

Antonio Vicente Pietroforte
FFLCH-USP
avpietroforte@hotmail.com

Introdução

Retomando o tópico semiótico dos efeitos de sentido de referencialização, talvez a fotografia seja, entre as artes plásticas, aquela a levantar essa questão com mais intensidade. Em sua gênese, a fotografia sempre remete a sua produtibilidade técnica; essa remissão implica na relação entre a imagem reproduzida eletrônica ou quimicamente e a “coisa” do mundo capturada pela máquina fotográfica, fazendo parecer evidente que, na fotografia, a linguagem seja tomada como reflexo do mundo.

Embora na pintura a utilização de modelos, objetos, paisagens e até mesmo fotografias como base de produção das telas possa sugerir um processo de gênese semelhante, parece mais fácil reconhecer na pintura, do que na fotografia, a imanência da significação por meio da linguagem. As fotos têm valor de documento legal – fotografias podem ser a provas crimes, muitos documentos pessoais são acompanhados por fotos –; o discurso jornalístico, em seus compromissos com a “verdade” dos fatos, lança mão de fotografias para justificar seu dizer verdadeiro; de acordo com Barthes, a eficácia da fotografia residiria, justamente, em sua relação com o referente – a mitologia particular da fotografia residiria em sua propriedade de presentificar o passado (Barthes, 1984); tudo levar a crer que o sentido na linguagem fotográfica depende, em grande parte, dela ser tomada como reflexo do mundo.

Que a fotografia faça referências ao mundo, isso não se discute; o que se coloca em questão, em uma abordagem semiótica, é como ela faz isso. Como nas demais semióticas plásticas, o sentido na fotografia também é gerado em construções semióticas; a referência, nessa linguagem, é uma referência a outros discursos e a conotações sociosemióticas projetadas sobre a sua eficácia referencial – assim como se projeta sobre a pintura renascentista mais eficácia referencial que sobre a pintura cubista, projeta-se mais

eficácia referencial na fotografia que na pintura. Portanto, com o objetivo de examinar a referencialização na semiótica da fotografia, analisa-se, em seguida, esse efeito de sentido na categoria discursiva de pessoa.

1. A pessoa



Diferentemente das análises das demais semióticas plásticas, como a pintura, a escultura ou a arquitetura, nem sempre projetadas valorizações artísticas sobre a fotografia. Adolf Hitler, Anthony Queen e Pablo Picasso são todos pintores, nenhum deles abriria mão do título de artista, o que os difere é o grau de excelência, engenho e arte com suas muitas gradações entre os pintores fajutos, os medianos e os gênios da pintura. Na fotografia, porém, há os artistas plásticos como Nadar, Man Ray, Mapplethorpe ou Sebastião Salgado, e todos aqueles que possuem uma máquina fotográfica em seus muitos registros jornalísticos, científicos, publicitários, domésticos, etc. Não cabe aqui discutir o estatuto da arte, mas é preciso considerar que ela, devido à complexificação semântica e, no caso das semióticas plásticas, à complexificação da plasticidade, permite melhores abordagens porque oferece, ao analista, objetos ricos em suas engenharias semânticas, plásticas e textuais. Em outras palavras, a arte, ao investir sobre a exploração, realização e validação de relações semióticas, termina por maximizar fenômenos da linguagem que outros discursos não artísticos tendem a não considerar – valendo-se de uma comparação com as ciências exatas e biológicas, a arte colocaria uma “lente de aumento” sobre os fenômenos semióticos, facilitando, assim, a observação. Entretanto, a semiótica não pode se limitar apenas à semiótica da arte; sua abordagem deve permitir analisar fotografias como a anterior, em princípio, a fotografia de um homem comum, de autor anônimo, sem intenções artísticas como são as dos quatro fotógrafos citados.

2. O plano de expressão

Sem contar apenas com a subjetividade do analista para justificar a afirmação que segue, parece que a foto em questão poderia receber valorizações artísticas além da conotação social de ser registro de época, pois algumas relações entre categorias plásticas em seu plano de expressão podem ser traçadas, sugerindo preocupações com o enquadramento, o foco e a distribuição das sombras, capazes de conotar o texto com valorizações artísticas, além de flagrar o homem – a personagem da foto – destacando sua singularidade no meio de quem o cerca, encaminhando questões a propósito dos papéis temáticos e figurativos responsáveis por essa singularização.

Iniciando a abordagem semiótica pelo plano de expressão da fotografia, é possível determinar, pelo menos, quatro categorias plásticas em sua manifestação. Devido à profundidade de foco, a face do homem é mais definida que as duas pessoas que o cercam,

sugerindo a categoria eidética *concentrado vs. difuso* na definição das formas em função dessa profundidade, pois, quanto mais próximo do homem central, mais as formas tendem a ser concentradas e, quanto mais distante, mais difusas, como são as pessoas que o cercam e o fundo atrás, praticamente indefinido. Essa disposição eidética, por sua vez, está articulada com a categoria topológica *cercado vs. cercante*, de modo que as formas cercadas – o homem central, seu uniforme, seu rosto – têm formas mais concentradas, e as formas cercantes – as outras duas pessoas e o fundo –, formas mais difusas. Por fim, subordinada a essa articulação entre formas e posições, há a categoria cromática *claro vs. escuro*, que divide a foto em uma zona predominantemente clara do lado direito e escura, do lado esquerdo, determinando-se a categoria topológica *direito vs. esquerdo*.

Tais correlações plásticas, formadas pela articulação entre a correlação eidético-topológica *concentrado / cercado vs. difuso / cercante* e a correlação cromático-topológica *claro / direito vs. escuro / esquerdo*, estão de acordo com a definição de função poética de Jakobson, segunda a qual, no processo de comunicação, a poeticidade é o resultado da ênfase na mensagem (Jakobson, s.d.: 118-162). Em linhas gerais, segundo Jakobson o processo de comunicação é formado por seis elementos: emissor, receptor, referente, canal, código e mensagem; presentes em todo ato de comunicação, isso permite que se enfatize cada um deles, para isso basta lançar mão dos recursos semióticos necessários para este fim. Desse modo, entre outros recursos, marcar o enunciador do discurso na primeira pessoa enfatiza o emissor, marcar o enunciatário na segunda pessoa enfatiza o receptor, construir o discurso em terceira pessoa enfatiza o referente; quando se trata de enfatizar a mensagem, um dos recursos semióticos utilizados é construir correlações entre os elementos que dão forma a uma determinada linguagem. Nos sistemas verbais, por exemplo, rimar, aliterar ou fazer versos enfatiza a mensagem no plano de expressão por meio de correlações prosódico-fonológicas e fazer metáforas ou metonímias enfatiza a mensagem no plano de conteúdo por meio de correlações semânticas; nos sistemas plásticos, traçar correlações entre categorias plásticas resulta em ênfases semelhantes no plano de expressão desse tipo de sistema.

As articulações plásticas propostas, porém, encaminham, pelo menos, um questionamento semântico na textualização da foto em análise: enquanto a correlação eidético-topológica *concentrado / cercado vs. difuso / cercante* tende a determinar, por meio da concentração das formas, a imagem centralizada, a correlação cromático-topológica *claro / direito vs. escuro / esquerdo* tende, ao projetar sombras sobre aquela

imagem, a indeterminá-la. Assim, no centro da foto, onde as categorias topológicas *cercado vs. cercante* e *direito vs. esquerdo* articulam-se com mais evidência, destacando-se a oscilação entre a determinação e a indeterminação da imagem centralizada, essa complexificação plástica sugere uma complexificação semântica quando essa imagem torna-se, no plano de conteúdo, a figura de alguém, cabendo perguntar quem é essa pessoa definida e indefinida ao mesmo tempo.

3. O plano de conteúdo

Antes de tudo há, no texto fotográfico, uma informação verbal que possibilita determinar o papel temático daquela pessoa; no braço esquerdo do homem há o bracelete da Organização Todt. Criada por Fritz Todt durante o Terceiro Reich, a organização que leva seu nome, especializada nos ramos de construção e engenharia, fez parte do exército alemão, tendo sido responsável pela construção de armamentos e defesas militares a campos de concentração. Trata-se, portanto, de alguém vinculado ao nazismo; esse papel temático é justificado pela suástica, que aparece parcialmente vista sob o bracelete. Vítima de um acidente aéreo em 1942, Todt teve como sucessor Albert Speer, o homem do centro da fotografia, talvez a personagem mais complexa entre as principais vozes da Alemanha Nazista.

O Führer e seus homens são tematizados de modos distintos, das apologias neonazistas a caricaturas, Adolf Hitler assume muitos papéis: ora herói da nação ariana, ora besta do apocalipse; ora exímio estadista, ora bufão destrambelhado, que agia, nas palavras do próprio Speer, como um “sapateiro remendão” com os mapas da Europa estendidos sobre o gabinete, em seu papel de generalíssimo das forças armadas alemãs. Depois do Führer, as atenções recaem sobre Joseph Goebbels, Hermann Göring ou Heinrich Himmler – os membros mais excêntricos da cúpula nazista – Goebbels com sua propaganda, seus filmes, seu doutorado em literatura alemã; Göring e o excesso de peso, seus tesouros, o vício em morfina; Himmler e as SS, o esoterismo nazista, sua triste figura diante da cápsula de veneno. Em seguida, alguns se lembram da inexpressividade de Rudolf Hess e sua vontade de impotência, ou de Martin Bormann, odiado por todos do partido; por fim, Ernst Röhm e Alfred Rosenberg. De Speer, porém, quase ninguém se lembra.

Tão importante como Goebbels, Göring e Himmler, Speer, apesar de ausente nos anos de formação do partido – seu número de inscrição no NSDAP é 474481, data de

janeiro de 1931 – atuou durante a ascensão do nazismo tanto quanto os três primeiros, muitos vezes mais próximo do Führer do que eles; nos tempos de guerra, Speer, em seu cargo de ministro dos armamentos, foi personagem indispensável nos avanços, sucessos e resultados do conflito, superando em eficiência os demais homens de Hitler. De Albert Speer, disseram estas palavras o jornal inglês *The Observer*, datado de 9 de abril de 1944:

Speer é hoje, de algum modo, mais importante para a Alemanha do que Hitler, Himmler, Goering, Goebbels ou os generais. Na realidade, todos eles são apenas auxiliares desse homem, que é quem dirige realmente a gigantesca máquina bélica, tirando dela todo o rendimento possível. Vemos nele a exata encarnação da revolução dos diretores de empresa. Speer não é um dos ostentosos e pitorescos nazistas. Na realidade, não se sabe qual seja a sua opinião política; se não é antes convencional, ele poderia pertencer a qualquer partido político, contanto que se lhe proporcionasse trabalho e possibilidade de fazer carreira. É o protótipo do homem médio, bem vestido, cortês, incorruptível. Seu estilo de vida, o de sua esposa, o de seus filhos, caracteriza a classe média. Muito menos do que qualquer outro chefe nacional-socialista, Speer corresponde ao tipo clássico nacional-socialista ou a algo considerado, especificamente, alemão. Simboliza melhor um tipo cada dia mais importante em todos os Estados que se acham em guerra: o técnico puro, o homem brilhante carecido de antepassados gloriosos; o homem que não pertence a nenhuma classe, que não visa a outra meta que não seja abrir seu caminho no mundo, utilizando-se apenas das suas faculdades de técnico e de organizador. Precisamente essa falta de lastro psicológico e anímico e a desenvoltura com que maneja a terrível maquinaria técnica e de organização do nosso tempo fazem que esses tipos insignificantes consigam ir muito longe, em nossos dias. Chegou agora a sua época. Poderemos nos livrar dos Hitler e dos Himmler, mas os Speer estarão ainda muito tempo entre nós, aconteça o que acontecer a esse homem em particular.

(Speer, 1975: 384-385)

Enfim, o que teria acontecido àquele homem em particular? Conhecido por meio de seus discursos e dos discursos feitos sobre ele, a pessoa Albert Speer – quem serviu de modelo para a fotografia – só existe através desses mesmos discursos, inclusive do discurso visual em que ele aparece no início desta discussão semiótica a propósito da significação da pessoa discursiva. Portanto, é a esse homem semiótico a quem tanto a foto quanto esta

abordagem fazem referência; uma vez semiotizada na fotografia, essa pessoa se define em relação à polêmica interdiscursiva que lhe dá significação; uma vez dentro de um texto, tal pessoa carrega, junto consigo, essa rede de definições para dentro do texto também. No entanto, quando se busca por Speer nessa rede de definições semióticas, o que se encontra no plano de conteúdo é uma semantização tão complexa quando as categorias plásticas realizadas no plano de expressão da fotografia.

O texto citado do *The Observer* expõe isso com clareza, há nele oscilações entre considerar Speer “modesto”, “incorrupível”, “brilhante”, que, sem ancoragem a antepassados gloriosos, contou apenas consigo para se fazer, um burguês com sua família, até “insignificante”, mas não deixa de traçar a periculosidade do homem – mais perigoso que o próprio Führer, seu Marechal ou o líder das SS – técnico, apartidário, um gênio, no caso, utilizado para o “mal”. Complexificando na pessoa de Speer a oscilação entre a insignificância do homem comum e a pleora de significado de alguém instigado pelas forças armadas alemãs – durante os finais desastrosos da Segunda Grande Guerra – a tomar o lugar do Führer – Speer como a segunda pessoa mais importante do Reich depois de Hitler – o discurso do *The Observer* semantiza o membro do NSDAP entre valores contrários; contudo, caso a análise venha a se deter em sua valorização de nazista perigoso, os discursos a respeito da personagem permanecem complexos.

Arquiteto do Reich, Speer foi o favorito de Hitler. Foi companheiro do Führer em numerosas viagens, inclusive em seu passeio por Paris, na ocupação da França; fez a arquitetura da chancelaria do Reich; projetou com Hitler as maquetes da Germânia, futura capital do império; sistematizou com eficiência a produção de armamentos durante os conflitos, o que lhe permitiu contatos com as pessoas mais influentes das forças armadas, colocando-se politicamente acima de Goebbels, Göring, Himmler e Bormann; depois da guerra, apesar de tudo isso, Speer ainda carregou a alcunha de o “bom nazista”.

Não “bom” no sentido de nazista excelente, cumpridor de suas obrigações nacional-socialistas, mas de nazista bondoso, “bom” em meio a todas as maldades do terceiro Reich. Albert Speer foi citado nos relatórios da Operação Valquíria como alguém com quem se poderia contar depois da conspiração liderada pelo Coronel Von Stauffenberg; Speer desobedeceu ordens do Führer referentes à devastação dos territórios invadidos pelos aliados, salvando a Alemanha da destruição total; Speer conspirou pessoalmente contra Hitler ao planejar a tentativa de assassinato por envenenamento – ele próprio inoculava o gás nas tubulações do esconderijo subterrâneo do Führer, em Berlim.

Além disso, ao contrário de Rosenberg, convicto do nacional-socialismo até o momento de subir ao patíbulo, Speer pediu desculpas, reconheceu as mazelas do terceiro Reich, assumiu suas culpas no regime – menos a de haver utilizado trabalho escravo na produção de armas –, fez doações anônimas de dinheiro a entidades judaicas ocupadas com as vítimas do holocausto.

Ao contrário de Göering, Rosenberg, Julius Streicher ou Baldur von Schirach, o homem da fotografia sobreviveu ao julgamento de Nuremberg, cumprindo vinte anos de reclusão na prisão de Spandau; construiu um jardim nos terrenos da prisão – o Jardim de Speer –; ao sair da prisão, ganhou boas somas com a publicação de suas memórias, ao contrário de Adolf Eichmann, refugiado em barracos de um subúrbio argentino, sequestrado pelo Mossad para ser julgado e executado em Israel. O *The Observer* acertaria mais uma vez, Albert Speer foi bem sucedido no terceiro Reich, na prisão e fora dela, como faria em qualquer lugar, “contanto que se lhe proporcionasse trabalho e possibilidade de fazer carreira”.

Em *Por dentro do III Reich*, seu primeiro livro, o “bom” nazista faz este comentário:

Uma das características do espírito, sempre digna de imitação, foi a de reconhecer a realidade, não fazendo caso de fantasias e de pensamentos delirantes. Mas, refletindo sobre os anos anteriores à minha entrada na prisão, vejo que não estive isento de falsas imagens, em nenhum dos períodos da minha atividade.

O afastamento da realidade, o distanciamento que se acentuava continuamente, dominando cada vez mais um maior número de pessoas, não era uma característica especial do regime nacional-socialista. Ora, enquanto em circunstâncias normais dar as costas à realidade é uma atitude corrigível pelas opiniões das pessoas que nos rodeiam, pela zombaria, pela crítica, pela perda de confiança, no Terceiro Reich não havia tal corretivo, sobretudo quando alguém pertencia às categorias superiores. Ao contrário, assim como se multiplica uma imagem em uma sala de espelhos, cada mentira que alguém fizesse a si mesmo multiplicava-se também nas imagens de um mundo fantástico, quimérico, sem nenhuma relação com a sombria realidade exterior. Os espelhos refletiam sempre a imagem do meu rosto, a única imagem que eu podia ver refletida neles. Nenhuma visão estranha perturbava a uniformidade daqueles cem rostos, sempre os mesmos, a uniformidade do meu eu multiplicado.

Havia diferenças de gradação no que diz respeito à fuga da realidade. Não havia dúvida de que Goebbels estava muito mais próximo da realidade do que, por exemplo, Göring ou Ley. Mas tais diferenças diminuem, quando consideramos o afastamento em que, tanto os iludidos como aqueles considerados realistas, nos achávamos com relação ao que ocorria no mundo real.

(Speer, 1975: 332-333)

Em seu diagnóstico da situação, Speer lida basicamente com os valores semânticos de *identidade* vs. *alteridade*. As ilusões e mentiras – as “quimeras” – construídas nos discursos do III Reich seriam formadas a partir do apagamento da *alteridade* em função de uma *identidade* comum, figurativizada pelos oficiais superiores, marcada com intensidade na pessoa do Führer; na citação, a tensão entre os valores semânticos contrários aparece metaforizada pelo espelho, capaz de, concomitantemente, refletir o mesmo e o outro. Ao mirar a si próprio, o que Speer reconheceria, além do nazista uniformizado pelos valores quiméricos do Reich?

4. A manifestação textual

A figura do rosto retorna na metáfora do espelho; o rosto de Speer em seus espelhos não difere muito do rosto dividido em dois pela sombra na fotografia – sua sombra nazista e sua lucidez ao refletir sobre as quimeras quando aponta as mentiras tomadas como verdades. E quanto às “verdades” de Speer? Depois de uma longa série de entrevistas dadas à jornalista Gitta Sereny – que deram origem ao livro *Albert Speer, sua luta com a verdade* –, o “bom nazista” teria confidenciado a ela:

O que queria dizer-lhe – disse Speer com ar feliz – é que, no fim de tudo, não fiz as coisas muito mal. No fim de tudo, eu fui o arquiteto de Hitler; eu fui o seu Ministro de Armamentos e Produção; eu estive encarcerado vinte anos em Spandau e, ao sair, fiz outra boa carreira. Não está mal de todo, pois não?

(Gallego, 2010: 379)

É comum, na iconografia de diversos sistemas de símbolos, a conciliação de valores contrários – há entre os deuses latinos a figura bifronte de Janus, a olhar

concomitantemente o passado e o futuro; no cristianismo há os dois Joões, o João que chora – João Batista – e o João que ri – João Evangelista –; a mônada chinesa representa a tensão entre os opostos expressando, no mesmo símbolo, a tensão entre os conceitos de Yang e Yin. A fotografia de Speer lembra esses processos mitológicos: seu rosto – sua imagem – é ao mesmo tempo sombria e iluminada no plano de expressão; seu rosto – sua pessoa – é ao mesmo tempo boa e maléfica, a figura do “bom nazista” surge, no plano de conteúdo, tão complexa quanto o jogo de luz e sombra que a manifesta; há uma semiose semissimbólica na textualização daquela fotografia.

Contudo, em suas complexificações, os símbolos citados são bem mais abstratos que a fotografia de Speer. Enquanto Janus diz respeito ao fluxo do tempo e a mônada chinesa, aos princípios geradores da própria existência, o rosto do companheiro de Hitler, a seu modo, também bifronte e dividido entre o claro e o escuro, é mais concreto e específico em sua realização figurativa, trata-se de um homem marcado pelo processo semio-histórico que ele mesmo ajudou a construir ativamente. Conotadas em seu rosto, as tensões de Janus ou da mônada chinesa têm suas abstrações generalizantes reduzidas à imagem do homem capaz de individualizá-las; na fotografia, Speer se parece mais com os homens cindidos da literatura, como os protagonistas d’*O Médico e o monstro*, de Robert L. Stevenson, ou d’*O fantasma da ópera*, de Gaston Leroux. Passageiro da mentira, o arquiteto do Reich recorda aquele que, de acordo com a mitologia cristã, seria o pai de todas elas:

(...) Tal como Fausto, eu venderia minha alma por uma obra de grande vulto. E tinha encontrado meu Mefistófeles. Esse Mefistófeles parecia não menos absorvente do que o criado por Goethe.

(Speer, 1975: 38)

Em seu discurso, Speer compara o demônio de Goethe a Adolf Hitler; sua obra, no momento dessas reflexões, refere-se apenas à obra do arquiteto, não se trata, ainda, do ministro, do detento ou do escritor. Seria essa, porém, uma comparação adequada? Do ponto de vista do “bom nazista”, talvez; nela desviam-se as culpas para outros, como ele faria contra Himmler e seus antigos companheiros, em seu último livro *Der sklavenstaat*. Todavia – vale a pena lembrar – na peça de Goethe, Mefistófeles age como conselheiro e ajudante; seu papel está em função do papel principal de Fausto, assim como fora o do segundo homem do Reich em relação a seu Führer.

bibliografia

GALLEGO, F. (2010). *Os homens do Führer*. Lisboa, Esfera dos Livros.

JACOBSON, R. (s.d.). *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix.

SPEER, A. (1975). *Por dentro do III Reich*. Rio de Janeiro, Círculo do Livro.