

ABSTRACT

This study integrates research performed as completion of course work in journalism UFPR. The goal is to analyze the senses awakened by recurrence on the theme of photojournalism "Pietà" which appeared in German artistic movements in the thirteenth century, especially in winning photograph of the World Press Photo 2012, taken by the photographer Samuel Aranda. Thus, we present a theoretical framework and methodology based on research in the cultural semiotics of the area to decipher the chosen object, tracing its imagery genealogy of the media environment, that passes through art and worship environments, and reveals connections with the myth environment. From a bibliographical and iconographic survey, the approach goes through the first moments of the Pietà to reframe it as an archetype in the documentary and news photographs of XX and XXI.

Keyword: image, myth, photojournalism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
1.1 JUSTIFICATIVA.....	11
1.2 OBJETIVOS.....	11
1.3 METODOLOGIA E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	12
2 CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS E REVISÃO BIBLIOGRÁFICA: O MITO, A FOTOGRAFIA E A PIEDADE.....	15
2.1 MITO, ARQUÉTIPO E NARRATIVA.....	15
2.1.1 Os mitos e o inconsciente coletivo.....	15
2.1.2 A iconofagia e os arquétipos.....	18
2.2 SOBRE A FOTOGRAFIA.....	20
2.2.1 A fotografia como texto.....	20
2.2.2 A fotografia como discurso e o arquétipo na fotografia.....	22
2.2.3 O fotojornalismo e seus temas.....	24
2.3 O MITO DA PIEDADE.....	26
2.3.1 A Pietà de Michelangelo.....	32
3 ANÁLISE ICONOGRÁFICA: A PIETÀ DE SAMUEL ARANDA.....	38
3.1 A FOTORREPORTAGEM.....	39
3.2 SOBRE SAMUEL ARANDA.....	40
3.3 SOBRE O CONCURSO DE 2012.....	41
3.3.1 História e informações sobre o World Press Photo Contest.....	42
3.4 NARRATIVAS FOTOJORNALÍSTICAS E FOTODOCUMENTAIS SEMELHANTES.....	43
3.4.1 Outras fotografias similares a Pietà vencedoras do World Press Photo of the Year.....	46

3.4.1.1 James Nachtwey.....	49
4. INTERPRETAÇÃO ICONOLÓGICA.....	52
4.1 SEMIOLOGIA DO MITO.....	53
4.2 OS ARQUÉTIPOS DA PIETÀ.....	54
4.2.1 O arquétipo do mártir.....	57
4.3 CONCLUSÃO DA INTERPRETAÇÃO ICONOLÓGICA.....	59
4.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS DA INTERPRETAÇÃO.....	60
5. CONCLUSÃO.....	62
REFERÊNCIAS.....	67

1 INTRODUÇÃO

Tendo como certo que existe uma narrativa na fotografia e também que narrativas se utilizam de arquétipos, de que maneira reproduzem-se arquétipos na imagem fotográfica? Longe da presunção de uma resposta certa e única, o objetivo da pesquisa é, determinando pressupostos sobre o ato fotográfico e a natureza da imagem, discutir e compreender o efeito de uma imagem, que, por se tratar de um tema recorrente e reincidente (nas artes e no fotojornalismo), tem ressonância no inconsciente, e tem sua relação com as narrativas em si. O trabalho pretende traçar uma genealogia até uma hipotética raiz, perpassando os ambientes de arte, culto e mito. Finalmente, em análise, pretende interpretar o por que da força desta imagem.

A fotografia original foi escolhida pelo autor em um momento de epifania. A capa de um álbum chamado *III* da dupla *Crystal Castles* trazia a premiada imagem de Samuel Aranda, a Pietà Árabe, na forma de arte (ver Figura 1). Lembrando de aulas de história da arte e da fotografia, o problema surgiu em determinar a natureza da relação da imagem com a sua referência ou citação, a escultura da Pietà, ou a qualquer outro referencial que estas relações remetam.

Figura 1 – III (Crystal Castles)



Fonte: do site da dupla Crystal Castles¹

¹ Disponível em: <<http://crystalcastles.com/>>. Acessado em 30/11/15

O consumo de imagens e seus sentidos estão fortemente atrelados a estruturas e arquétipos, mesmo que o produtor dessas imagens possa ter usado isso como ferramenta para buscar o sentido inferido ou se produziu de maneira ocasional. Compreender, então, este resgate de imagens ancestrais para a reprodução da realidade de hoje, a reportagem, ajudaria a compreender também de que maneira reproduzimos valores ancestrais, de significações que precedem o consciente.

As imagens apresentadas pelos mídia contemporâneos terminam por possuir um alto teor de referência a outras imagens que se referem a ainda outras, construindo uma “perspectiva em abismo”, segundo E.P. Cañizal, que se perde em imagens remotas de insondáveis resquílios arqueológicos. (BAITELLO JUNIOR, 2014, p.129).

Procuramos estas imagens remotas e seus sentidos, perpassando os ambientes de mídia, arte, culto e finalmente mito. A escolha de usar imagens da World Press se deve ao fato de esta ser reconhecida como a maior e mais prestigiosa premiação do fotojornalismo. Fundada em 1955, reúne premiações em diversas categorias, com exceção dos anos de 59, 61 e 64. A importância da premiação mostra o alcance da repercussão e importância da fotografia de Aranda entre as imagens de 2011 da Primavera Árabe. Em uma busca de fotografias relacionadas, encontramos imagens com temáticas semelhantes e escolhemos expor as imagens e suas histórias em um capítulo. Temos como objetivo geral analisar como as imagens são resgatadas nas narrativas no fotojornalismo. Para tal, buscamos compreender o efeito da ressonância no inconsciente que imagens míticas ressignificadas trazem para as narrativas, traçar a genealogia imagética do tema e realizar um levantamento bibliográfico e iconográfico sobre a recorrência da *Pietà* em seus ambientes de imagem.

Foi feita uma revisão bibliográfica com base nos estudos de mitologia realizados por Joseph Campbell e nos conceitos psicológicos de arquétipo e inconsciente coletivo de Carl Jung, com um apoio dos estudos culturais e do conceito de iconofagia de Norval Baitello Júnior e antropologia da imagem de Hans Belting. As leituras também foram feitas a partir dos estudos do discurso fotográfico de Graham Clarke, Susan Sontag e Norval Baitello Jr sobre imagem e fotografia, além de uma seção sobre o fotojornalismo em si com apoio dos estudos de Jorge Pedro de Sousa. Por fim, a última fase das leituras, com base nos estudos iconológicos Didron, Forsyth, Parnofsky e Ernest Gombrich, traça uma genealogia da figura da *Pietà* nas artes e

suas origens na Europa medieval. Esta revisão estuda a relação da imagem, fotojornalismo e cultura, em busca de aportes teóricos sobre antropologia da imagem, a fim de aplicar um estudo, primeiramente, iconográfico e iconológico, e, depois, semiológico, que será explicado a seguir.

Em parte documental, com uma seleção de imagens do fotojornalismo recente que mantém uma analogia visual/discursiva com a figura da Pietà e comentários, um capítulo foi dedicado ao que Kossoy (2001), chama de análise iconográfica, a primeira de duas análises sobre o nosso objeto de estudo:

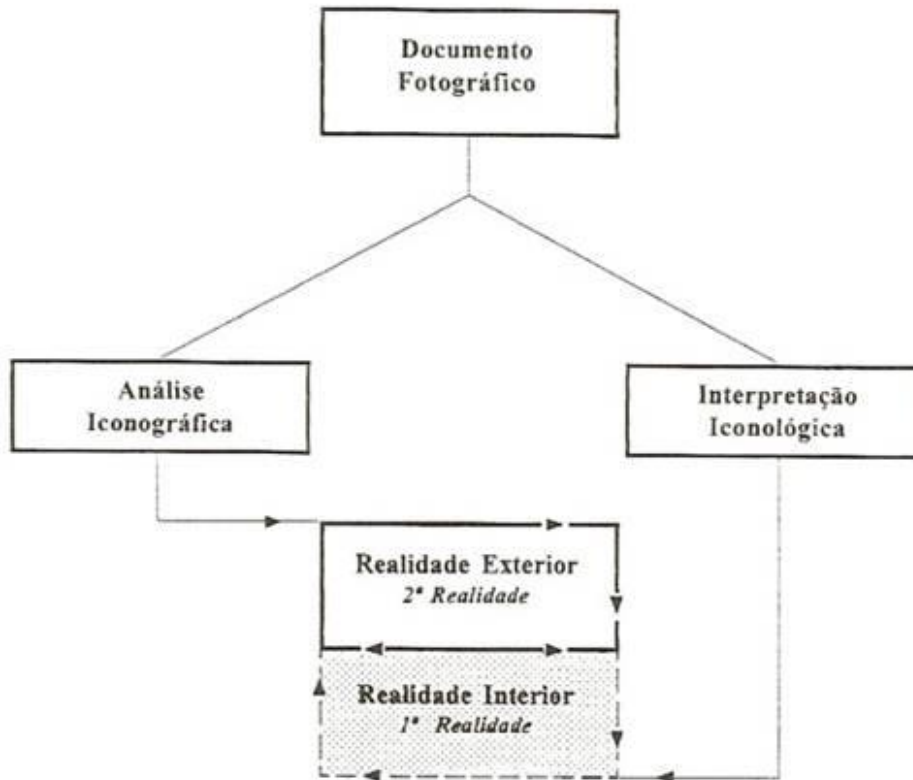
A análise iconográfica, entretanto, situa-se ao nível da descrição, e não da interpretação, como ensinou Parnofsky. Este, referindo-se à representação pictórica, revive o “velho e bom termo” iconologia como um “método de interpretação que advém da síntese mais que da análise” e que seria o plano superior, o da interpretação iconológica do significado intrínseco. (KOSSOY, 2001, p. 95)

Esta análise descritiva pretende tornar presentes a representação visual do objeto, sua procedência, identificação e informações sobre autor, além de o autor considerar relevante anexar ao capítulo fotografias de temas e visual tangentes à fotografia estudada. É necessário também informar sobre temas relevantes à fotografia, como as relações de imagem, fotojornalismo, história da arte e mitologia, o que é feito na revisão bibliográfica. Esta primeira análise iconográfica se trata de uma representação da realidade exterior da fotografia (KOSSOY, 2001). Abaixo, no quadro 1, um esquema de Kossoy que seguiremos para a investigação desta fotografia

O último capítulo é a interpretação iconológica e a semiologia do mito. Neste momento, buscaremos a realidade interior da fotografia, além da realidade iconográfica. Assim, com os capítulos passados haverá condições de recuperar micro-histórias implícitas nos conteúdos das imagens e, assim, reviver o assunto registrado no plano do imaginário. Aqui, aproximamos os conceitos de Kossoy com a semiologia barthesiana, especificamente a semiologia do mito.

Esta pesquisa pode ser considerada de caráter exploratório, dado que não existem muitos estudos na área de fotojornalismo que comparam arquétipos. Se classifica como qualitativa, pois verifica o significado que elementos utilizados nas fotografias adquirem na interpretação da reportagem, e sua possível classificação como sendo de raiz arquetípica.

Quadro 1 – Análise iconográfica e interpretação iconológica



Fonte: KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

Quadro 2 – Análise iconográfica e interpretação iconológica

	Significante	Significado	
Língua	Signo (sentido) SIGNIFICANTE (FORMA)		SIGNIFICADO (CONCEITO)
	SIGNO (SIGNIFICAÇÃO)		MITO

Fonte: BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

2 CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS E REVISÃO BIBLIOGRÁFICA: O MITO, A FOTOGRAFIA E A PIEDADE

2.1 MITO, ARQUÉTIPO E NARRATIVA

2.1.1 Os mitos e o inconsciente coletivo

Não é difícil encontrar definições para “mito” em que se trata sobre um passado fantasioso e sagrado, uma tentativa religiosa de explicar os porquês do mundo. Em síntese, queremos ressaltar que o mito é uma fala (BARTHES, 2009), mas é preciso lembrar que suas raízes são mais profundas e seria um engano acreditar que são histórias que se restringem somente a esse passado distante.

A mitologia persiste. Por exemplo, jovens costumavam andar em tribos (CAMPBELL, 1991), como skatistas, surfistas, etc., que exigem um código linguístico e de aparência próprios, ainda que isso possa se referir a um passado recente do que em 2015. Em momentos de crise, talvez mais facilmente entendidos em 2015, nações encontram heróis para depositar esperanças e vilões para culpar, conjurações e conspirações (GIRARDET, 1987). A mitologia também foi base para os estudos freudianos de complexos psicológicos. A mitologia que tratamos, porém, terá um propósito, ainda que fortemente enraizado na psicologia, diferente do freudiano:

São idéias elementares, que poderiam ser chamadas idéias “de base”. Jung falou dessas idéias como arquétipos do inconsciente. “Arquétipo” é um termo mais adequado, pois “idéia elementar” sugere trabalho mental. Arquétipo do inconsciente significa que vem de baixo. A diferença entre os arquétipos junguianos do inconsciente e os complexos de Freud é que aqueles são manifestações dos órgãos do corpo e seus poderes. Os arquétipos têm base biológica, enquanto o inconsciente freudiano é uma acumulação de experiências traumáticas reprimidas no curso de uma vida individual. O inconsciente freudiano é um inconsciente pessoal, biográfico. Os arquétipos do inconsciente de Jung são biológicos. O aspecto biográfico é secundário, no caso. Em todo o mundo e em diferentes épocas da história humana, esses arquétipos, ou idéias elementares, apareceram sob diferentes roupagens. As diferenças nas roupagens decorrem do ambiente e das condições históricas. São essas diferenças que o antropólogo se esforça por identificar e comparar. (CAMPBELL, 1991, loc. 1118²).

² Alguns dos livros usados neste trabalho foram conversões em e-books. Portanto, utilizamos o sistema de localização para estes (“loc” como localização e “p” para página).

Sobre a diferença básica entre as análises de seu mestre, Freud, nas palavras do próprio Jung:

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos. (JUNG, 2000, p. 51)

E Campbell segue trazendo o trabalho de Jung com seu inconsciente coletivo e não pessoal mais próximo dos estudos dos mitos, fora do campo de análise de divã, mas de análises do pensamento e comportamento nosso perante a vida:

Quando o imaginário das visões de alerta emerge do Inconsciente Pessoal, seu sentido pode ser interpretado através das associações pessoais, lembranças e reflexões. Mas quando brota do Coletivo, os sinais não podem ser decodificados dessa forma. Eles serão da ordem de mito; em muitos casos até idênticos ao imaginário de mitos dos quais o visionário ou sonhador nunca ouviu falar. (A evidência disso na literatura da psiquiatria está além de questionamento para mim hoje.) São, portanto, apresentações dos arquétipos da mitologia em uma relação de significado com algum contexto da vida contemporânea e, em conseqüência, decifráveis somente em comparação com os modelos, temas e semântica da mitologia em geral. (CAMPBELL, 2001, loc. 2310)

Este inconsciente coletivo de Jung é onde a humanidade busca seus deuses e demônios e todas as ideias, sem as quais o ser humano deixa de ser humano (JUNG, 1971). É um campo onde uma memória coletiva da humanidade é manifestada e, através dos mitos é trazida à frente, impossível de ser rastreada:

O inconsciente coletivo é uma figuração do mundo, representando a um só tempo a sedimentação multimilenar da experiência. Com o correr do tempo, foram-se definindo certos traços nessa figuração. São os denominados arquétipos ou dominantes — os dominadores, os deuses, isto é, configurações das leis dominantes e dos princípios que se repetem com regularidade à medida que se sucedem as figurações, as quais são continuamente revividas pela alma. Na medida em que essas figurações são retratos relativamente fiéis dos acontecimentos psíquicos, os seus arquétipos, ou melhor, as características gerais que se destacam no conjunto das repetições de experiências semelhantes, também correspondem a certas características gerais de ordem física. (JUNG, 1971, p. 85)

A psique é a experiência interior do corpo humano, que é essencialmente o mesmo para todos os seres humanos, com os mesmos órgãos, os mesmos instintos, os mesmos impulsos, os mesmos conflitos, os mesmos medos (CAMPBELL, 1991). A partir desse solo comum, constitui-se o que Jung chama de arquétipos, que são as ideias em comum dos mitos. Buscar a origem destes arquétipos de algum modo, para Jung, é uma questão metafísica. É possível observar arquétipos parecidos em diferentes culturas, cada uma com seus mitos, narrativas explicadoras da realidade da vida, desde suas passagens e seus ritos até suas crueldades e inevitabilidades:

A mitologia lhes ensina o que está por trás da literatura e das artes, ensina sobre a sua própria vida. É um assunto vasto, excitante, um alimento vital. A mitologia tem muito a ver com os estágios da vida, as cerimônias de iniciação, quando você passa da infância para as responsabilidades do adulto, da condição de solteiro para a de casado. Todos esses rituais são ritos mitológicos. (CAMPBELL, 1991, loc. 423).

Os mitos e os ritos são formas de expressões de culturas, são narrativas pelas quais se encontram no mundo, com suas responsabilidades, deveres e perigos. E assim como existiam no passado, persistem hoje. Mitos e sonhos vêm do mesmo lugar. Vêm de tomadas de consciência de uma espécie tal que precisam encontrar expressão numa forma simbólica (CAMPBELL, 1991). Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela História: não poderia de modo algum surgir da "natureza" das coisas (BARTHES, 2009).

Uma característica particular que serve à fala mítica, que é a de naturalizar os impropérios. Se existe a morte ou existe a tragédia, ou até mesmo se existe a hora de deixar de ser irresponsável (menino) e ser responsável (homem), o mito a inocenta, purifica. O conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da idéia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar (JUNG, 2000) . Todas estas coisas são o destino eterno de todo ser humano, portanto se alivia a existência o caráter sempre presente de uma fase da vida mitificada:

O mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purificá-las, inocenta-as, fundamentá-las em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação: se

constato a imperialidade francesa sem explicá-la, pouco falta para que a ache normal, decorrente da natureza das coisas: fico tranquilo. Passando da história à natureza, o mito faz uma economia: abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética, qualquer elevação para lá do visível imediato, organiza um mundo sem contradições, porque sem profundidade, um mundo plano que se ostenta em sua evidência, e cria uma afortunada clareza: as coisas, sozinhas, parecem significar por elas próprias. (BARTHES, 2009, p. 235).

Há tantos arquétipos quantas situações típicas na vida. Para Jung (1971), foram intermináveis repetições imprimiram essas experiências na constituição psíquica. Sobre a temática mitológica, Campbell diz que:

Os termos-chave nessas definições são "grave e constante" e "captura a mente". Pois o que é mostrado é o que não pode ser mudado: essas constantes inevitáveis na vida, no mundo, na natureza do homem, no próprio processo de ser e vir a ser, ao qual já aludi na minha definição inicial da primeira função da mitologia. Não as variáveis, os "corrigíveis", aos quais a crítica social e a ciência progressista podem se reportar razoavelmente, mas exatamente o que eu chamei aqui de "precondições de existência". (CAMPBELL, 2001, loc. 2193)

Estabelecemos neste trecho, então, que a fala mítica vem apoiada em um referencial coletivo de saberes, dos arquétipos, que tem um caráter universal. O mito, em si, e suas diferenças, carregam muitas vezes o mesmo esqueleto, ou são como parentes que têm o DNA próximo. Por fim, lembramos que estas narrativas são mensagens, apoiadas em qualquer formato que nos desperte os sentidos e elas nos falam sobre o que está sempre aí e o que se repete. Pode, portanto, não ser oral; pode ser formado por escritas ou representações: de acordo com Barthes (2009), o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculo, a publicidade, tudo isso pode servir de apoio à fala mítica. No próximo trecho, reforçaremos a capacidade destas falas se repetirem com base nos estudos de Baitello Jr.

2.1.2 A iconofagia e os arquétipos

Na obra de Baitello Jr., *A era da Iconofagia* (2014), o autor descreve a nossa era como a era de imagens que “comem” imagens, em contraposição a uma era de devorações de homens a imagens e imagens a homens (mais deste autor irá servir para nossa consideração metodológica da fotografia). Quando falando sobre as características da imagem, Baitello afirma que:

Além disso, as imagens não são, distintamente do que às vezes somos tentados a pensar, subprodutos da luz, formas de luz ou seres do dia. São muito mais, em sua origem e desde então, habitantes da noite; possuem muito mais faces invisíveis do que aquelas que se deixam ver, mantêm estreitos laços históricos com o sombrio e insondável, com as zonas profundas de nós mesmos, com as quais tememos ter contato. (BAITELLO JUNIOR, 2014, p.63)

Ora, o que não é o sombrio e insondável de Baitello se não o que entendemos como o inconsciente coletivo de Jung? Contextualizando melhor, segundo Baitello (2014): em vez de as imagens nos alimentarem o mundo interior, é nosso mundo interior que vai servir de alimento para elas, girar em torno delas, servir de escravo para elas. O próprio Campbell já adiantara uma leitura assim deste processo de imagens como reprodução arquetípica:

Uma imagem mitológica arquetípica não deve ser jogada fora junto com as definições arcaicas de seu significado. Pelo contrário, essas imagens — que de um modo mágico e imediato tocam e despertam nossos centros internos de vida — devem ser mantidas, lavadas de "significados", para serem reexperimentadas (e não reinterpretadas) como arte. (CAMPBELL, 2001, loc. 2164)

É no livro de Baitello, também, que encontramos uma citação de Morin, sobre a importância da interpretação da mitologia:

Para compreender o cérebro, é preciso interrogar os mitos, as obras de arte, as sociedades, a história, mas, para compreender os mitos, as obras de arte, as sociedades, a história, é preciso interrogar o cérebro (MORIN, 1973, p.19 apud BAITELLO JUNIOR, 2014, p.105).

Para Baitello, o imaginário ou conjunto de imagens, independente do universo que vivem (visual, sonoro, verbal, performático, etc.), é construído em cima de uma memória, uma apropriação e autorreferência contínua de imagens:

Assim, a representação de um objeto não é apenas a representação de algo existente no mundo (concreto, das coisas, ou não concreto, das não coisas), mas também uma reapresentação das maneiras pelas quais este algo foi já apresentado. Em outras palavras, em toda imagem existe uma referência às imagens que a precederam. Ou seja, toda imagem se apropria de imagens precedentes e bebe nelas ao menos parte de sua força. (BAITELLO JUNIOR, 2014, p.74)

O autor afirma que, neste processo de se apropriar e beber a força, a escala em que atuam as imagens mediáticas no mundo de hoje não se pode mais comparar com sua dimensão e presença na era das imagens que se prestavam ao culto nem se compara também com a força exercida pela imagem artística. Porém, afirma também que o que nos atrai e captura nas imagens é justamente sua face profunda, seu lado invisível, *seu passado de sombra*, em suma, seu teor de medo, sua dolorosa lembrança da separação do mundo dos objetos, dos corpos (BAITELLO JUNIOR, 2014).

2.2 SOBRE A FOTOGRAFIA

2.2.1 A fotografia como texto

A começar, determinamos para a análise metodológica, que envolverá noções estruturais da análise do discurso e semiologia, que a fotografia se comporta como texto. Em vez de “olhar”, insistimos que *lemos* a fotografia. A noção de olhar, um reconhecimento passivo, não é suficiente. Ler, qualquer leitura, envolve uma série de sentidos e relacionamentos problemáticos, ambíguos e muitas vezes contraditórios entre leitor e imagem (CLARKE, 1997).

Perdurou por décadas uma suposição de objetividade da fotografia. Perdura, ainda, o sentimento de fragmento direto do real:

A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem. Quais quer que sejam as limitações (por amadorismo) ou as pretensões (por talento artístico) do fotógrafo individual, uma foto – qualquer foto - parece ter uma relação mais inocente, e portanto mais acurada, com a realidade visível do que outros objetos miméticos. (SONTAG, 2004, p.16).

Esta relação mais inocente e acurada não pode ser confundida com objetividade. No lugar de uma representação fria e objetiva do mundo, enfatizamos também que a fotografia é, apesar de notável índice do real, construção baseada em várias escolhas de enquadramento (técnico, ideológico, etc.):

Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas. Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as

fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos. Aquelas ocasiões em que tirar fotos é relativamente imparcial, indiscriminado e desinteressado não reduzem o didatismo da atividade em seu todo. Essa mesma passividade – ubiquidade – do registro fotográfico constitui a “mensagem” da fotografia, sua agressão. (SONTAG, 2004, p.17).

A imagem fotográfica contém esta “mensagem fotográfica” como parte de uma prática de significação que reflete códigos, valores e crenças de uma cultura como um todo (CLARKE, 1997), e é através de uma série de códigos que é possível se construir esta mensagem:

A fotografia alcança significado através do que tem sido chamado de ‘discurso fotográfico: uma linguagem de códigos que envolve sua própria gramática e sintaxe. É, do seu jeito, tão complexa e rica como qualquer outra linguagem escrita e [...] envolve suas próprias convenções e história. (CLARKE, 1997, p.27, tradução nossa³).

Se a fotografia também conta com sua própria linguagem, o que torna possível também uma estrutura de referência e citação, como o discurso tradicional textual, a fotografia constrói seu significado em cima, então, de outros enunciados, contando com os mesmos processos que qualquer outra forma de discurso:

[...] Como em cultura, o passado não morre, os códigos são feitos para perdurar (cf. Bystrina, 1989). Conseguem perdurar somente transformando-se. São processos mais sutis e delicados (por vezes subterrâneos) de transubstanciação que ocorrem, um tipo de reciclagem interna ou autorreciclagem. Um processo que podemos definir como um dos tipos de iconofagia: as imagens desgastadas são devoradas por novas imagens, que as reciclam. (BAITELLO JUNIOR, 2014, p.24)

É tácito afirmar, então, que sendo produto de um corpo a outro corpo, o nosso mundo interno vai servir de alimento para estas imagens (BAITELLO JUNIOR, 2014). Ou seja, como texto, a fotografia representará, então, não só as escolhas conscientes do autor, mas, como produto de um corpo, refletirá também sua inconsciência. Desta maneira, a fotografia pode ser também considerada expressão sujeita à sombra e ao inconsciente, de onde é sua fonte ao mesmo tempo que produto.

³ Texto original: “The photograph achieves meaning through what has been called a ‘photographic discourse’: a language of codes which involves its own grammar and syntax. It is, in its own way, as complex and as rich as any written language and, as I suggested in Chapter I, involves its own conventions and histories.”

2.2.2 A fotografia como discurso e o arquétipo na fotografia

Estabelecido que a fotografia se comporta como texto, é preciso insistir também que se comporta como discurso. Como citado anteriormente, a fotografia tem sua própria linguagem, com sintaxe e gramática (CLARKE, 1997). E, como texto, também se pode dizer que é enunciado:

A inteligibilidade de uma fotografia não é coisa simples; fotografias são textos inscritos em termos do que poderíamos chamar de 'discurso fotográfico' e este discurso, como qualquer outro, se relaciona com discursos além de si mesmo, o 'texto fotográfico', como qualquer outro, é lugar de complexa intertextualidade, de séries sobrepostas de textos anteriores 'tomados como certo' em uma particular conjuntura cultural e histórica. (BURGIN, 1982, p.144 apud CLARKE, 1997, p.27, tradução nossa⁴)

A fotografia, não só como texto, mas como enunciado, então, faz seu suporte em cima de outros enunciados imagéticos (e não só fotográficos) de maneira estrutural. A fotografia ao mesmo tempo espelha e cria discurso com o mundo e nunca, apesar de seu jeito passivo com as coisas, é uma representação neutra (CLARKE, 1997). De maneira similar ao comportamento do discurso, a imagem se produz e reproduz no imaginário coletivo:

Embora as pessoas sejam mortais, na transmissão de imagens desempenham um papel como pais e mestres que sobrepasa a própria duração de suas vidas. Na mesma medida fundadoras e herdeiras das imagens, as pessoas se encontram envolvidas em processos dinâmicos em que suas imagens são transformadas, esquecidas, redescobertas e cambiadas de significado. (BELTING, 2007, p.74, tradução nossa⁵)

Voltando ao ponto anterior, é válido lembrar que *ler* uma fotografia significa entrar em um série de relações "escondidas" pelo poder ilusório da imagem (CLARKE, 1997). Para ficar claro sempre que a fotografia é, como a pintura, o texto escrito ou a fala, um enunciado que tem por trás uma posição definida, é bom lembrar (é recomendado ler a versão original no par:

4 Texto original: "The intelligibility of the photograph is no simple thing; photographs are texts inscribed in terms of what we may call 'photographic discourse', but this discourse, like any other, engages discourses beyond itself, the 'photographic text', like any other, is the site of a complex intertextuality, an overlapping series of previous texts 'taken for granted' at a particular cultural and historical conjuncture."

5 Texto original: "Si bien las personas son mortales, en la transmisión de las imágenes desempeñan un papel como padres y como maestros que sobrepasa la propia duración de su vida. En tanto fundadoras y herederas de las imágenes, las personas se encuentran involucradas en procesos dinámicos en los que sus imágenes son transformadas, olvidadas, redescubiertas y cambiadas de significado."

Primeiro, precisamos lembrar que a fotografia em si é um produto de um *fotógrafo*. Será sempre uma reflexão de um ponto de vista específico, seja estético, polêmico, político ou ideológico. Não se “tira” uma fotografia em um sentido passivo. “Tirar” é sempre ativo. O fotógrafo impõe, rouba, recria a cena/visão de acordo com um discurso cultural. Segundo, por outro lado, a fotografia codifica os termos de referência nos quais enquadrados e entendemos nosso mundo tridimensional. Ela, então, existe dentro de um corpo de referência maior e se relaciona com séries maiores de histórias, de uma vez estéticas, sociais e culturais. (CLARKE, 1997, p.29, tradução nossa⁶).

Recomendamos ler a citação na língua original, dado que um jogo de palavras é feito com a expressão “*to take photographs*”. É preciso ainda afirmar que estes discursos são produtos de um corpo, como referenciado em “fotógrafo”, que, em sua dualidade de consciência e inconsciência, produz e reproduz imagens interiores e exteriores, como também determinado anteriormente por Baitello (2014) que as imagens mantêm laços com o sombrio e insondável.

A imagem fotográfica, como qualquer outro texto, então, é reprodutora e despertadora de sentidos mais básicos, inconscientes. E é nesta profunda camada do inconsciente humano, que existem imagens universais e primordiais (JUNG, 1980). Estas imagens são chamadas de arquétipos, modelos e estruturas intangíveis de comportamento, crença e estética que recorrem desde a Antiguidade. A codificação destas narrativas, surge, em algum tempo mais primórdio da história humana, nas mitologias, cabendo a estas a passagem de aspectos do inconsciente humano para a consciência pessoal e coletiva. Os mitos apresentam estes aspectos inconscientes como uma realização dos arquétipos, produzindo valores e sentidos para a vida humana e para a natureza.

Destas imagens internas, vem a surgir as imagens externas, produzidas pelos humanos, com representações já existentes no inconsciente coletivo ou no imaginário da cultura, evocando um mito que faz parte da nossa sociedade, que desperta sentidos e provocam uma ressonância profunda no nosso inconsciente.

Como toda forma de narrativa, a fotografia jornalística reproduz arquétipos mitológicos, seja como forma intencional de ser solidário com a enunciação de um

⁶ Texto original: “First, we must remember that the photograph is itself the product of a photographer. It is always a reflection of a specific point of view, be it aesthetic, polemical, political, or ideological. One never ‘takes’ a photograph in any passive sense. To ‘take’ is active. The photographer imposes, steals, re-creates the scene/seen according to a cultural discourse. Secondly, however, the photograph encodes the terms of reference of which we shape and understand a three-dimensional world. It thus exists within a wider body of reference and relates to a series of wider histories, at once aesthetic, cultural, and social.”

sentido para correspondentes da própria cultura ou como reflexo inadvertido do corpo produtor de mensagens. Dessa maneira, percebe-se uma reincidência de imagens semelhantes ao longo dos anos que remetem ao mesmo arquétipo mitológico. É esta reincidência e seus sentidos profundos que pesquisamos.

2.2.3 O fotojornalismo e seus temas

Situaremos brevemente o fotojornalismo, suas origens e seus temas neste trecho. O fotojornalismo, segundo Sousa (2002), tem a sua função, de forma simplificada, de informar. Então, existe uma variedade de fotografias que se incluem no espectro do fotojornalismo: o foto-feature, ilustrações fotográficas, projetos documentais, fotografias de *hard news*. Sobre os projetos documentais, pode haver uma confusão entre o que é documentarismo e o que é fotojornalismo, quando o último se diferencia por vezes em sua âncora em noticiabilidade, ainda assim pode fazer parte de um projeto mais extenso. Em todo o caso, fazer fotojornalismo ou fazer fotodocumentalismo é, no essencial, sinônimo de contar uma história em imagens, o que exige sempre algum estudo da situação e dos sujeitos nela intervenientes, por mais superficial que esse estudo seja (SOUSA, 2002). É bom destacar que quando falamos de fotojornalismo, não falamos exclusivamente da fotografia. A complementação do texto é uma forma de construir sentido.

Sensibilidade, capacidade de avaliar as situações e de pensar na melhor forma de fotografar, instinto, rapidez de reflexos e curiosidade são traços pessoais que qualquer fotojornalista deve possuir, de acordo com Sousa, (2002). Para Sousa:

O fotojornalismo é uma actividade singular que usa a fotografia como um veículo de observação, de informação, de análise e de opinião sobre a vida humana e as consequências que ela traz ao Planeta. A fotografia jornalística mostra, revela, expõe, denuncia, opina. Dá informação e ajuda a credibilizar a informação textual. Pode ser usada em vários suportes, desde os jornais e revistas, às exposições e aos boletins de empresa. O domínio das linguagens, técnicas e equipamentos fotojornalísticos é, assim, uma mais-valia para qualquer profissional da comunicação. (SOUSA, 2002, loc. 32)

Uma de suas atuais características é o debate ético em volta de imagens alteradas digitalmente, mas também um esforço pelo direito de autoria, criatividade e

originalidade (SOUSA, 2002), características que já foram propostas em 1950 por Robert Capa e Bresson na criação da agência Magnum.

O fotojornalismo atual, segundo Sousa (2002), demonstraria uma perda de valor para a chamada “foto-choque”, no lugar de fotografias produzidas, institucionais ou aos *fait-divers*. No entanto, é bom destacar que, dado a característica que a fotografia tem de ser “uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo” (SONTAG, 2004), a imagem fotográfica carrega ainda o aspecto da presença do fotojornalista em campo, sem contar que as origens do fotojornalismo (e da fotografia em si) são a cobertura de guerra e conflito. O livro *Great Themes* da coleção *Life Library of Photography* tem uma seção exclusiva para a fotografia de conflito, em que mostra trabalho de corajosos fotojornalistas, como Robert Capa:

Fotografia de guerra tem sido feita quase desde a câmera foi colocada em uso. Mas foi somente no século XXI que filmes rápidos e lentes abertas com câmeras portáteis permitiram que bravos homens – e mulheres também – fotografassem tropas em ação. Seus registros de luta no campo de batalha deram o mundo uma visão sem precedentes do significado da guerra (KORN, 1972, tradução nossa⁷)

A Guerra da Crimeia e as fotografias dela de Roger Fenton são um marco do começo do fotojornalismo de conflitos e precedente do fotojornalismo de maneira geral. A capacidade destas imagens nos chocarem, talvez, se trate de que uma fotografia de guerra, sem âncora de um texto, sozinhas podem significar todas as guerras, no lugar de um momento específico (SOUSA, 2002). Hoje em dia, até mesmo estratégias militares são organizadas a pensar nas imagens. Com a mídia e a opinião pública ao seu lado, guerras são vencidas ou perdidas e isto pode depender muito mais de imagens do que de jornalismo de guerra em si. O fato é que fotografias de conflito falam de uma pré-condição existente, o que explica como são icônicas e continuam a ser.

⁷ No original: “Photography of war have been made almost since the camera came into use. But it was not until the 20th Century that fast films and lenses combined with portable cameras enabled daring men – and women as well – to photograph troops in action. Their records of fighting on the battlefield have given the world an unprecedented view on the meaning of war.”

2.3 O MITO DA PIEDADE

A figura da Pietà, sua disposição e forma dos personagens, foi consolidada ao longo de séculos desde o começo do cristianismo. De acordo com Forsyth, pesquisador da arte cristã, a imagem visual da Pietà veio, primeiro, de fontes literárias e litúrgicas sobre o episódio da Deposição de Cristo. Na Bíblia Sagrada, a descrição da Deposição de Cristo é diferente: dependendo do evangelho, descreve-se a retirada do corpo de Jesus da cruz por José de Arimatéia ou por Nicodemos (ou ambos). No entanto, no evangelho de Nicodemos sugere-se o lamento de Maria no momento da retirada do corpo da cruz (FORSYTH, 1995). Forsyth também lembra que é difícil ter uma genealogia exata da imagem:

É certo que monumentos agora destruídos teriam mostrado claramente a evolução deste tema. Uma das fontes mais antigas seria o *Threnos*, ou Lamentação da Virgem sobre o corpo morto de Cristo, um tema desenvolvido nos escritos de místicos do leste [da Europa] (FORSYTH, 1995, p.199, tradução nossa⁸).

Este *Threnos*, sinônimo de lamentação⁹ ou elegia, se mostra pela forma de ode, chamada de Trenódia em português. Didron, estudioso da iconografia cristã, afirma que é uma das mais antigas peças de mistério alemãs. Em sua obra, também denota o episódio particular a Deposição do momento da lamentação de Maria:

A mãe ao lado da Cruz, e a mãe chorando sobre o corpo do filho, com as figuras arquetípicas de amor materno e tristeza trazida do Gênesis ao fundo, são temas que vêm desde as primeiras eras da adoração cristã. No leste [europeu], o Lamento de Maria ou “A Trenódia” foi representada na Constantinopla do século quarto. (DIDRON, 1907, p. 236, tradução nossa¹⁰)

De maneira curiosa, ao longo dos séculos a Pietà representou uma sintetização do momento de lamentação e luto de Maria pelo corpo de Jesus. Versões mais antigas da Lamentação traziam mais personagens (e, por isso, a diferenciação entre Lamentação de maneira geral e o retrato mais particular da Pietà) (FORSYTH, 1995).

8 Original: “Doubtless monuments now destroyed would have more clearly shown the evolution of this theme. One of the earliest sources was the *Threnos*, or Lamentation of the Virgin over the dead body of Christ, a subject that was developed in the writings of Eastern mystics”.

9 Etimologia disponível em: <http://www.etymonline.com/index.php?term=threnody&allowed_in_frame=0>. Acessado em 03/11/2015

10 Original: “The mother standing by the Cross, and the mother weeping over the body of her son, with the archetypal pictures of parental love and sorrow taken from Genesis in the background, are subjects descending to us from the earliest ages of Christian worship. In the East, Mary’s Lament or, the ‘Threnodia,’ was represented at Constantinople in the fourth century”.

Figura 2 – Lamentação (Luto por Cristo), por Giotto, entre 1304 e 1306



Fonte: Wiki Commons¹¹

Em exemplos de Lamentações mais antigas, como a Bíblia narra em seus evangelhos canônicos, podemos notar a presença de personagens como Nicodemos, José de Arimatéia e as Três Marias (Maria Madalena, Maria de Cleófas, e Maria, mãe de Tiago, ou a Virgem Maria) e também anjos em algumas versões. De acordo com Panofsky (1971), a Pietà teria surgido como uma fusão da Trenódia com a Madona da Humildade.

¹¹ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_-_Scrovegni_-_36_-_Lamentation_%28The_Mourning_of_Christ%29.jpg

Figura 3 – Madona da Humildade, por Fra Angelico, cerca de 1430



Fonte: Wiki Commons¹²

Forsyth (1995) demonstra em um breve capítulo várias fontes eclesiásticas e literárias que contribuíram para o imaginário da reação de Maria, que fora do Evangelho de Nicodemos não inclui descrição desta interação no episódio da Deposição de Cristo, apesar de deixar clara a presença de Maria Madalena e da Virgem Maria. Em vez disso, a Deposição, na Bíblia, se concentra em Nicodemos e José de Arimatéia. Esta narrativa íntima de Cristo e Maria culminou nas primeiras Pietàs alemãs, depois de mais de um milênio de maturação do mito da Paixão de Cristo e de cinco séculos de desenvolvimento. Ou seja, não foi uma invenção de um artista ou teólogo específico.

¹² Disponível em:
https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_of_humility#/media/File:Angelico,_madonna_dell%27umilt%C3%A0_washington.jpg

Figura 4 – A Pietà Boêmia, autor desconhecido, entre 1390 e 1400.



Fonte: Wiki Commons¹³

Figura 5 – Pietà (ou Vesperbild) de madeira, autor desconhecido, entre 1300 e 1330.



Fonte: Escola de Artes Oberlin¹⁴

13 Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0#/media/File:K%C5%99iv%C3%A1kova_Pieta,_1390-1400.jpg

14 Disponível em: <https://home.oberlin.edu/>

Foi na literatura e na liturgia que a Paixão de Cristo foi se complexificando e daí, segundo Forsyth (1995), surgiram as descrições de Maria chorando e, no século XI, finalmente no oeste europeu, uma descrição de Cristo no colo de Maria. É por isto que não há menção nos evangelhos canônicos nem nos textos dos primeiros padres. A partir daí, os místicos da Alemanha, de acordo com Forsyth, teriam abraçado esta visão meditando sobre a Paixão de Cristo. Foi neste momento que percebeu-se as possibilidades a se explorar na Pietà, particularmente na pose de Maria em relação à Cristo e os detalhes em seus ferimentos, como mostram as Pietàs acima.

A Pietà comumente citada como mais antiga, de 1298, não existe mais e também foi descrita por um estudioso do século XVII. O que de fato temos hoje em dia é a Pietà de Coburgo, datada de cerca de 1320.

Figura 6 – Pietà de Coburgo, ca. 1320



Fonte: Museu Eizengartige na Alemanha¹⁵

¹⁵ Disponível em: http://www.einzigartige-museen.de/2012/05/kunstsammlungen-veste-coburg/kusavc_13_pl-002/

Forsyth (1995) afirma que o surgimento da Pietà veio como resultado de uma revolução do pensamento religioso e da cultura de devoção, em parte por causa da Guerra dos Cem Anos e da Peste Negra. Muitas, talvez a maioria, foram destruídas em guerras, revoluções ou simplesmente por desgaste e, destas, poucas podem ser atribuídas com segurança a um autor específico.

A seguir, iremos apresentar a obra que canonizou a importância da Pietà na arte cristã, mas antes, mais uma nota sobre a representação de Maria nas artes. Uma consideração antes: a deposição de Cristo é uma das treze estações da via-crúcis, mas também é uma das sete dores de Maria. A Pietà é uma de três representações de Maria, as outras são a *Stabat Mater* e a *Mater Dolorosa*.

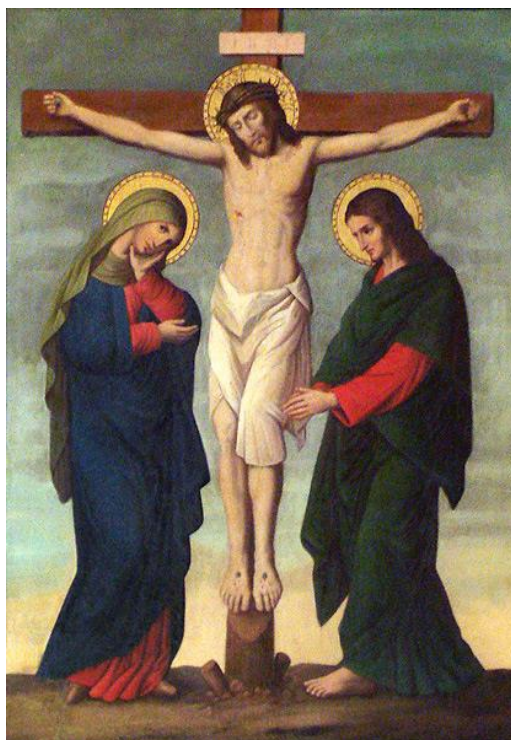
Figuras 7 – La virgen de las Dolores, por Filipe del Corral, em 1972.



Fonte: Wiki Commons¹⁶

¹⁶ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org>

Figuras 8 – *Stabat Mater*, do século XIX, autor desconhecido, de Porto Alegre, RS.



Fonte: Wiki Commons¹⁷

Em uma nota à parte: um dos cultos mais populares à Nossa Senhora no Brasil é o da Nossa Senhora da Piedade. Uma paróquia deste culto, por exemplo, está em Campo Largo, no Paraná, com sua igreja construída na praça principal do município em 1826. Esta devoção à Maria traz em particular o episódio da Deposição de Cristo, por vezes contando com a cruz, com Jesus nos braços de Maria. Por este motivo, existe muitas representações brasileiras da Pietà.

2.3.1 A Pietà¹⁸ de Michelangelo¹⁹

À época da chegada de Michelangelo à Roma, com 21 anos, para estudos das obras da antiguidade e à trabalho, havia uma exposição de ruínas e artefatos

¹⁷ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org>

¹⁸ Algumas das informações sobre a escultura que estão descritas aqui foram encontradas no site da cidade de Roma. Disponível no link: <http://www.rome.info/michelangelo/pieta/>. Acessado em 15/11/2015

¹⁹ Outras informações sobre a vida de Michelangelo foram retiradas aqui da obra de Giorgio Vasari, pintor e arquiteto italiano, contemporâneo de Michelangelo, conhecido por suas biografias na obra "*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*". Vasari é considerado o primeiro historiador da arte e sua obra um importante documento sobre a arte da época. Usamos a versão em inglês, que traduz 36 biografias do escrito original em italiano. A versão foi traduzida e publicada pela imprensa da universidade de Oxford, em 1991. Mais informações bibliográficas estarão ao final do livro, nas Referências.

descobertos da antiga Roma. Estes momentos eram marcos para a transição do período gótico, como os das Pietàs alemãs mostradas acima, para a Renascença, como a Figura 12 de Giotto foi precursora e que é o período que Michelangelo se consagrou.

A obra deveria ser para o túmulo na basílica de São Pedro para o cardeal Jean de Bilheres, que era um representante em Roma. No acordo constava que a obra deveria ser “a escultura mais bela em mármore de toda Roma e que nenhum artista vivo poderia superá-la”. Michelangelo cumpriu com o dever, como bem sabemos. A Pietà de Michelangelo se tornou referência por ser o trabalho perfeito em mármore com os valores da Renascença, como a proporção realista e o cuidado com a anatomia. Michelangelo também fez diferente ao retratar Maria como uma mulher jovem e bela, já que era a mais próxima de Deus. Michelangelo tinha 24 anos quando terminou a obra.

Figura 9 – A Pietà de Michelangelo²⁰, de 1499



Fonte: Wiki Commons²¹

20 É possível ver a Pietà na Basílica de São Pedro através desta imagens 360º disponível no site do Vaticano: <http://www.vatican.va/various/basiliche/san_pietro/vr_tour/Media/VR/St_Peter_Pieta/>.

21 Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo's_Pieta_5450.jpg>. Acessado em 03/11/15.

Esta Pietà também foi alvo do golpe de doze marteladas por um húngaro chamado Laszlo Toth, em 1972. A obra foi restaurada e desde então é protegida por um vidro a prova de balas, já que é uma das obras mais importantes do Vaticano²².

Curiosamente, Michelangelo teria feito vários desenhos da Pietà ao longo da vida. Perto do final dela, trabalhou em duas outras²³, que nunca terminou: a Pietà de Rondanini e a Pietà de Bandini (ou: a Deposição). A primeira nunca foi terminada e relembra mais o estilo gótico que o da renascença que Michelangelo consagrou em sua vida. A segunda, Michelangelo tentou destruir em um ato de frustração e a abandonou. Somente anos depois, de acordo com Vasari, Francesco Bandini teria contratado um jovem escultor para restaurá-la. Esta última teria sido uma Pietà para o túmulo do próprio Michelangelo e mostra uma cena de interpretação diferente. Desta vez, aparece Nicodemos (ou talvez José de Arimatéria) carregando Cristo, ao lado de Maria. O rosto debaixo do capuz teria sido um autorretrato de Michelangelo.

Figura 10 – Pietà de Bandini



Fonte: Wiki Commons²⁴

22 Informações sobre o caso podem ser lidas nesta reportagem da Reuters: < <http://www.reuters.com/article/2013/05/21/us-vatican-pieta-idUSBRE94KOKU20130521>>. Acessado em 25/11/2015.

23 Uma terceira Pietà era comumente atribuída à Michelangelo, ela pode ser vista aqui: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Piet%C3%A0_Palestri.jpg

24 Encontrado em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Pieta_Firenze.jpg

A obra de Michelangelo consagrou a imagem da Pietà e ajudou a significar a pose e os detalhes das obras subsequentes que tratam deste episódio, criou um forte precedente sobre como retratar o episódio bíblico. Sobre este processo de referência, declara Gombrich:

Não existe maior obstáculo à fruição de grandes obras de arte do que a nossa relutância em descartar hábitos e preconceitos. Uma pintura que representa um tema conhecido de um modo inesperado é muitas vezes condenada sem outra razão melhor do que "não parece bem". Quanto mais vezes tivermos visto uma história representada em arte, mais firmemente nos convencemos de que ela deve ser sempre representada de forma semelhante. A respeito de temas bíblicos, em especial, os sentimentos são suscetíveis de se manifestarem com veemência. (GOMBRICH, 1993, loc. 99)

Podemos listar inúmeras outras Pietàs que vieram a seguir, porém, para o efeito de mostrar a popularidade da imagens, iremos apresentar mais duas Pietàs, uma de Van Gogh, inspirado por outra Pietà, e uma de Portinari, uma releitura do tema:

Figura 11 – A Pietà (baseado em Delacroix), por Van Gogh, de 1889



Fonte: Museu Van Gogh²⁵

²⁵ Disponível em: <<http://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0168V1962>>.

Figura 12 – Criança morta, da série Retirantes, por Candido Portinari, de 1944



Fonte: História Online²⁶

Em uma nota à parte, no Brasil temos uma réplica milimetricamente perfeita da Pietà de Michelangelo, a primeira em 500 anos perfeitamente igual. A réplica fica na Catedral Metropolitana de Brasília. Ela foi abençoada pelo Papa João Paulo II em junho de 1989 e chegou à Brasília em 21 de dezembro de 1989. Foi produzida pelo museu do Vaticano autorizada pelo Papa, usando mármore em pó e resina. Pesa 600 quilos e tem 1,74m de altura. Levou 3 anos para ser concluída. Também um último comentário de que hoje, por vezes, é possível encontrar Pietàs em cemitérios, encomendadas para os túmulos de familiares.

²⁶ Disponível em: <<http://historiaonline.com.br>>. Acesado em 15/11/2015

Figura 13 – Reprodução micromilimétrica da Pietà de Michelangelo, na Catedral Metropolitana de Brasília



Fonte: fotografia produzida pelo autor

3 ANÁLISE ICONOGRÁFICA: A PIETÀ DE SAMUEL ARANDA

A começar pela fotografia vencedora do World Press Photo de 2011 (e nosso principal objeto de estudo, a “pedra-chave” na construção deste trabalho), neste capítulo iremos apresentar casos da fotografia jornalística ou documental que se assemelham e fotografia-chave em si. Este trecho representa a análise iconográfica do trabalho. A imagem (ver Figura 2) nos mostra uma mulher árabe, coberta em seu *hijab*, segurando em seus braços seu filho ferido em uma mesquita transformada em hospital durante a Revolução Iemenita em outubro de 2011. Na época, grande parte dos jornalistas e fotógrafos cobrindo a Primavera Árabe estavam na Tunísia, Egito ou Líbia, mas ainda havia cobertura em todos os países árabes, como o Iemen. Destacamos que este detalhamento da fotografia de Aranda se trata da primeira fase da nossa análise, a análise iconográfica mencionada na Metodologia e Fundamentação Teórica. No próximo capítulo será feita a interpretação iconológica da fotografia, levando em conta as considerações do capítulo passado.

Figura 14 – Fatima Al-Qaws segurando seu filho, Zayed, por Samuel Aranda.



Fonte: Acervo da World Press Photo²⁷

²⁷ Disponível em: <http://www.worldpressphoto.org/>

A figura tocante da mãe segurando seu filho, que havia machucado a perna sofrendo dos efeitos do gás lacrimogêneo, se tornou símbolo da Primavera Árabe²⁸, tirada para a The New York Times pelo espanhol Samuel Aranda. A fotografia ganhou o prêmio de fotografia do ano em 2012 pela World Press Photo, uma das instituições mais prestigiadas de fotojornalismo.

3.1 A FOTORREPORTAGEM²⁹

Em 15 de outubro de 2011, é realizada uma manifestação na cidade de Sanaa, Iemen, em protesto contra o então presidente Ali Abdullah Saleh, que estava em exercício do cargo há 33 anos. Testemunhas dizem que foram milhares de cidadãos marchando pela rua Zubairy, que foram agredidos ao chegar perto do Ministério de Relações Exteriores. Morreram pelo menos doze pessoas e mais trinta ficaram feridas.

Fatima Al-Qaws procurava seu filho pela segunda vez na mesquita que estava sendo usada de hospital ao saber das agressões que estavam acontecendo. Ela mesma estava envolvida na resistência ao regime, de maneira que ajudava os feridos. Ela encontra seu filho de 18 anos, Zayed, um taxista aspirante a médico, ferido na perna e sofrendo dos efeitos do gás lacrimogêneo. Zayed permaneceu em coma por dois dias depois do ocorrido e veio a se machucar mais duas vezes antes do fim do regime de Saleh, que fugiu do Iemen no dia 23 de novembro.

Samuel Aranda, fotógrafo espanhol premiado diversas vezes, capta a cena em que Fatima segura Zayed, uma cena que ficou conhecida como a “Pietà Árabe” na mídia³⁰.

28 “É uma foto que fala pela região inteira”, explicou o membro do júri Koyo Kouoh, “ela representa o Iemen, o Egito, a Tunísia, a Líbia e a Síria, por tudo que ocorreu na Primavera Árabe. Mas mostra um lado privado, íntimo do que aconteceu. E mostra o papel que mulheres tiveram, não somente como cuidadoras, mas como pessoas ativas no movimento” (tradução nossa)

Original: It is a photo that speaks for the entire region,” jury member Koyo Kouoh explained, “It stands for Yemen, Egypt, Tunisia, Libya, Syria, for all that happened in the Arab Spring. But it shows a private, intimate side of what went on. And it shows the role that women played, not only as caregivers, but as active people in the movement.”

Encontrado em: <<http://www.worldpressphoto.org/collection/context/photo/2012>>. Acessado em 02/11/2015.

29 Informações encontradas em: <<http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2012/world-press-photo-year/samuel-aranda>>. Acessado em 04/11/2015.

30 Como visto em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,pieta-da-primavera-arabe-vence-premio-imp-,834235>>. Acessado em 04/11/2015. Ou também em: <http://www.select.art.br/article/da_hora/pietaprimavera>. Acessado em 04/11/2015

3.2 SOBRE SAMUEL ARANDA³¹

Samuel Aranda é um fotógrafo espanhol, nascido em Barcelona em 1979. Ele trabalha desde os 19 anos com fotojornalismo, quando começou no *El País* e *El periódico de Catalunya*. Com dois anos de carreira, cobriu o conflito Israelo-Palestino para a agência espanhola EFE. Em 2004 se juntou à *Agence France-Presse*, consolidando sua cobertura de conflitos e questões sociais. Foi premiado em 2006 com o prêmio nacional de fotografia da Espanha. Suas fotografias da crise espanhola geraram grande debate no país. Desde 2006 trabalha como freelancer.

Hoje, trabalha frequente para o *New York Times*, para o qual fez a fotografia premiada que estudamos. Durante a Primavera Árabe, fotografou, além do Iêmen, Tunísia, Líbia e Egito.

Figura 15 – Samuel Aranda durante a premiação do World Press Photo of the Year



Fonte: site do World Press Photo³²

31 As informações deste trecho foram retiradas do site do estúdio de Samuel Aranda e da página da World Press Photo. Site de Samuel Aranda: <<http://www.samuelaranda.net/>>. Acessado em 20/11/15. Site da World Press Photo: <<http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2012/world-press-photo-year/samuel-aranda>>.

32 Pode ser encontrada aqui: <<http://www.worldpressphoto.org/collection/context/photo/2012>>. Acessado em 20/11/2015

3.3 SOBRE O CONCURSO DE 2012

O World Press Photo Contest de 2012 teve muitas de suas fotografias premiadas com eventos da Primavera Árabe, como a fotografia de Aranda, mas também sobre o terremoto no Japão em Março de 2011. Sobre a escolha da fotografia de Aranda como fotografia do ano:

“É uma foto que fala por toda a região, explicou o membro do júri Koyo Kouoh, “ela representa o Iêmen, o Egito, a Tunísia, a Líbia, a Síria e tudo que aconteceu na Primavera Árabe. Mas mostra um lado privado, íntimo do que foi. E mostra o papel que mulheres tiveram, não só como cuidadores, mas como pessoas ativas no movimento” (tradução nossa do artigo 2012 Contest in context³³)

O World Press Photo Contest de 2012 contou com imagens de 5.247 fotógrafos, de 124 países. No total, foram 101.254 fotos³⁴ na competição. Para contexto, trazemos também a lista do júri³⁵:

- Nina Berman, EUA, fotógrafa do coletivo Noor (Júri geral)
- Manoocher Deghati, França/Irã, gerente regional de fotografia do AP for Middle East (Júri Geral)
- Renata Ferri, Itália, editora de fotografia do Io Donna – Corriere della Sera and Amica – RCSMediaGroup (Júri geral)
- Koyo Kouoh, Camarões, fundador e director artístico do Raw Material Company (Júri geral)
- Andrei Polikanov, Rússia, director de fotografia da revista Russian Reporter (Júri geral)
- Koji Aoki, Japão, fotógrafo-chefe da Aflo Sport / Aflo Dite e president da Aflo Co., Ltd. (Júri geral, júri de esportes, cadeira)
- Al Bello, EUA, fotógrafo-chefe de esportes da Getty Images for North America (Júri de esportes)

33 Original: "It is a photo that speaks for the entire region," jury member Koyo Kouoh explained, "It stands for Yemen, Egypt, Tunisia, Libya, Syria, for all that happened in the Arab Spring. But it shows a private, intimate side of what went on. And it shows the role that women played, not only as care-givers, but as active people in the movement." Artigo em: <<http://www.worldpressphoto.org/collection/context/photo/2012>>. Acessado em 19/11/2015.

34 Todas as fotos vencedoras de 2012 podem ser vistas em: <<http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2012>>.

35 Informações em: <<http://www.worldpressphoto.org/collection/context/photo/2012>>. Acessado em 03/11/15.

- Nicole Becker, Alemanha, editor senior de fotografia de esportes da DPA (Júri de esportes)
- Joel Sartore, EUA, fotógrafo contribuidor da revista National Geographic (Júri geral, júri de natureza, cadeira)
- Daniel Beltrá, Espanha, fotógrafo de preservações (Júri de natureza)
- Sophie Stafford, Reino Unido, editor da BBC Wildlife Magazine (Júri de natureza)
- Steve Pyke, Reino Unido, fotógrafo e artista (Júri geral, júri de retratos, cadeira)
- W.M. Hunt, EUA, estrategista da Dancing B (Júri de retratos)
- Dana Lixenberg, Holanda, fotógrafo (Júri de retratos)
- Monica Allende, Espanha, editora de fotografia da The Sunday Times Magazine (Júri de Notícias e Documentário)
- Patrick Baz, Líbano/França, gerente de fotografia AFP for Middle East (Júri de Notícias e Documentário)
- Pablo Corral Vega, Equador, diretor do Nuestramirada.org (Júri de Notícias e Documentário)
- Ami Vitale, EUA, fotógrafo e cinegrafista da Panos Pictures/Ripple Effect Images (Júri de Notícias e Documentário)

Para um retrato mundial do júri: dos 18 membros, dez são europeus (um franco-libanês e outro franco-iraniano), cinco são americanos, um asiático, um africano e um latino-americano.

3.3.1 História³⁶ e informações³⁷ sobre o World Press Photo Contest

O World Press Photo Contest surgiu em 1955, como expansão internacional de um concurso nacional da Holanda de fotojornalismo, o *Zilveren Camera*. No vigésimo quinto aniversário do NVF (*Nederlandse Vereniging van Fotojournalisten*), sindicato de fotojornalismo holandês responsável pelo prêmio, em 1955, foi realizado o primeiro concurso de forma internacional e, o que era pra ser edição única, passou a ser anual.

³⁶ Informações encontradas em: <<http://www.worldpressphoto.org/activities/photo-contest/history>>. Acessado em 03/11/15.

³⁷ Informações encontradas em: <<http://www.worldpressphoto.org/activities/photo-contest>>. Acessado em: 03/11/15

O concurso aconteceu em todos os anos desde então, com exceção de 1958, 1960, 1970 e 1971.

Na primeira edição, foram 42 fotógrafos de 11 países, com cerca de 300 fotos inscritas. No ano seguinte, os participantes quadruplicaram e no número de nacionalidades quase dobrou. Atualmente, são cerca de cinco mil participantes de 125 países, enviando mais de 95 mil fotos para julgamento.

Um júri internacional independente é composto a cada ano para julgar as fotos enviadas. As inscrições podem ser fotografias únicas ou de séries e são julgadas em termos de “insights precisos, justos e visualmente convincentes sobre o nosso mundo”.

O concurso é organizado em categorias e julgado por um júri composto pelos mais importantes profissionais do fotojornalismo. Os jurados são independentes do World Press Photo Foundation, de maneira que as decisões do júri não podem influenciar diretamente das decisões.

3.4 NARRATIVAS FOTOJORNALÍSTICAS E FOTODOCUMENTAIS SEMELHANTES

Selecionando algumas imagens das narrativas de fotografias jornalísticas e documentais, neste segmento destacaremos fontes documentais que conversam entre si. Queremos destacar que são escolhas da metodologia, ainda que determinar a relação direta se torne difícil:

Além do mais, aquelas que são visíveis possuem também ao menos algumas facetas e aspectos invisíveis aos nossos olhos. Isso quer dizer que ao lado ou atrás da visibilidade de uma imagem emergem numerosas configurações que a acompanham e que nossos olhos não conseguem ver. E, mais que isso, os procedimentos dessas configurações invisíveis são imprevisíveis, pois elas se alimentam das camadas, da história e das histórias soterradas do homem, se enraízam nas profundezas invisíveis do esquecimento. E, uma vez que cada pessoa vive as histórias próprias e alheias de maneira distinta, as sombras que acompanham as imagens podem pensar ser intuídas e penetradas como campos de probabilidades, um espaço comunicativo de improvável determinação, às vezes mesmo impossível de determinar. (BAITELLO JUNIOR, 2014, p.64).

Ainda que difícil de determinar, a semelhança é indiscutível. Poderia se dizer, em primeiro momento, que a semelhança se dá no nível da citação e referência. Ainda iremos trabalhar mais a fundo a origem da imagem (ou imagem-mãe, também filha de

outras imagens) e traçar uma possível genealogia dela. Por agora, destacamos que este recurso de autorreferência pode ser explicado pela iconofagia:

Assim, há tempo as imagens procedem de outras imagens, se originam da devoração de outras imagens. Teríamos o primeiro degrau da iconofagia. As imagens que povoam nossos meios imagéticos, constituem, em grande parte, de ecos, repetições e reproduções de outras imagens, a partir do consumo de imagens presentes no grande repositório. (BAITELLO JUNIOR, 2014, p.74).

No artigo do The Guardian intitulado “*Samuel Aranda’s best photograph: a woman protects her son*”³⁸, Samuel Aranda lista James Nachtwey como referência para o seu trabalho, o que evidencia, talvez, uma relação direta de referência em seus trabalhos.

Nachtwey é um fotojornalista de guerras, conhecido também pelo seu trabalho pela conscientização da XDR-TB, uma forma de tuberculose resistente à medicamentos. Uma espécie de militância misturada com documentarismo, típica no trabalho fotojornalístico ou documental, o ensaio foi uma tentativa de abrir os olhos para um problema crescente, através da linguagem fotográfica. Entre as fotos de sua série, esta fotografia (ver Figura 16) tirada no Camboja.

Figura 16 – ensaio *Struggle for life*, de Nachtwey, sobre a luta contra a tuberculose XDR-TB



Fonte: Acervo do site The 37th Frame³⁹

³⁸ O artigo pode ser encontrado em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/nov/07/samuel-aranda-best-photograph>>.

³⁹ Disponível em: <http://www.the37thframe.org/>

Similar à fotografia de Aranda, esta tirada em 2007 mostra uma mãe segurando seu filho, que enfrenta a tuberculose. Apesar da narrativa não envolver conflito político, de maneira semelhante se trata sobre a proximidade da morte.

Também vencedora de um dos prêmios da World Press Photo de 1991, uma fotografia do documentário de Therese Fare sobre a AIDS foi mais tarde pelo renomado publicitário Oliviero Toscani usada em uma campanha de prevenção da United Colors of Benetton, desta vez colorida. A imagem (ver Figura 4) tem também uma forte ligação com a Lamentação de Cristo e A Piedade, dada a semelhança de David Kirby, o ativista na luta contra o HIV morrendo da própria AIDS, com a imagem de Cristo. Foi chamada pela revista Life, onde foi publicada em 1991, de “a fotografia que mudou a cara da AIDS”.

Figura 17 – David Kirby em seu leito de morte, por Therese Fare



Fonte: Acervo do Tumblr da revista Time⁴⁰

Em 1972, também na revista Life, foi publicada uma fotografia de Eugene Smith, chamada de Tomoko Uemura em seu Banho (ver Figura 5). A fotografia era parte de uma série de uma reportagem sobre os efeitos da doença de Minamata, uma forma de poluição por mercúrio que aconteceu na cidade de Minamata, no Japão. A

⁴⁰ Disponível em: <http://timemagazine.tumblr.com/>

reportagem servia como conscientização do desastre causado pelo despejo de mercúrio que a corporação Chisso causava na região. A imagem, peça central da reportagem de Smith, foi tão icônica que gerou o livro que viria mais tarde em cima do ensaio feito sobre a doença de Minamata, que por duas décadas ficou desconhecida a origem e revelou-se ser uma consequência neurológica pelo envenenamento por mercúrio.

Figura 18 – Tomoko Uemura em seu banho, por Eugene Smith



Fonte: Acervo do site Masters of Photography⁴¹

3.4.1 Outras fotografias similares a Pietà vencedoras do World Press Photo of the Year

Neste trecho, pretende-se destacar fotografias que também receberam o título de fotografia do ano pelo World Press Photo. Em sessenta anos de histórias, este título foi concedido a pelo menos quatro imagens semelhantes à Pietà.

No ano de 1991, a fotografia vencedora do World Press Photo of the Year foi a Figura 19. A imagem mostra a família e amigos de Nasimi Elshani, morto em um

⁴¹ Disponível em: <http://www.masters-of-photography>

protesto depois da decisão do governo da Iugoslávia de abolir a autonomia de Kosovo. Sua mãe e irmã estão à direita. Sua outra irmã está no meio.

Figura 19 – World Press Photo of the Year 1991, por Georges Méryllon



Fonte: Acervo do World Press Photo⁴²

Dois anos depois, em 1993, James Nachtwey, o mesmo da reportagem sobre a tuberculose discutida acima, ganha o prêmio da fotografia do ano. A imagem (figura 20) mostra uma mãe carregando seu filho morto para uma vala comum várias outras vítimas da fome na Somália. Como é no costume muçulmano, a mulher leva seu filho em mortalha branca. A fome levou mais de 200 mil somalis. Em uma combinação lamentável de guerra civil e uma grande seca no leste da África. No começo de 1991, clãs de oposição derrubaram o presidente Siad Barre, deixando o país desordenado. Com os clãs e suas milícias em conflito pelo poder, além matar e ferir muitos civis no conflito, saquearam as reservas de comida e as remessas de ajuda internacional que chegavam ao país. O resultado foi um terço da população do país refugiada internamente nesta combinação de fome e guerra.

⁴² Disponível em: <http://www.worldpressphoto.org/>

Figura 20 – World Press Photo of the Year 1993, por James Nachtwey



Fonte: Acervo do World Press Photo⁴³

Durante a ocupação do Iraque, ocorre a cena da figura 21. Um prisioneiro iraquiano conforta seu filho dentro de um complexo para prisioneiros de guerra em uma base americana. O garoto havia ficado assustado quando colocaram um saco preto e algemas de plástico em seu pai, como maneira de desorientar os prisioneiros e proteger suas identidades. Em algum momento, um soldado americano destrói as algemas de plástico e deixa o homem cuidar de seu filho. A imagem carrega uma narrativa um pouco diferente das outras, mas traz proximidades culturais e imagéticas dignas de menção.

Figura 21 – World Press Photo of the Year 2004, por Jean-Marc Bouju



Fonte: Acervo do World Press Photo⁴⁴

43 Disponível em: <http://www.worldpressphoto.org/>

44 Disponível em: <http://www.worldpressphoto.org/>

No ano seguinte da premiação de Aranda, também aparece um conflito árabe, o israelo-palestino, como fotografia do ano da World Press Photo. A figura 22 mostra os tios de Suhaib Hijazi, de dois anos e seu irmão Muhammad, de três, carregando as crianças mortas para uma mesquita em Gaza, após um ataque aéreo dos israelenses. O ataque feriu os quatro irmãos dos dois e sua mãe, além de matar o pai. O ataque foi uma resposta do governo israelense a um ataque prévio do Hamas.

Ainda que haja algo nela que se mostre diferente das outras imagens que comparamos aqui a Pietà, as mortalhas brancas do islamismo e a inclusão do mundo árabe na premiação a tornam digna de menção, por estarem próximos no campo imagético das outras imagens.

Figura 22 – World Press Photo of the Year 2013, por Paul Hansen



Fonte: Acervo do World Press Photo⁴⁵

3.4.1.1 James Nachtwey

James Nachtwey ganhou 14 prêmios no World Press Photo, em diversas categorias. Já apresentamos duas fotos dele que se assemelham à Pietà, além do fato dele ser referência a Samuel Aranda. Cabe, então, a apresentação de mais uma

⁴⁵ Disponível em: <http://www.worldpressphoto.org/>

foto premiada dele, não pela fotografia do ano, mas pela categoria Assuntos Contemporâneos de 2005 do World Press Photo.

Uma mulher cuida de seu filho com hepatite E em um hospital em Darfur, Sudão. Milícias árabes atacaram a população negra, alegadamente apoiados pelo governo, e mais de 150 mil negros morreram nesta limpeza étnica. Como muitos da população negra, a mãe e o filho estavam fugindo do conflito.

Figura 23 – World Press Photo, Contemporary Issues, 2013, por James Nachtwey



Fonte: Acervo do World Press Photo⁴⁶

⁴⁶ Disponível em: <http://www.worldpressphoto.org/>

Nachtwey teve seus estudos em história da arte e ciência política em Dartmouth College, além de ser um veterano do fotojornalismo, já que fotografava desde o Vietnã. Sua formação diferenciada e experiência precedem sua reputação de grande fotógrafo e explicam sua maestria na área. Também explicam por que suas fotografias têm este toque tão pictórico, além de referencial.

4 INTERPRETAÇÃO ICONOLÓGICA

De acordo com Kossoy (2001), busca-se, pela interpretação iconológica, decifrar sua realidade interior da representação fotográfica, sua face oculta, seu significado, sua primeira realidade, além da verdade iconográfica. É neste momento que entraremos com a análise semiológica da fala mítica. Para ilustrar melhor, traremos de volta o quadro de Barthes e explicaremos a interpretação.

Quadro 3 – Análise iconográfica e interpretação iconológica

Língua	Significante	Significado	MITO	
	Signo (sentido) SIGNIFICANTE (FORMA)			SIGNIFICADO (CONCEITO)
	SIGNO (SIGNIFICAÇÃO)			

Fonte: BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

Neste esquema, se mostra que o signo (sentido) da fala mítica se repete pela forma (ou significante) dada. Ao colocar ao lado a fotografia de Aranda e, por exemplo, a Pietà de Michelangelo, notam-se semelhanças na narrativa. A mãe e o mártir, arquétipos que trataremos a seguir, além da correspondência de anima e animus. É assim que propomos que, embora a realidade exterior da fotografia de Aranda traga à luz a reportagem, a realidade interior está no campo mítico, isto é, resgatando os sentidos mitológicos sobre maternidade e martírio e que alimentam e reforçam o significado da tragédia em si, sobre a qual fala Segundo Barthes (2009), “o próprio mito, que chamarei de metalinguagem, porque é uma segunda língua, na qual se fala da primeira”. Sobre esta relação entre língua e mito:

No mito, pode-se encontrar o mesmo esquema tridimensional de que acabei de falar: o significante, o significado e o signo. Mas o mito é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que já existe antes dele: é um sistema semiológico segundo. O que é signo (isto é, a totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema transforma-se num simples significante no segundo. (BARTHES, 2009, p. 205)

Mas antes de adentrarmos em uma explicação das relações arquetípicas, nas quais poderemos falar de sentidos que tanto a fotografia quanto as verdadeiras Pietàs nos suscitam, faremos uma breve explicação sobre a semiologia do mito.

4.1 SEMIOLOGIA DO MITO

Propomos uma interpretação iconológica através da semiologia do mito, primeiramente, por sua capacidade de abraçar vários meios como forma de fala mítica:

Entender-se-á, portanto, daqui para a frente, por linguagem, discurso, fala etc. toda unidade ou toda síntese significativa, quer seja verbal, quer visual: uma fotografia será, por nós, considerada fala, exatamente como um artigo de jornal; os próprios objetos poderão transformar-se em fala se significarem alguma coisa. Essa maneira genérica de conceber a linguagem se justifica aliás pela própria história das escritas: muito antes da invenção do nosso alfabeto, objetos como o kipu inca ou desenhos como os pictogramas eram falas normais. Isso não quer dizer que se deva tratar a fala mítica como a língua: na verdade, o mito depende de uma ciência geral extensiva à linguística, que é a semiologia. (BARTHES, 2009, p. 201)

A partir daí, podemos retornar à Clarke (1997), que afirma que ler uma fotografia é entrar em uma série de relações que são “escondidas” pelo poder ilusório da imagem que temos à nossa frente: não se “tira” fotografias de maneira passiva.

Podemos assumir daqui que é perfeitamente possível que a fala mítica seja a segunda realidade de uma fotografia, dado seu corpo de referências e também a visão cultural e ideológica de quem a produz. Sobre este acesso à este tipo de referência, Barthes esclarece que é um acesso à uma história pronta, o que caracteriza o mito:

O sentido já está completo, postula um saber, um passado, uma memória, uma ordem comparativa de fatos, de ideias, de decisões. [...] O sentido passa a ser para a forma como que uma reserva instantânea de história, como uma riqueza submissa, que é possível aproximar e afastar numa espécie de rápida alternância: é necessário que a cada momento a forma possa reencontrar raízes no sentido e aí se alimentar; e, sobretudo, é necessário que ela possa se esconder nele. É esse interessante jogo de esconde-esconde entre o sentido e a forma que define o mito (BARTHES, 2009, p. 208-209).

Segundo Barthes, pode-se dizer que a característica fundamental do conceito mítico é a de ser apropriado. Então correlacionando como a fotografia de Aranda

suscita estes sentimentos míticos, podemos presumir que o mito foi apropriado. Afinal, quanto à significação mítica, nunca é completamente arbitrária, sendo sempre em parte motivada e contendo fatalmente uma parte de analogia (BARTHES, 2009).

4.2 OS ARQUÉTIPOS DA PIETÀ

Na discussão a seguir, nossa hipótese é de que o mito da Pietà se sustenta, principalmente, no arquétipo da mãe e no arquétipo do mártir. Sua fala é sobre morte, mas como no mito toda morte é uma ressurreição (CAMPBELL, 2001), ainda que nem sempre estejam em sentidos literais (ou estão, como no caso de Jesus), podemos afirmar que também se trata de um pedaço natural da história do mártir, que é a comoção pela causa, que é o momento em que estamos, ao produzir este artigo e ficar mesmerizado ao olhar a fotografia. Antes de destacarmos cada um dos dois arquétipos, falaremos sobre os conceitos de *anima* e *animus* de Jung. Em suas palavras:

Este fato é constatado pela psicologia: na mesma medida em que um homem é dominado pelo inconsciente (coletivo), sua esfera do instinto torna-se menos inibida, e também se manifesta um certo caráter feminino, que eu chamei de *anima*. Por outro lado, se uma mulher é subjugada pelo inconsciente, emerge o lado mais escuro de sua natureza feminina, ligado a traços fortemente masculinos. Estes são compreendidos pelo conceito de *animus* (JUNG, 2000, p. 231)

Para Jung, os conceitos de *animus* e *anima* serviam para explicar a psique e os fenômenos psicológico envolvendo identidades masculinas e femininas. Mas, assim como outros conceitos seus, foram apropriados para análises e analogias em estudos culturais. Contando os dois como arquétipos, é fácil ver como poderiam ser aplicado, como Campbell aplica, em análises de narrativas:

Examinando seus conteúdos, isto é, o material de fantasia que constitui sua fenomenologia, encontramos inúmeras conexões arcaicas e históricas, isto é, imagens de natureza arquetípica. Este fato curioso permite que tiremos conclusões referentes à "localização" de *animus* e *anima* dentro da estrutura psíquica: ambos vivem e funcionam evidentemente nas camadas mais profundas do inconsciente, em especial naquele substrato filogenético que designei por inconsciente coletivo. Essa localização explica suficientemente a sua estranheza: *animus* e *anima* trazem à consciência efêmera uma vida psíquica desconhecida, pertencente a um passado longínquo. (JUNG, 2000, p. 266)

Como afirma Campbell (1991), em todo o mundo e em diferentes épocas da história humana, esses arquétipos, ou idéias elementares, apareceram sob diferentes roupagens. As diferenças nas roupagens decorrem do ambiente e das condições históricas. É através destas conversas entre arquétipos, do masculino no feminino e vice-versa, que *anima* e *animus* se tratam, como, por exemplo o mestre e o aprendiz se complementam nas narrativas do monomito. Um é o homem de ação, outro é a voz da sabedoria. São características classificadas como masculinas e femininas que se complementam para o andamento da narrativa. E isso não exclui a narrativa (em parte) do acaso que é o fotojornalismo.

A Pietà traz a figura de Maria em seus aspectos positivos, ou seja, os aspectos inconsciente “maternal”, ou *Anima* (JUNG, 2000): a sabedoria e elevação espiritual além da razão, a bondosa, a que cuida, etc. O mesmo pode ser dito de Fatima Al-Qaws na fotografia de Aranda. Mesmo sem ser aliada à narrativa jornalística que somente após a premiação⁴⁷ iria esclarecer que eram de fato mãe e filho e que ela era cuidadora dos que saíam nos protestos⁴⁸, além de fazer parte da revolução, a imagem já fala por si só. Ela é cuidadora, lamentadora e a figura feminina que precisa assistir à tragédia. Até mesmo o elemento moderno que causa um estranhamento na foto, as luvas brancas de plástico, ajudam a criar essa associação.

De acordo com Jung (2000), na alegoria medieval Maria também era a cruz de Cristo. Campbell também complementa:

Na história de Jesus, seu pai era o Pai do Céu, pelo menos em termos da simbologia. Quando é colocado na cruz, Jesus está a caminho do pai, deixando a mãe para trás. E a cruz, que simboliza a terra, é o símbolo da mãe. Assim, na cruz, Jesus deixa o seu corpo sobre a mãe, de quem ele o havia adquirido, e vai para o pai, que é a suprema fonte transcendente do mistério. (CAMPBELL, 1991, loc. 3339)

Sobre a mãe, Campbell também declara:

“Bem, este é o símbolo da maternidade, a doação da sua própria substância, e das mínimas coisas que encontrar, à progênie”. Eis por que a mãe se torna o

47 Aranda explica que o reencontro entre eles só foi feito depois da premiação, quando voltou ao Iêmen, em parte para presenciar a primeira eleição em 33 anos depois do regime do presidente Saleh, aquele que era alvo dos protestos que gerou a fotografia. Esta história pode ser lida em: <<http://lens.blogs.nytimes.com/2012/02/21/in-sana-an-emotional-encounter/>>.

48 Foi revelado após o reencontro que ela era envolvida com a resistência, neste papel de cuidadora. Mais pode ser lido sobre o reencontro de Aranda e a família Al-Qaws aqui: <<http://lens.blogs.nytimes.com/2012/02/21/in-sana-an-emotional-encounter/>>.

símbolo da mãe terra. Ela é quem nos deu o nascimento, é na dependência dela que vivemos, e em seu corpo encontramos alimento (CAMPBELL, 1991, loc. 2317).

É esta uma das sete dores de Maria e a tragédia maternal. Ainda que o mártir, especialmente Jesus, no fim, para o bem (mesmo dizendo que Deus o havia abandonado no Evangelho de Marcos, ainda neste evangelho a morte de Jesus representa positividade⁴⁹), a morte de um filho é, para uma mãe, a perda de sua imortalidade, sua progênie, seus genes no mundo, seu legado. Ao contrário da morte de uma mãe, para o filho, que é quando ele percebe sua mortalidade.

Já Jesus traz o aspecto inconsciente masculino, o *Animus*: a coragem, a paixão, a iniciativa e o homem de ação. Analogamente, pode ser dito o mesmo de Zhayed, cuja imagem ferido é a imagem natural do que acontece na tragédia quando homens saem à guerra.

O mito do mártir será mais detalhado à frente, dado que a figura materna é extensivamente estudada e talvez a relação mais óbvia na fotografia e na Pietà. Já a figura do mártir traz consigo significados ocultos que podem nos ajudar a entender a importância desta imagem, também, no contexto árabe.

4.2.1 O arquétipo do mártir

Candida Moss escreveu um trabalho extenso sobre a perseguição de cristãos e os efeitos disto atualmente. Seu trabalho serve um pouco para desbancar a ideia de perseguição de cristãos, pelo uso com orientação política do conceito de perseguição (como deputados dizendo que a comunidade LGBT estava armando uma *jihad* ou “guerra santa” por exigir direitos, e, portanto, se declarar “perseguido”), mas ela se dedica a esclarecer o mito da perseguição e do mártir e por isto usamos neste trabalho. A começar pelo significado da palavra, ela descreve que os significados original em grego de mártir é o de testemunha (MOSS, 2013).

Quando as pessoas usam o termo “mártir” hoje, elas usam para se referir a um monte de diferentes ideias e conceitos. Até mesmo o uso direto do título é

49 Ver: “Biblical scholars have pointed out that Jesus’s words of despair are citations of psalms that begin despondently but end with promises of restoration. Psalm 22, from which the words “My God, my God, why have you forsaken me?” are taken, concludes on a much more hopeful note. It is likely that Mark invokes echoes of the whole psalm in order to imply—to those who catch the allusions—that Jesus’s death, though tragic, will in the end turn out for the good.” (MOSS, 2013, loc. 925)

aplicado não só a santos como Joana D’Arc, que morreu (ao menos na superfície) por causas religiosas, mas também a heróis políticos ou ativistas como Martin Luther King, Jr., Mahatma Ghandi, Yitzhak Rabin e Matthew Shepard. A aplicação do termo “mártir”, que carrega tons religiosos, para ativistas de direitos civis ou figuras políticas assassinados pintam estas mortes com um toque de religião (MOSS, 2011, loc. 400, tradução nossa⁵⁰)

Estes mártires são modelos para vários tipos de educação e conduta Cristã (MOSS, 2011). Seus nomes são dados a escolas, igrejas e crianças. São ensinados como grandes exemplos de uma boa conduta e fé na causa/em Deus. Campbell também trata disso, como uma forma de lembrar que a morte no mito é também uma nova vida:

Uma coisa que se revela nos mitos é que, no fundo do abismo, desponta a voz da salvação. O momento crucial é aquele em que a verdadeira mensagem de transformação está prestes a surgir. No momento mais sombrio surge a luz (CAMPBELL, 1991, loc. 894).

E ele complementa:

MOYERS: Não é verdade que muitos heróis mitológicos morrem para o mundo? Eles sofrem, são crucificados.

CAMPBELL: Muitos doam suas vidas. Mas então o mito afirma que da vida sacrificada nasce uma nova vida. Pode não ser a vida do herói, mas é uma nova vida, um novo caminho de ser, de vir a ser (CAMPBELL, 1991, loc. 2680).

É esta também a aproximação do mártir. Em um quadro descritivo do arquétipo do mártir, Wallace e Rusk trabalham o paradigma da salvação cristã:

Quadro 4 – Atributos comuns do esteriótipo de mártir

1.	O herói	Uma pessoa de algum renome que é devota de uma causa que é tida como admirável.
2.	Oposição	Pessoas que se opõem a esta causa
3.	Risco previsível	O herói prevê ação dos oponentes para ferí-lo, por causa de seu comprometimento à causa.

50 No original: “When people use the term “martyr” today, they do so to refer to lots of different ideas and concepts. Even the straightforward use of the title is applied not just to saints like Joan of Arc, who died (at least on the surface) for religious causes, but also to political or activist heroes like Martin Luther King Jr., Mahatma Gandhi, Yitzhak Rabin, and Matthew Shepard. The application of the term “martyr,” which carries religious overtones, to an assassinated civil rights activist or a political figure colors either death with a touch of the religious.”

4.	Coragem e comprometimento	O herói continua, mesmo sabendo do risco, por conta de seu comprometimento à causa.
5.	Morte	O oponente mata o herói por causa de seu comprometimento
6.	Resposta da audiência	A morte do herói é celebrada. Pessoas podem chamar o herói explicitamente de mártir. Outras pessoas podem se tornar inspiradas a seguir a mesma causa.

Fonte: Adaptado e traduzido de WALLACE, A. J.; RUSK, R. D. **Moral Transformation: The Original Christian Paradigm of Salvation**. Nova Zelândia: Bridgehead, 2011.

Foram os passos de Jesus e de muitos mártires que seguiram seus passos. Moss (2013) afirma que a ideia de martírio existia antes, ainda que não com este nome, e foi trabalhada durante séculos. A ideia de “morte honrada” ou também a morte de Sócrates contribuíram para a criação deste mito. Ela se consolidou, porém, no começo do cristianismo:

A valorização dos mártires, de fato até mesmo título “mártir”, pode ser traçada ao início da Igreja. De acordo com a bíblia, perseguição foi uma parte do Cristianismo desde o começo. De várias maneiras, essa perseguição começou com Jesus, já que, mesmo com pequenas variações, escritores dos evangelhos concordam que a condenação da morte de Jesus foi injusta. (MOSS, 2013, loc. 85, tradução nossa⁵¹)

Retornando à fotografia de Samuel Aranda, Zayed quase interpreta o papel, tendo já falado para a mãe dele que queria ser um mártir⁵². Como Jesus, deu de frente com o governo estabelecido para disseminar suas ideias e, por isto, foi atacado, junto de tantos outros. Este arquétipo, com suas forças de injustiça e perseguição, aliado à grande dor materna, confluem na imagem de Aranda e na Pietà, que tem uma forte ressonância inconsciente.

51 No original: The valorization of martyrs, in fact even the title “martyr,” can be traced back to the early church. According to the Bible, persecution has been a part of Christianity from the very beginning. In many ways, this persecution began with Jesus himself, for, although they differ in numerous important details, the Gospel writers are in agreement that Jesus was unjustly sentenced to death.

52 Ver: <<http://lens.blogs.nytimes.com/2012/02/21/in-sana-an-emotional-encounter/>>.

4.3 CONCLUSÃO DA INTERPRETAÇÃO ICONOLÓGICA

Na narrativa de Maria e da mãe e na narrativa de Jesus e do mártir, a Pietà representa um momento do tempo em que os dois destinos se cruzam, na morte (no caso de Zayed, simbólica) do filho nos braços da mãe, que fica na terra enquanto o filho segue para o mistério. Simbolicamente, seria o quinto passo da narrativa mártir (a morte) e a sexta dor de Maria (Jesus recebendo a lança na Cruz, quando é constatado que está morto), guardado em um instante. Desde que haja tempo, há sofrimento. Perda, morte, nascimento, perda, morte – e assim por diante. Estas são pré-condições de existência a qual são a matéria-prima dos mitos e dos sonhos. Ao contemplar a cruz, você está contemplando um símbolo do mistério da vida (CAMPBELL, 1991).

Podemos explicar a força de tal imagem com James Joyce, quando escreve em Retrato de um Jovem Artista que a “piedade é o sentimento que captura a mente na presença de qualquer coisa grave e constante nos sofrimentos humanos e a une ao sofrimento humano”. E que maneira mais adequada de representar tal sentimento grave e constante de uma maneira congelada no tempo, se não a imagem fotográfica?

O que a língua latina chamava de *imago* referia-se ao retrato de um morto. Porque as imagens são indelévels e porque conferem uma segunda existência, elas possuem um status semiótico na segunda realidade (cf. Ivan Bystrina, 1989), e seu caso particular, a presença de uma ausência e seu oposto, a ausência de uma presença. Por isso, elas são fantasmagóricas, em sua origem mais remota (BAITELLO JUNIOR, 2014, p.63).

A confluência desta conversa entre *anima* e *animus*, os arquétipos sempre presentes na sociedade cristã de mãe e de mártir (e também em outras, como destacaremos na conclusão) e o sentimento de piedade, uma condição pré-existente na vida humana, é o que resulta em uma fotografia memorável, que bebe sua força de fontes religiosas memoráveis. Afinal, as fotos são, talvez, os mais misteriosos de todos os objetos que compõem e adensam o ambiente que identificamos como moderno (SONTAG, 2004).

4.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS DA INTERPRETAÇÃO

Comparar, assim, uma fotografia com um mito pode parecer um tanto raso, especialmente colocando no plano das divindades uma narrativa humana, mas devemos lembrar que:

É que o mito é uma fala roubada e restituída. Simplesmente, a fala que se restitui não é exatamente a mesma que foi roubada: trazida de volta, não foi colocada no seu lugar exato. É esse breve roubo, esse momento furtivo de falsificação, que constitui o aspecto transpassado da fala mítica (BARTHES, 2009, p. 217)

E quanto à presença do divino em nossas vidas, Campbell complementa:

Agora, o que é um mito? A definição de dicionário seria: História sobre deuses. Isso obriga a fazer a pergunta seguinte: Que é um deus? Um deus é a personificação de um poder motivador ou de um sistema de valores que funciona para a vida humana e para o universo – os poderes do seu próprio corpo e da natureza. Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo. (CAMPBELL, 1991, loc. 643)

Isto se deve ao fato de que os mitos ajudam a psique a participar, sem culpa ou receio, no ato necessário da vida (CAMPBELL, 1991). É, como argumentado antes, uma chance de podermos contemplar a condição humana. Barthes continua, ao explicar como uma nova representação é implantada no mito:

O conceito restabelece uma cadeia de causas e efeitos, de motivações e de intenções. Ao contrário da forma, o conceito não é absolutamente abstrato, mas está repleto de uma situação. Graças ao conceito, toda uma nova história é implantada no mito. [...] Para dizer a verdade, o que se investe no conceito é menos o real do que um certo conhecimento do real; passando do sentido à forma, a imagem perde parte do seu saber: torna-se disponível para o saber do conceito. De fato, o saber contido no conceito mítico é um saber confuso, constituído por associações frágeis, ilimitadas. É preciso insistir sobre esse caráter aberto do conceito; não é absolutamente uma essência abstrata, purificada, mas sim uma condensação informal, instável, nebulosa, cuja unidade e coerência provêm, sobretudo, da sua função (BARTHES, p. 210).

É de enorme importância o trabalho e a descrição destes mitos e arquétipos. São eles que nos ajudam a entender a mentalidade de culturas inteiras, especialmente

em momentos de efervescência política. Jung talvez tenha premeditado a importância do seu conceito de arquétipos do inconsciente coletivo:

Não basta então reconhecê-los e depois descartá-los como algo ridículo - pelo menos definitivamente - pois os arquétipos constituem um bem inalienável de toda psique, "sendo o tesouro no campo dos pensamentos obscuros", no dizer de KANT, vastamente documentado por inúmeros temas do folclore. Um arquétipo, por sua natureza, não é de modo algum um preconceito simplesmente irritante. Ele só o é quando não está em seu devido lugar. Pertence aos mais supremos valores da alma humana, tendo por isso povoado os Olimpos de todas as religiões. Descartá-lo como algo insignificante representa realmente uma perda. Trata-se muito mais, por conseguinte, de solucionar essas projeções, a fim de restituir os seus conteúdos àquele que os perdeu por tê-los projetado fora de si, espontaneamente (JUNG, 2000, p. 88).

Fecharemos várias ideias discutidas até agora na conclusão, onde discutiremos também um pouco da migração desta imagem para o mundo árabe, além do papel do artista como os contadores de história que reavivam os mitos na sociedade atual. Sobre a interpretação iconológica, é bom lembrar que os mitos sempre tem os mesmos motivos básicos (CAMPBELL, 1991). E como a morte é sempre presente, a piedade como motivo básico com certeza também ecoa em nossas mentes com uma forte ressonância com o que identificamos em nossas vidas e em todas as vidas humanas: a mãe, o filho e a revolução.

5 CONCLUSÃO

Sem dúvida, a fotografia de Aranda despertou um sentimento geral à época que saiu. O júri do World Press Photo teve uma mão muito cheia do que escolher, desde o terremoto no Japão até vários dos conflitos no mundo árabe. Gostaria de destacar as expressões exatadas do artigo sobre 2012 do World Press:

Mesmo com todas as tragédias, o júri quis premiar uma imagem que não só refletia os eventos do ano, mas oferecer um consolo. A fotografia de Aranda mostrou um momento de compaixão, eterno e instantaneamente reconhecível no mundo todo (tradução nossa de um trecho do artigo Concurso em Contexto de 2012 do World Press⁵³)

Isto significa que a força da imagem havia sido reconhecida quase de imediato: em cima do que dissertamos, é uma imagem de *compaixão*, ou piedade, de um momento *eterno*, ou pré-existente, e, mais que tudo, *reconhecível*, por se tratar de arquétipos facilmente assimiláveis. O fato da quase anonimidade dos sujeitos também confere força à imagem:

MOYERS: Há um certo esforço, aparentemente, para fazer coincidir o centro da vida de uma pessoa com o centro do universo...

CAMPBELL: ... pelo caminho da imagem mitológica, sim. A imagem ajuda você a se identificar com a força simbolizada. Você não pode esperar que uma pessoa se identifique com uma coisa indiferenciada ou uma coisa qualquer. Mas quando você lhe fornece elementos que apontem para certas percepções, a pessoa pode acompanhar. (CAMPBELL, 1991, loc. 4295)

Encontrar estes arquétipos e usá-los para significar uma notícia pode ter sido o que é considerado de um trabalho de artista. Resgatar uma imagem conhecida para o efeito de compaixão e, mais que tudo, simplicidade para o entendimento de todas as pessoas é um feito admirável. Sobre o papel do artista na mitologia:

CAMPBELL: Qualquer um que se entregue a um trabalho de criação literária sabe que a gente se abre, se entrega, e o livro nos fala e se constrói a si mesmo. Até certo ponto, você se torna o portador de algo que lhe foi transmitido por aquilo que se chama as Musas, ou, em linguagem bíblica, "Deus". Isso não é força de expressão, isso é um fato. Uma vez que a inspiração provém do inconsciente, e uma vez que a mente das pessoas de qualquer pequena sociedade tem muito em comum, no que diz respeito ao inconsciente, aquilo que o xamã ou o vidente traz à tona é algo que existe latente em qualquer um,

53 Original: Despite all the tragedies, the jury had hoped to reward an image that might not only reflect the events of the year but also offer solace. Aranda's photo showed a compassionate moment, timeless and instantly recognizable worldwide. Pode ser acessado no link: <<http://www.worldpressphoto.org/collection/context/photo/2012>>.

aguardando ser trazido à tona. [...] O mito deve ser mantido vivo. As pessoas capazes de o fazer são os artistas, de um tipo ou de outro. A função do artista é a mitologização do meio ambiente e do mundo.

MOYERS: Você quer dizer que os artistas são os fazedores de mitos dos nossos dias?

CAMPBELL: Os fazedores de mitos dos tempos primitivos eram a contraparte dos nossos artistas. (CAMPBELL, 1991, loc. 1281)

Notadamente, houveram críticas pelo uso de uma iconografia cristã para significar um conflito que era árabe. Isto pode ser visto em mais de um dos artigos usados ao longo deste trabalho. Sem dúvidas, a princípio pareceria ter sentido tal afirmação. A questão, porém, é de que não foi avaliado nestes casos como o que existe por trás do mito da piedade, que são os arquétipos presentes. A mãe e o mártir existem em todas as culturas. Inclusive, se procurar no Corão, e não na bíblia, veremos a menção ao martírio como uma coisa sagrada para eles também. E com um certo sentido próprio, não só um traço similar por ser também uma religião abraâmica:

Se um sofrimento vos tocar, pacientai, pois, com efeito, sofrimento igual havia tocado o povo inimigo. E esses dias, alternamo-los entre os homens. E isso, para que Allah conheça os que crêem e escolha de vós mártires – e Allah não ama os injustos – [3:140]

E não suponhas que os que foram mortos no caminho de Allah estejam mortos; ao contrário, estão vivos, junto de seu Senhor, e por Ele sustentados, [3:169]

Jubilosos com o que Allah lhes concedeu ao Seu favor. E exultam pelos que, deixados atrás deles, ainda se lhes não ajuntaram: exultam, ainda por nada ahaver que temer por eles, e eles não se entristecerão. [3:170]

Exultam por graça de Allah e por Seu favor, e porque Allah não faz perder o prêmio dos crentes, [3:171]

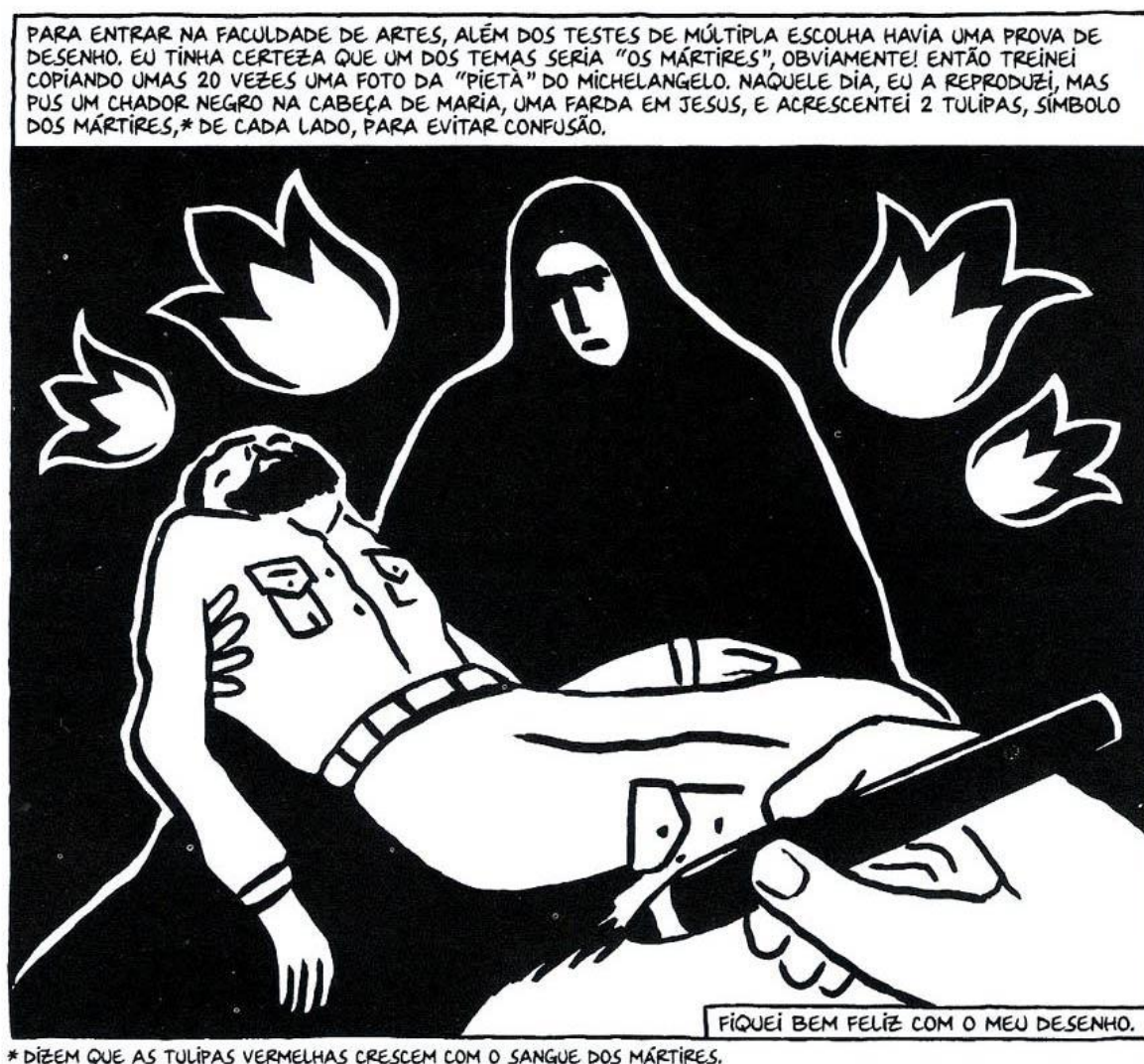
(trechos retirados do Sura Al-Imran, do Nobre Alcorão⁵⁴)

Na religião islâmica, existe uma fé clara de que aqueles que morrem pela causa de Allah não tem outro destino se não a salvação eterna. A figura do mártir é tão sagrada que mesmo o sofrimento terreno da sua partida não compensa a salvação que advém de sua morte. Muito similarmente à Jesus, que apesar de figura importante dentre os profetas no Islã, não tem nem remotamente o destaque que tem na religião cristã.

⁵⁴ Esta versão do Corão tem o nome completo de "Tradução do sentido do Nobre Alcorão para a Língua Portuguesa", e foi feito em colaboração da Liga Islâmica Mundial, traduzido por Dr. Helmi Nasr, professor de Estudos Árabes e Islâmicos na USP.

Sobre esta transfiguração em particular, foi curioso perceber que ela aparece em sua analogia total em *Persépolis*, que foi publicado entre 2000 e 2003. No livro, a autora Marjane Satrapi faz uma autobiografia, em que também narra a transição de regimes no Irã depois da revolução. O país se tornou um estado religioso. Ela narra perto do fim do livro, depois de viver a adolescência na Europa, seu teste para entrar na faculdade de artes:

Figura 24 – A Pietà no quadrinho Persépolis (2003)



Fonte: Persépolis Completo, da Cia. das Letras

É possível dizer, então, que existe um precedente desta migração de imagens, inclusive por uma iraniana. Ela troca a figura do mártir por Jesus e coloca Maria em

uma burca, em um simples jogo de substituição. O fato de Samuel Aranda encontrar uma cena real disto nove anos depois só torna o caso todo mais curioso. Ainda antes de Aranda, a adaptação para o cinema dos quadrinhos traz a imagem de volta, em uma arte de rua numa cena de transição:

Figura 25 – A Pietà no filme Persépolis (2007)



Fonte: 66'7" do filme Persépolis

Não é nada incomum, na realidade, um artista reinterpretar uma obra destas, principalmente artistas visuais como Marjane e Aranda. O curioso, na verdade, é a pureza das recriações dos dois. Para exemplificar, iremos mostrar mais uma recriação direta da Pietà contemporânea, de David LaChapelle. A imagem representa a ousadia do artista, recriando a cena litúrgica de maneira bem agressiva. Se trata de Courtney Love segurando Kurt Cobain morto nos braços, fazendo uma clara alusão ao estado mental dele estar relacionado às drogas.

É forte nas ironias, como todo o trabalho de *Heaven to Hell*. David LaChapelle é conhecido por estas brincadeiras de celebridades com status mítico e poderia render uma análise só para estes efeitos. No entanto, queiram reparar a liberdade que um artista moderno pode ressignificar estas imagens, no lugar da apropriação para o efeito de sentimentos originais das referências.

Figura 26 – A Pietà de LaChapelle



Fonte: Heaven to Hell, por David LaChapelle⁵⁵

Por fim, a Pietà de Aranda reconstitui um sentimento em um momento de fragilidade. Por ser uma releitura tão próxima, atinge uma identificação muito forte com os sentimentos de piedade, não só no ocidente. A imagem dele se destacar entre todas as outras da Primavera Árabe provavelmente se deve a isto. Sua capacidade de percepção e reação, que, além da capacidade de se resolver em semelhante cena, demonstram sua perspicácia como fotojornalista. E o resultado de sorte, percepção e talento ecoaram juntos para uma das fotografias mais memoráveis dos tempos recentes.

⁵⁵ Pode ser encontrado em: http://www.taschen.com/pages/en/catalogue/photography/all/65701/gallery.lachapelle_heaven_to_hell.htm

REFERÊNCIAS

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura.** São Paulo: Paulus, 2014. (Temas de comunicação).

BELTING, Hans. **Antropologia de la imagen.** Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

BARTHES, Roland. **Mitologias.** Rio de Janeiro: Difel, 2009.

CAMPBELL, Joseph. **Mitos, sonhos e religião.** São Paulo: Ediouro Publicações S.A., 2001.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito.** São Paulo: Palas Athena, 1991.

CLARKE, Graham. **The Photograph.** Oxford: Oxford University Press, 1997. (Oxford History of Art).

DIDRON, Adolphe Napoleón. **Christian Iconography.** Londres: George Bell & Sons, 1907.

FORSYTH, William H. **The Pietà in French Late Gothic Sculpture: Regional Variations.** New York: The Metropolitan Art Museum Of Art, 1995.

GIRARDET, Raoul. **Mitos e mitologias políticas.** São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1987.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte.** São Paulo: LTC, 2000.

JERRY KORN. Editors of Time-Life Books (Ed.). **The Great Themes.** Nova Iorque: Time-life Books, 1972. (Life Library of Photography).

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis: Vozes, 2000.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia do Inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1980.

MOSS, Candida. **The Myth of Persecution: How Early Christians Invented a Story of Martyrdom**. New York: Harper Collins, 2013.

PANOFSKY, Erwin. **Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character**. New York: Harper And Row, 1971.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
Tradução de Rubens Figueiredo.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Porto: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 2002.

VASARI, Giorgio. **The Lives of the Artists**. Reading, Berkshire: Cox & Wyman Ltd., 1998.

WALLACE, A. J.; RUSK, R. D. **Moral Transformation: The Original Christian Paradigm of Salvation**. Nova Zelândia: Bridgehead, 2011.