

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO**

MARIEL SILVA LAHORGUE

A FOTORREPORTAGEM DO HORROR:
como o imaginário mobiliza as imagens apropriadas pela revista Regards para
denunciar crimes nazistas

PORTO ALEGRE

2023

MARIEL SILVA LAHORGUE

A FOTORREPORTAGEM DO HORROR:

como o imaginário mobiliza as imagens apropriadas pela revista Regards para
denunciar crimes nazistas

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como
requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel
em Jornalismo.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Taís Martins

Co-orientadora: Me. Rayane Lacerda

PORTO ALEGRE

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Silva Lahorgue, Mariel

A FOTORREPORTAGEM DO HORROR: como o imaginário mobiliza as imagens apropriadas pela revista Regards para denunciar crimes nazistas / Mariel Silva Lahorgue. -- 2023.

84 f.

Orientadora: Ana Tais Martins.

Coorientadora: Rayane Lacerda.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Jornalismo, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. imaginário. 2. nazismo. 3. Segunda Guerra Mundial. 4. fotojornalismo. I. Martins, Ana Tais, orient. II. Lacerda, Rayane, coorient. III. Título.

MARIEL SILVA LAHORGUE

A FOTORREPORTAGEM DO HORROR:

como o imaginário mobiliza as imagens apropriadas pela revista Regards para
denunciar crimes nazistas

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como
requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel
em Jornalismo.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Taís Martins
Co-orientadora: Me. Rayane Lacerda

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ana Taís Martins
UFRGS

Prof.^a Dr.^a Nísia Martins do Rosário
UFRGS

Prof.^a Dr.^a Renata Lohmann
UNIVATES

À minha mãe, que sonha, chora e vibra comigo.
Obrigada por me ajudar a perceber o quão longe
cheguei. A vida segue seu rumo, mas o amor é
eterno.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, quero agradecer a todas as mulheres da minha *grande* família. São o exemplo de força, resiliência e amor que carrego comigo. Por causa delas aprendi que sensibilidade, amor, respeito e cuidado são fundamentais para a vida. Em especial, à minha mãe, Monica, e as minhas tias/dindas, Ia e Vivi. Faço um adendo e deixo o meu agradecimento ao meu dindo, Peroni. Tenho muita sorte de poder compartilhar sonhos, lágrimas e risadas com todos vocês. À Amadinha, agradeço por me ensinar a ser uma “irmã mais velha”. Priminha, seus sonhos são maiores que o mundo! Acredita neles, mas não tenha medo de se perder no caminho. Embora eu tenha saudade da criança que você era, fico muito feliz em acompanhar quem está se tornando.

Aos meus amigos que estiveram presentes em tantos momentos importantes da minha vida. Dos “coelhos” até o “sítio”, a maioria cresceu junto comigo, e acompanhar a nossa trajetória conjunta e individual é algo raro e lindo. À Amanda, irmã do coração, filha emprestada da dona Monica e eterna confidente. À Júlia, doce e sensível, companheira de viagens e furadas, obrigada pelas palavras sempre sábias e reconfortantes. À Jenny, que presente foi a nossa amizade, poder compartilhar tantas histórias e saber que posso contar contigo não importa a situação. Ao Gui, esse grande amigo com o coração maior que mundo.

Aos amigos que encontrei na faculdade, em especial a Maria e o Lucas, rede de apoio que começou no minuto que pisei na Fabico e desejo levar para a vida. Também faço meu agradecimento ao meu local de estágio, que me ensinou tanto e me acolheu tão bem. Obrigada, Dora e Rafael, e colegas da Sabujo, por acreditarem no meu potencial.

A todos os professores que abriram tantos caminhos para que eu pudesse trilhar. À Luciana, uma professora marcante no colégio que tenho orgulho de poder chamar de amiga. Aos professores da faculdade que abriram minha mente para novas possibilidades. Em especial, a minha professora na IC e orientadora neste trabalho, Ana Taís, e a minha co-orientadora, Rayane. Vocês são exemplos de mulheres na pesquisa, agradeço ao carinho, dedicação e apoio constante em um momento de tantas emoções. Aos professores, Alexandre da Rocha e Flávio Porcello, que sempre serão lembrados. Meus agradecimentos também são dedicados a professora Laura, que me impulsionou a acreditar no tema desta pesquisa.

Deixo os meus últimos agradecimentos aos que já se foram, mas que carrego comigo e fazem parte de mim. Ao meu pai, que me marcou com sua biblioteca cheia de sonhos e esperança. Ao meu avô, por ensinar que temos que nos dedicar para alcançar o que desejamos.

E para a minha avó, você sempre será a cola que une todas nós. Sem você este trabalho não teria ganhado vida.

“Realmente, é de admirar que eu não tenha desistido de todos os meus ideais, tão absurdos e impossíveis eles são de se realizar. Conservo-os, no entanto, porque apesar de tudo ainda acredito que as pessoas, no fundo, são realmente boas. Simplesmente não posso construir minhas esperanças sobre alicerces formados de confusão, miséria e morte. Vejo o mundo transformar-se gradualmente em uma selva. Sinto que estamos cada vez mais próximos da destruição. Sofro com o sofrimento de milhões e, no entanto, se levanto os olhos aos céus, sei que tudo acabará bem, toda essa crueldade desaparecerá, voltarão a paz e a tranquilidade. Enquanto isso, é necessário que mantenha firme meus ideais, pois talvez chegue o dia em que os possa realizar”.

Anne Frank

RESUMO

Este estudo investiga o aspecto de denúncia aos crimes nazistas que as fotos presentes na reportagem sobre o campo de concentração de Mauthausen revelam. Publicada em 1º de julho de 1945 pela revista francesa *Regards*, a fotorreportagem apresenta uma série de imagens até então inéditas sobre o funcionamento do campo de concentração. Essas fotografias foram apropriadas pelo semanário devido ao grupo de Resistência que atuava em Mauthausen e conseguiu roubar os negativos das fotos antes que os nazistas os destruíssem após perderem a Segunda Guerra Mundial. Para realizar uma interpretação estruturada das fotos de Mauthausen, o estudo explorou aspectos relacionados à fotografia durante a Segunda Guerra Mundial e ao nazismo com as considerações do imaginário. Consequentemente, as fotografias foram analisadas por meio da mitocrítica, baseada na Teoria Geral do Imaginário proposta por Durand (2012). A estratégia metodológica escolhida permitiu que, por meio dos gestos observados nas imagens, fosse possível identificar as estruturas do imaginário que elas revelam. A conclusão desta pesquisa destaca que as fotos presentes na reportagem sobre Mauthausen relacionadas aos prisioneiros são ligadas as imagens catamórficas, associadas a queda e a morte; por outro lado, aquelas que exibem a estrutura do campo de concentração e o complexo nazista revelam a estrutura heroica, da ascensão e luminosidade. Logo, a narrativa presente na reportagem para denunciar crimes nazistas é afirmada pelas estruturas do imaginário identificadas nas fotos. As fotografias da reportagem sobre o campo de concentração carregam uma reflexão sobre um período histórico violento e complexo.

Palavras-chave: imaginário; nazismo; Segunda Guerra Mundial; fotojornalismo.

ABSTRACT

This study investigates the aspect of denouncing Nazi crimes that the photos in the report about the Mauthausen concentration camp reveal. Published on July 1st, 1945, by the French magazine *Regards*, the photo report presents a series of previously unseen images depicting the operation of the concentration camp. These photographs were appropriated by the weekly magazine due to a Resistance group operating in Mauthausen that managed to steal the photo negatives before the Nazis could destroy them after losing the Second World War. To perform a structured interpretation of the Mauthausen photos, the study explores aspects related to photography during World War II and Nazism, considering the imagery involved. Consequently, the photographs were analyzed through myth criticism, based on the General Theory of Imagery proposed by Durand (2012). The chosen methodological strategy allows for the identification of the structures of the imaginary revealed by the observed gestures in the images. The conclusion of this research highlights that the photos in the report about Mauthausen, related to the prisoners, are linked to catamorphic images, associated with downfall and death. On the other hand, those displaying the structure of the concentration camp and the Nazi complex reveal the heroic structure of ascent and luminosity. Thus, the narrative in the report aimed at denouncing Nazi crimes is affirmed by the structures of the imaginary identified in the photos. The photographs in the report about the concentration camp carry a reflection on a violent and complex historical period.

Keywords: imaginary; nazism; Second World War; photojournalism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Blocos extraídos da pedra sendo transportados para Mauthausen	60
Figura 2 - Dimensão do tamanho dos blocos que os prisioneiros carregavam	60
Figura 3 - Pedreira que os prisioneiros de Mauthausen eram forçados a trabalhar.....	61
Figura 4 - Entrada do campo de concentração de Mauthausen	63
Figura 5 - Himmler, em visita à Mauthausen, acompanhado de guardas da SS	64
Figura 6 - Guardas nazistas acompanham a chegada dos novos prisioneiros	65
Figura 7 - No banheiro, homem forçado a se suicidar	67
Figura 8 - Homem, sem o rosto visível, com as mãos no arame farpado do campo	67
Figura 9 - Homem, com o rosto em choque, preso ao arame farpado.....	68
Figura 10 - Homem preso ao arame farpado ao tentar pular a cerca do campo	68
Figura 11 - Dois corpos estendidos perto da cerca de arame farpado.....	69
Figura 12 - Hans ao lado da caixa que construiu para fugir de Mauthausen.....	70
Figura 13 - Prisioneiros levam a caixa com Hans em cima.....	71
Figura 14 - Um desfile, com banda, expõe as consequências de quem tenta fugir	71
Figura 15 - Em um galpão está Hans, morto por enforcamento.....	72
Figura 16 - Prisioneiros soviéticos recém-chegados à Mauthausen	74
Figura 17 - Prisioneiros são obrigados a tirarem a roupa no pátio de Mauthausen.....	74
Figura 18 - Prisioneiros são forçados a trabalhar na construção de valas	75

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. FOTOJORNALISMO E SEGUNDA GUERRA	17
2.1 Fotografia Em Chave Histórica	17
2.2 Fotojornalismo Moderno	26
2.3 Cobertura Fotojornalística No Conflito	28
3. NAZISMO E A TEORIA GERAL DO IMAGINÁRIO	33
3.1 Retomada Histórica Da Ascensão De Hitler E Do Nazismo	33
3.2 A Teoria Geral Do Imaginário.....	36
3.3 Aspectos Do Nazismo Revelados Pelo Imaginário	41
3.4 Estado, Inconsciente Coletivo E A Tempestade Sem Fim	44
3.4.1 <i>A raiz do mal</i>	45
4. UMA REPORTAGEM SOBRE RESISTÊNCIA E DENÚNCIA.....	48
4.1 Mauthausen: O Local Dos Crimes.....	48
4.2 A Fagulha Que Acendeu O Fogo Da Esperança E Ajudou A Prender Nazistas	50
4.3 Estratégia Metodológica.....	53
5. IMAGINAÇÃO E AS FOTOS DA VIOLÊNCIA	57
5.1 A Iluminação Que Reflete	58
5.2 A Águia Da Imaginação	61
5.3 O Homem Que Se Põe De Pé Para Punir E Julgar	62
5.4 A Queda Assustadora	65
5.4.1 <i>A angústia da morte</i>	69
5.4.2 <i>As Fotos Do Matadouro Da História</i>	71
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS: A FERIDA ABERTA DA HISTÓRIA.....	76
REFERÊNCIAS	79
ANEXO A— CAPA DA EDIÇÃO DE 1º DE JULHO DE 1945 DA REGARDS.....	82

1. INTRODUÇÃO

A Segunda Guerra Mundial foi um período complexo, que ainda rende estudos e debates acadêmicos pela vastidão do assunto. Nesse contexto, um dos tópicos que podem ser abordados diz respeito aos campos de concentração. Esses locais permanecem presos ao nosso imaginário devido a todos os acontecimentos ocorridos que, quando foram revelados, provocaram um choque devastador. Na realidade, os crimes cometidos pelos nazistas são acontecimentos históricos que ainda se mantêm latentes nos dias atuais. Todavia, é necessário ressaltar que não teríamos ideia das torturas e assassinatos caso não tivesse sido produzido um material midiático, entre filmes, discursos e fotos, que comprovassem os horrores. Desse modo, entendemos o papel fundamental exercido pelos meios e produtos comunicacionais.

Visto isso, logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1º de julho de 1945, o semanário francês *Regards* publicou uma fotorreportagem sobre o campo de concentração de Mauthausen, na Áustria. Nesse contexto, Brenneis (2018) aponta que a revista francesa, de cunho comunista, foi pioneira na publicação e divulgação de fotografias que mostravam desde visitas oficiais do alto escalão nazista até fotos de prisioneiros em situações degradantes.

Essas fotografias possuem importância histórica porque registram a rotina de um dos lugares mais secretos na Alemanha. Brenneis (2018) afirma que a fotorreportagem conseguiu suprir as lacunas deixadas pelos relatos dos sobreviventes de um dos crimes mais conhecidos da história ocidental, o assassinato de milhões de pessoas nos campos de concentração nazistas. Desse modo, este trabalho visa explorar os aspectos que fazem as fotos tão instigantes e relevantes para a narrativa dos prisioneiros de Mauthausen.

Além disso, também é fundamental explicar porque esse tema e estes objetivos foram elaborados para o desenvolvimento da pesquisa, o que sugere um breve relato de experiência pessoal. Minha avó era professora de História¹, e por ser muito próxima dela, cresci ao redor de seus livros, bem como de sua fascinação por estudar a Segunda Guerra Mundial. Em 1970, ela e meu avô realizaram uma viagem até Berlim, e chegaram a visitar a parte Oriental – que, naquele tempo, eram raras as pessoas que podiam passar do outro lado do muro para o turismo. Ao me contar da viagem, ela destacava o impacto sentido ao olhar para uma cidade ainda fortemente marcada pela guerra, assim como de observar as pessoas da cidade, as quais seguiam suas vidas em meio aos restos dos escombros de um passado obscuro. Para a minha avó, era

¹ Tratando-se de uma narrativa pessoal, os próximos três parágrafos estão em primeira pessoa do singular.

essencial revisitar os períodos mais tristes da humanidade para que os erros do passado não viessem a repercutir no presente.

Quando mais velha, em 2018, visitei o campo de concentração de Auschwitz, na Polônia, lugar em que muitos horrores foram permitidos e impulsionados por uma ideologia que pregava o ódio. Essa experiência me marcou profundamente, pois ao olhar as fotos das pessoas aprisionadas em Auschwitz, exibidas no complexo do campo de concentração, não pude deixar de me impressionar com a narrativa que elas evocavam e relembrar tudo que minha vó sempre me ensinou sobre a relação entre história e memória.

Minha avó, que faleceu em 2019, era uma grande companheira de viagens e uma amante da fotografia. A casa dela era preenchida por álbuns de fotos de todos os familiares e amigos. Sendo tão próxima a ela, acabei herdando o gosto pela fotografia. Ao longo da faculdade, em envolvi com o fotojornalismo, essa arte de provocar, visualmente, as características clássicas do jornalismo, tais como informar a sociedade. Quando me deparei com a escolha de um tema para o TCC, sabia que gostaria de trabalhar com algo relacionado a fotografia, embora ainda não tivesse clareza sobre um assunto específico. Então, todo esse fascínio pela história explodiu em mim. Embora o foco deste projeto considere uma faceta problemática dos seres humanos, também esbarra em fatos que corroboram com a vontade por justiça e por evidenciar uma verdade que vai de encontro à narrativa nazista, possibilitando, arrisco dizer, uma certa esperança. Nesse contexto, é essencial entender a importância social de revisitar, compreender e analisar um dos momentos marcantes da história contemporânea.

É importante ressaltar que no período que a matéria foi publicada no semanário, como Sousa (2000) aponta, as notícias referentes ao que ocorria nos campos de concentração desenvolvidos pelos nazistas estavam recém chegando ao conhecimento do público. Outro fator que Brenneis (2018) discorre são os poucos registros que podem comprovar de fato o que ocorria dentro dos *Konzentrationslager*², já que grande parte da documentação que poderia incriminar os nazistas foi destruída por eles antes da vitória das tropas adversárias.

De certa forma, a apropriação da fotorreportagem pelo semanário *Regards* também tem aspecto de ineditismo para a época, pioneira na divulgação das fotos do campo de Mauthausen. Portanto, o problema de pesquisa deste trabalho parte do princípio que, depois de organizadas em formato de uma fotorreportagem no semanário *Regards*, as fotos passam a ser utilizadas como fontes de denúncia aos crimes cometidos pelos nazistas no campo de Mauthausen. Mas de que maneira elas realizam essa abordagem e como comprovam que crimes ocorreram? Para

² “Campo de concentração” em alemão.

isso, foi necessário criar uma determinada narrativa nessa fotorreportagem que fosse capaz de movimentar certos sentidos que levassem a um teor de denúncia?

Logo, este trabalho tem o intuito de percorrer tais indagações a fim de responder à uma questão que se mostra latente: como a fotorreportagem do semanário *Regards* se apropria das imagens de Mauthausen na construção de provas contra crimes nazistas? Nesse contexto, o objetivo geral deste trabalho é analisar as fotos de Mauthausen em busca de revelações do imaginário presente na fotorreportagem, a qual tem um caráter de denúncia de crimes nazistas. Entre os objetivos específicos, contextualizaremos a época e a evolução técnica e social da fotografia até o período da Segunda Guerra Mundial, bem como almejamos esclarecer essas questões ligadas à fotografia durante o conflito. O segundo objetivo específico trata de investigar a ideologia nazista e sua ascensão tendo como filiação teórica o trabalho desenvolvido pelo antropólogo Gilbert Durand (2012).

Não obstante, sendo esta uma pesquisa exploratória, é baseada em hipóteses e requer um aprofundamento sobre o objeto de estudo, além de explorar questões filosóficas ao analisar sentidos movimentados em uma fotorreportagem. Logo, justifica-se a escolha do método qualitativo, pois “a interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são básicas no processo de pesquisa qualitativa” (PRODANOV E FREITAS, 2013, p. 70). Enfim, o terceiro objetivo é relacionado a reportagem analisada, explicando como as fotos de Mauthausen foram adquiridas pela revista francesa *Regards* e propondo uma visão sobre os aspectos técnicos circunscritos na fotorreportagem, bem como uma contextualização do semanário francês.

Embora o partido nazista tenha sido extinto da Alemanha, sua matriz regada a ódio permanece no mundo. No Brasil, por exemplo, discursos autoritários que atacam minorias políticas foram incorporados pelo então presidente da República. “Conosco não haverá essa politicagem de direitos humanos, essa bandidagem vai morrer porque não enviaremos recursos da União para eles” (informação verbal)³. Consequentemente, discursos como o de Bolsonaro possuem relação com o nazismo porque existe uma base comum e antropológica que pode ser estudada pela Teoria Geral do Imaginário. Ou seja, embora o nazismo seja um acontecimento histórico marcado, isso não significa dizer que suas características não estão presentes atualmente.

Partindo para a justificativa epistemológica, este trabalho tem a função de analisar os sentidos movimentados dentro de uma fotorreportagem que informa por meio de imagens os

³ Fala do então candidato a presidência do Brasil Jair Bolsonaro, em carreata a Araçatuba, São Paulo, agosto de 2018.

acontecimentos dentro de um lugar onde abusos, torturas e mortes eram cometidos por pessoas em posições de poder. Nos repositórios acadêmicos pesquisados entre 26 até 31 de julho de 2022, foram encontradas poucas teses relacionadas a área da Comunicação que tinham o propósito de investigar como a imprensa internacional informava sobre crimes nazistas logo após o término da guerra, pois, segundo levantamento realizado, a maioria dos trabalhos de Comunicação focados no tema são do viés do Cinema. Os repositórios pesquisados foram: o Banco de Teses e Dissertações da CAPES, o repositório Lume da UFRGS, o repositório UFSM, o repositório PUC-RS e os anais da Intercom. Inicialmente, a pesquisa buscou trabalhos entre 2015 até 2021, mas devido ao número incipiente de trabalhos que se relacionassem de alguma forma com o assunto, foi estendida para 2003 até 2021; as palavras-chaves utilizadas nesta pesquisa priorizaram um campo de pesquisa mais amplo: fotorreportagem, nazismo, sentido, fotojornalismo, holocausto, reportagem em revista; não foram encontradas nesta pesquisa dissertações, teses ou TCCs relacionados as fotos de Mauthausen no contexto da Comunicação, também não foram encontradas na pesquisa menções ao fotógrafo Francesc Boix.

Nos 17 trabalhos escolhidos que de alguma forma contribuem para este trabalho, dois se destacam por analisarem um objeto da Comunicação no contexto histórico dos crimes cometidos pelos nazistas em campos de concentração, ambos se relacionam com a perspectiva do Cinema. A dissertação de mestrado de Lessa (2016) analisa um documentário com o seguinte objetivo: “Esse projeto objetiva analisar a partir de imagens que sobreviveram ao genocídio perpetrado pelo nazismo o que resistiu da vida humana e deste modo resgatar de tais imagens sua ardência, sua clemência mais íntima e dolorida” (LESSA, 2016, p. 5). Já o outro trabalho é a tese de doutorado de Kurtz (2007) com a justificativa que “O presente ensaio examina quatro marcos históricos da representação da memória das vítimas da Shoah na filmografia ocidental, à luz da Filosofia da Memória, de Theodor Wiesengrund Adorno” (KURTZ, 2007, p. 8). Portanto, é relevante iniciar um projeto de pesquisa que tem como um dos objetivos explorar o tema dos crimes nazistas nos campos de concentração em uma área da Comunicação voltada a uma mídia distinta do audiovisual, que seria a imprensa, e mais precisamente, em formato de fotorreportagem.

Para explorar o conceito de uma fotorreportagem, é essencial investigar aspectos históricos do fotojornalismo, aprofundar conhecimentos sobre a linha temporal em que as fotografias estão inseridas e analisar a linguagem fotográfica. Nesse sentido, o capítulo 2 deste trabalho explora a evolução das técnicas fotográficas alinhadas ao contexto histórico. Como propõe Sousa (2000, p. 11), “[...] a fotografia de imprensa foi percorrendo, ao longo da história, um caminho de encontros e desencontros, inter-relacionando-se com o ecossistema que a

rodeava em cada momento e alargando o campo de visão dos seres humanos”. Embora a história do fotojornalismo seja difusa, e “[...] fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir” (SONTAG, 2003, p. 4), ou seja, existe uma narrativa que vai além do que está sendo apresentado na foto ao olhar do espectador, o testemunho de um acontecimento que a fotografia captura é ainda uma forma de credibilidade. Na seção 2.1, iniciamos então a história da fotografia e seus primeiros avanços, enquanto na seção 2.2 exploramos a introdução da fotografia no jornalismo e a consolidação do fotojornalismo. Já na seção 2.3 é realizado um aprofundamento sobre a Segunda Guerra Mundial e a cobertura fotojornalística durante o conflito.

O nazismo é um tema base e recorrente neste trabalho, a causa para a criação dos campos de concentração na Alemanha Nazista. Para isso, é preciso entender como ocorreu a ascensão da ideologia nazista. Consequentemente, o capítulo 3 aborda esse assunto, explorando fatores sociais, políticos e econômicos, mas também introduzindo um novo modo de pensar sobre o regime nazista. Nesse sentido, o imaginário entra como teoria fundante para explicar o nascimento de uma ideologia complexa, contraditória e radical. Na seção 3.1 são explorados os motivos sociais e políticos que concederam espaço para que Hitler e o Partido Nazista chegassem ao poder. A seção 3.2 dedica-se para explicar aspectos fundamentais da Teoria Geral do Imaginário antes de mergulhar na seção 3.3 e 3.4, na qual são reveladas as estruturas do imaginário relacionadas ao nazismo, bem como uma ampliação da questão do inconsciente coletivo, amparado por Jung (2013). Ademais, a subseção 3.4.1 volta-se para os estudos de Jung (2014) sobre arquétipos, e o despertar do arquétipo de Wotan no povo alemão.

A estratégia metodológica que este trabalho utiliza está alinhada aos estudos do imaginário, principalmente com a mitocrítica, desenvolvida por Durand (1998). Esse é um método em que é possível analisar produtos culturais por meio da identificação das estruturas do imaginário, sendo elas a heroica, dramática ou mística. Além disso, o capítulo 4 também aborda conceitos mais gerais sobre a apropriação das fotografias pela revista francesa *Regards* e a ficha técnica da reportagem de Mauthausen. Nesse contexto, as fotos de Mauthausen podem revelar questões relacionadas ao imaginário que nos ajudam a pensar sobre a denúncia de crimes nazistas. Azoulay (2008) insiste que a fotografia não pode ser entendida separadamente das diversas catástrofes da história. Portanto, no capítulo 5, vamos explorar algumas contextualizações com uma análise sobre as fotos da fotorreportagem de Mauthausen na tentativa de tentar identificar quais estruturas do imaginário elas revelam e se essa revelação tem o teor de denunciar os crimes cometidos pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial.

Por fim, nas considerações finais, exponho os resultados da pesquisa, as respostas possíveis para o problema de pesquisa e os objetivos específicos, bem como realizamos uma

reflexão sobre pontos em que tivemos dificuldade e apontamos possíveis pesquisas que podem ser feitas a partir do que reunimos neste trabalho.

2. FOTOJORNALISMO E SEGUNDA GUERRA

Nosso mundo contemporâneo é habitado por registros, por capturas. Os vídeos e as fotos invadem a vida de modo natural e, ao contrário de nós, seres-humanos, sobrevivem ao passar do tempo. Entretanto, se agora são poucas as imagens em jornais, revistas, nas redes sociais e na televisão que causam um verdadeiro choque na humanidade, há 80 anos a reação era diferente. Na primeira metade do século XXI, o advento da fotografia e sua gradual evolução tecnológica, bem como a publicação de fotografias em jornais e revistas, impactaram o modo como a sociedade via sua própria realidade.

A Segunda Guerra Mundial, como um período de horrores e degradação da humanidade, exemplifica a importância da fotografia em capturar momentos decisivos e permitir que um grande público tenha a possibilidade de vislumbrá-lo. As fotos transmitem algo a quem as vê, e provocam reações diversas.

A câmera, em tempos de guerra, torna-se uma arma com uma mirada precisa e carregada de intenções. O fotojornalismo, que começou tímido no século passado, ganha magnitude. “As câmeras são o antídoto e a doença, um meio de apropriar-se da realidade e um meio de torná-la obsoleta” (SONTAG, 2004, p. 196). Apesar de que não se pode falar que a fotografia é um reflexo do mundo real, pois ela pode também ser manipulada, é inegável pensar no poder que a foto tem.

Portanto, neste capítulo, trago um panorama histórico da fotografia e do fotojornalismo antes e durante a Segunda Guerra Mundial. Com a intenção de refletir sobre o papel desse meio de comunicação em um período turbulento, tratarei de expor questões políticas e sociais sobre o fotojornalismo e os caminhos que levaram a humanidade a uma guerra que até hoje domina a nossa produção cultural.

2.1 Fotografia em chave histórica

Embora a presença do fotojornalismo na história seja mais recente do que a do jornalismo, o impacto deste é marcante. Segundo Sousa (2000), estudar a evolução histórica do fotojornalismo é uma opção complexa, pois suas ambições, práticas, rotinas e as convenções do ofício sofreram mudanças em um período curto de tempo. Para entender o papel do fotojornalismo na história, é preciso investigar a fotografia em chave histórica. Assim, para compreender a razão pela qual o fotojornalismo na Segunda Guerra Mundial é visto como um

momento crítico, uma reviravolta na história da fotografia, é necessário explorar os anos que o antecedem.

O ato de registrar é algo muito importante para o ser humano. Desde as eras pré-históricas, a humanidade tem um desejo latente de deixar sua marca, principalmente por feitos importantes, como uma caçada bem-sucedida. Com o passar dos tempos, os seres-humanos descobriram novas formas de deixar vestígios de existência, sempre procurando os acontecimentos mais importantes para deixar marcado. A história do fotojornalismo não escapa desse raciocínio, pois é “[...] uma história que assiste à expansão do que merece ser fotografado e olhado” (SOUSA, 2000, p. 14).

Para Sousa (2000), o fotojornalismo, em seu sentido lato, tem a característica da intenção presente. Essa intenção é a maneira com que o fotojornalismo classifica as fotos, com que finalidade deseja capturar determinado momento. Sousa (2000) entende que essa lógica ocorre quando existem diferentes categorias de fotografias, como as interpretativas, documentais e informativas. Já no sentido restrito, o fotojornalismo tem a função de opinar através da fotografia. Ao longo da história do meio, observa-se que esses sentidos estão em um constante processo de divergência e convergência. Como aponta Sousa (2000), se essas classificações e finalidades já estão presentes no processo de desenvolvimento histórico, elas também estão inseridas nas interpretações desse percurso.

A evolução tecnológica e estética da fotografia permitiu que a representação imagética da realidade fosse cada vez mais perfeita, como um espelho do mundo real (GERNSHEIM, 1969; GERACI, 1963; HOY, 1986, apud SOUSA, 2000). Entretanto, muitos estudiosos rejeitam essa ideia de que a fotografia permite uma reprodução da realidade, pois eles argumentam que a história da fotografia é uma história ideológica, o que sugere um movimento de abandono e domínio de ideias (MITCHELL, 1992; SNYDER, 1980; CRARY, 1990, apud SOUSA, 2000).

Além disso, há autores que se concentram mais no contexto histórico, econômico e social do desenvolvimento da fotografia (NEWHALL, 1982; FREUND, 1989 apud SOUSA, 2000). Eles também investigam a função do fotojornalismo enquanto uma ferramenta de intervenção da sociedade e as condições que o tornaram uma mídia de alta demanda social (NEWHALL, 1982; FREUND, 1989 apud SOUSA, 2000).

Contudo, a interpretação da fotografia e do fotojornalismo em chave histórica ganha conceitos mais amplos:

Noutro prisma, Sontag (1986), Sekula (1984), Hall (1981) ou Benjamin (1986) situaram a fotografia no contexto da cultura, das ideologias, dos mitos e dos valores, questionaram o seu valor informativo, lançaram um olhar crítico para o papel político, ideológico e econômico de fotógrafos, actantes nas fotografias e organizações fotográficas e abordaram temas como os direitos de autor, a estética, as técnicas e os usos sociais da fotografia (SOUSA, 2000, p. 16).

Assim, gradualmente, Sousa (2000) entende que ocorre a ampliação das potencialidades de crítica, análise e compreensão sobre o fotojornalismo. Essas visões têm pontos em concordância e discordância, mas não se anulam, pois são reflexões importantes de serem ressaltadas para entender a linha temporal do fotojornalismo.

Como explicado por Sousa (2000, p. 29) “Na fotografia, vai abandonar-se a ideia da obra única, de arte única, chegando-se à noção de arte-obra múltipla”. O conceito, formulado na obra de Walter Benjamin (2020), explica como o advento da fotografia introduz um novo entendimento sobre a possibilidade de reproduzir um material quantas vezes fosse necessário ou desejado, algo até então inédito.

Segundo Benjamin (2020), desde a época de Leonardo da Vinci eram conhecidas as tentativas de fixar as imagens da câmera escura⁴, mas foi com os esforços de Niepce e Daguerre que os resultados chegaram. Sousa (2000) reforça o argumento ao explicar que a fotografia nasceu no ambiente positivista do século XIX, encontrando um meio para prosperar nas descobertas de inventos anteriores, como as câmaras claras e escuras, e na vontade de criar a reprodução mecânica para a realidade visual. Benjamin (2020) explica que as descobertas dos cientistas tiveram o apoio do Estado, que as colocou em domínio público: “Com isso, foram criadas as condições para um desenvolvimento contínuo e acelerado [...]” (BENJAMIN, 2020, p. 91).

Sousa (2000) argumenta que, no início, a fotografia estava ligada a questões técnicas e, depois, interligada ao pictorialismo⁵ e ao retrato. Contudo, ambos os formatos ainda estavam presos à visão de que a foto era uma extensão da pintura. “As primeiras manifestações do que viria a ser o fotojornalismo notam-se quando os primeiros entusiastas da fotografia apontaram

⁴ Uma caixa composta de paredes opacas, estanque à luz, que possui um orifício de um lado. Na parede paralela ao orifício, fica uma substância fotossensível. Quando um objeto era posto diante do orifício, do lado de fora do compartimento, sua imagem era projetada invertida. A câmera escura foi muito utilizada para técnicas de desenho.

⁵ Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural (2023), o pictorialismo foi um movimento que eclodiu na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos a partir da década de 1890. Esse movimento congregou fotógrafos que ambicionavam produzir uma fotografia “artística”, capaz de conferir aos seus praticantes o mesmo prestígio e respeito que os artistas de obras de arte tinham na época. “O problema é que essa ânsia de reconhecimento levou muito dos adeptos do pictorialismo a simplesmente tentar imitar a aparência e o acabamento de pinturas, gravuras e desenhos ao invés de tentarem explorar os novos campos estéticos oferecidos pela fotografia” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2023).

a câmera para um acontecimento [...]” (SOUSA, 2000, p. 25). Consequentemente, esses entusiastas queriam que a imagem chegasse ao público, com uma intenção testemunhal.

É também na metade do século XIX que as fotografias entram na história da informação, o que não necessariamente marca a existência do fotojornalismo (SOUSA, 2000), pois os processos de reprodução ainda precisam de maior desenvolvimento, o que só viria a acontecer no final do século XIX. Na verdade, Sousa (2000) explica que os fotógrafos dependiam de desenhistas, gravuristas e gravuras de madeira para fazer a intermediação com os leitores. Somente após o surgimento das zincogravuras⁶, tornou-se viável a publicação direta das fotografias.

De modo geral, a segunda metade do século XIX foi um momento de evolução crescente e ascendência da fotografia, quando “Em meados do século XIX, inicia-se a edição de publicações ilustradas” (SOUSA, 2000, p. 27). A fotografia torna-se popular e chega a outras metrópoles europeias, bem como aos Estados Unidos da América (EUA).

Ainda, Sousa (2000) argumenta que a fotografia se beneficia dos avanços técnicos, químicos e óticos alcançados, que permitiram que ela ultrapassasse as barreiras dos estúdios fotográficos e avançasse para a documentação imagética do mundo. De fato, a crença de que a fotografia é o “espelho” do mundo acaba sendo reforçada por visões positivistas. Elas se embasam na característica da reprodução de imagens, como se fosse possível multiplicar um documento conforme o original, ou ainda capturar por meio da câmera um acontecimento de forma imparcial, sem interferência da visão do fotógrafo.

A popularização da fotografia, a partir das publicações ilustradas, é impulsionada pelo que Traquina (2005) define como um valor-notícia fundamental: o conflito. No caso, a violência que representa uma ruptura na ordem social. Portanto, a guerra, que ocasiona violência e quebra a expectativa de uma ordem na sociedade, torna-se substancial para a consolidação do fotojornalismo, “[...] pois a guerra sempre foi um tema sedutor e de sucesso junto das pessoas” (SOUSA, 2000, p. 33). Conforme Sousa (2000), da Guerra da Crimeia⁷ em diante, todos os grandes acontecimentos são reportados por meio da fotografia.

Embora as fotografias obtidas na Guerra da Crimeia representem um marco para o fotojornalismo, Sousa (2000) aponta que o período é melhor determinado como “proto-fotojornalismo”, ou seja, foi um início rústico da fotografia em conflitos. Não obstante, o autor

⁶ Processo de gravar ou imprimir sob lâminas de zinco.

⁷ “Em grande medida esquecida nos países que a venceram, como a França e o Reino Unido, a Guerra da Crimeia (1853-1856) é objeto de uma memória vibrante na Rússia. A nação eurasiática, no entanto, saiu derrotada do conflito [...]” (REY, 2022). Segundo Rey (2022), a guerra foi iniciada pelas ambições expansionistas do Império Russo na região dos Balcãs.

argumenta que as fotografias feitas por Roger Fenton, considerado o “primeiro fotojornalista”, não mostram verdadeiramente o horror da Guerra porque não retrata o medo e a destruição, que são elementos recorrentes em uma zona de conflito (SOUSA, 2000). Ao contrário, os 300 negativos restantes, pertencentes a Fenton, ressignificam o conflito, mostrando soldados e oficiais em momentos de descanso e lazer, o que acaba por exaltar a honra e o patriotismo.

Consequentemente, o primeiro evento massivamente coberto por fotógrafos, a Guerra de Secessão⁸, conforme destaca Sousa (2000), também contou com problemas tecnológicos para reproduzir as fotografias nas edições ilustradas. O autor complementa que as práticas de reprodução de imagens, assim como ocorreu na Guerra da Crimeia, continuaram. No entanto, uma nova característica surgiu: ao contrário das fotos de Fenton, as fotos produzidas na Guerra de Secessão tinham uma estética ligada ao horror, com o aparecimento de corpos espalhados no campo de batalha, ainda que tenham sido rearranjados para conceder o efeito de imagem-choque (SOUSA, 2000).

A estética do horror, característica das fotos capturadas na Guerra de Secessão, foi um marco importante para a fotografia. As reproduções mais realistas de um conflito, que mostravam os corpos de soldados mortos, intrigaram a sociedade da época. Assim, “[...] a fotografia passa a ser vista como uma força atuante e capaz de persuadir devido ao seu “realismo”, à verissimilitude [...]” (SOUSA, 2000, p. 37). Até hoje, as fotos-choque, que reproduzem essa estética do horror, são populares no fotojornalismo.

De acordo com Sousa (2000), várias descobertas importantes para a cobertura fotojornalística em conflitos surgiram devido à guerra que ocorreu nos EUA. Tais descobertas ajudaram a formar algumas características que foram sendo conhecidas e utilizadas ao longo dos anos, tais como: a importância da velocidade entre o momento de obtenção da foto e o de sua reprodução, inserida em uma esfera de concorrência; a noção de que era preciso estar perto do acontecimento; a relevância da carga dramática das fotos, que era superior a das pinturas; e o desprendimento do conceito de guerra ligado a glória e honra.

Com a virada do século XIX para o século XX, a agenda fotojornalística estava cada vez mais inserida em um ambiente tenso sobre as discussões acerca da fotografia e das práticas

⁸ Segundo Vicentino e Dorigo (2013), durante a segunda metade do século XIX crescia a rivalidade econômica, política e social entre os estados do norte, majoritariamente focados na indústria, e os do sul, fortemente vinculados a agricultura e a escravidão, base dos latifúndios sulistas. Iniciou-se o impasse para os estados industrializados: “[...] escravos não eram compradores nem podiam fazer parte do mercado interno” (VICENTINO, DORIGO, 2013, p. 221). Logo, Vicentino e Dorigo (2013) explicam que as forças do sul (confederadas) e as do norte (federalistas) entraram em uma guerra que durou quatro anos. “Mais de 600 mil pessoas morreram no confronto, que foi o mais sangrento do século XIX” (VICENTINO, DORIGO, 2013, p. 221).

fotográficas (SOUSA, 2000). Enquanto a manipulação de imagens era uma realidade, outras formas de fazer fotografia foram surgindo:

Na Europa, os grandes acontecimentos que ocorreram no último terço do século passado mereceram cobertura fotográfica. É interessante referenciar as "reportagens" da guerra Franco-Prussiana, entre 1870 e 1871, onde se começa a detectar a introdução do conceito de velocidade na fotografia europeia (SOUSA, 2000, p. 41).

Inicia-se um processo de fotografar os soldados lutando no campo de batalha, despontando da estética de proximidade, de estar perto do conflito e conseguir registrá-lo de modo verossímil. Essa necessidade de estar próximo dos acontecimentos para fotografá-los tornou-se uma orientação para o fotojornalismo, principalmente para o que cobria guerras e conflitos. Sousa (2000) esclarece que um dos mais famosos fotógrafos de guerra, Robert Capa, foi um seguidor fiel dessa ideia. “Se a tua fotografia não é boa, é porque tu não estavas suficientemente perto!” (CAPA, [s.d] apud SOUSA, 2000). Segundo Sousa (2000), a máxima mais famosa de Capa está atrelada a ideia da estética da proximidade.

Segundo Sousa (2000), a prática fotográfica da proximidade é vista também na cobertura dos acontecimentos da Comuna de Paris⁹. Todavia, as fotos da Comuna, que revelavam os rostos dos revoltados, foram, pela primeira vez na história, usadas com intuítos repressivos. Os “[...] revoltos radicais posavam ingenuamente para os fotógrafos, certamente estavam longe de pensar nessa nova utilização da fotografia” (SOUSA, 2000, p. 42). Com isso, foi possível perceber que as fotos podiam ter finalidades distintas das inicialmente pensadas. Portanto, toda a fotografia pode ser capturada com uma intenção, mas ela também pode sofrer interpretações que não condizem com as intencionadas pelo fotógrafo. Mesmo quem participa da foto, a pessoa que é “capturada” pela câmera, pode interpretar a intenção do registro de uma maneira diferente da intenção do fotógrafo.

A Comuna também produziu outro acontecimento marcante para a fotografia, com o surgimento da informação gráfica truncada, obtida por meio das montagens (SOUSA, 2000). Porém, foi somente depois de muitas experiências científicas que um feito fundamental para o fotojornalismo nasceu: em julho de 1871, o jornal sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning* publicou uma fotografia impressa conjuntamente com o texto.

⁹ Conforme Vicentino e Dorigo (2013), a Comuna de Paris (1871) foi um governo popular de curta duração, derrotada pela Terceira República da França em uma repressão violenta, que contou com a ajuda de tropas da Alemanha.

Esse advento é considerado uma revolução no fazer fotojornalístico, possibilitando a expansão do campo. Sousa (2000, p. 42) diz que o inventor do processo, Carl Carleman, “[...] sublinhou que seria somente dessa forma que a fotografia poderia penetrar passivamente no público e tornar-se o meio mais poderoso para elevar culturalmente a humanidade”. Com os avanços das práticas fotográficas e das publicações, de acordo com Sousa (2000), surgem as revistas com foco em fotografia, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos.

Sousa (2000) explica que a tecnologia proporcionada pelo *halftone*¹⁰, o novo procedimento de edição, disponível a partir de 1880, não foi amplamente aceita sem algumas controvérsias. Veículos tradicionais, como a *The Illustrated London News*, posicionaram-se contra a substituição da gravura artesanal, o que, segundo Sousa (2000), agradava um público mais conservador. No entanto, o autor conclui que essa visão não conseguiu dominar os avanços da fotografia, que se consolidava cada vez mais como *news medium*¹¹, pois, “Não obstante, a informação fotovisual tinha um lugar assegurado na imprensa” (SOUSA, 2000, p. 43).

As novidades tecnológicas avançam cada vez mais, e a evolução das técnicas fotográficas acontecia paralelamente, “[...] nascendo um novo discurso ‘fotojornalístico’, ligado a uma *retórica da velocidade*” (SOUSA 2000, p. 43, grifos do autor). Isso foi, conforme Sousa (2000), proporcionado pelo *halftone*, uma base tecnológica importante para o fotojornalismo conquistar prestígio diante da imprensa. Com o *halftone*, torna-se mais fácil de enxergar as fotos de uma forma mais nítida, o que facilitava também a leitura dos textos que acompanhavam as imagens.

Entretanto, Sousa (2000) pontua que a introdução do *halftone* não iniciou uma mudança nas rotinas produtivas anteriores, pois os desenhos continuavam a ser a principal fonte de imagem dos jornais. O desenho foi o meio encontrado de introduzir imagens nos jornais impressos quando não havia tecnologia para publicar as fotos. Era a maneira que existia de reproduzir as fotos de uma forma prática, além de ser uma técnica concretizada no mercado jornalístico. Mesmo com os avanços técnicos e de reprodução da fotografia, a atividade fotográfica ganhando destaque no jornalismo, ainda se usava pouco o recurso. “As fotografias surgiram nos jornais do século XIX como um pouco menos do que intrusas” (SOUSA, 2000, p. 44). Foi um processo lento, mas, com o passar do tempo, as fotos ganharam cada vez mais espaço nos meios impressos.

¹⁰ Também chamado de “meio-tom” é uma técnica de impressão, em que os tons contínuos de uma imagem são simulados, variando-os em cor, densidade e tamanho.

¹¹ “Meio das notícias” em tradução para o português. O *news medium* é um termo usado para definir a fotografia como um meio de comunicação importante para transmissão de notícias. Além disso, atribui a fotografia o caráter de “julgar” o que é considerado uma notícia relevante para o interesse público.

Um fator que auxiliava a lenta introdução das fotos nos jornais era a quantidade de materiais necessários para manipular as imagens, como as chapas de vidro ou metal. Porém, Sousa (2000) explica que o gradual advento de certas tecnologias possibilitou aos fotojornalistas uma maior agilidade na revelação fotográfica. Em 1884, por exemplo, a invenção da película fotográfica em forma de tira contribui para o aprimoramento da rotina dos jornalistas como *self-medium*¹² e retira a necessidade de levar as chapas para os eventos que seriam fotografados.

Com a película, os fotógrafos não precisam carregar mais as chapas, equipamentos muito pesados, que tornavam o processo mais lento, complexo e chamavam atenção. Era uma forma bem evidente de avisar que um fotógrafo estava ali. Para Sontag (2004), isso vai contra uma essência do ato fotográfico: a não intervenção no que se deseja fotografar. Portanto, duas características importantes para a fotografia foram conquistadas com o advento das películas: a agilidade do fotógrafo e sua capacidade de ser mais discreto.

Nessa esteira, Sousa (2000) esclarece que o ano de 1888 é, de fato, um marco na história do fotojornalismo, já que, nessa época, foi fabricada a primeira câmera Kodak e, “Com ela, a fotografia promove-se definitivamente a *medium* de uso massivo e democratiza-se [...]” (2000, p. 45, grifos do autor). Logo, a fotografia começa a ser acessível para um público não especializado. Embora a capacidade de fotografar tenha sido ampliada para que mais pessoas a realizassem, conhecimentos sobre os processos de revelação, impressão e composição imagética são, ainda hoje, fundamentais para a prática. As alterações e evoluções que surgem com o passar do tempo não eliminaram a necessidade de um profundo estudo sobre o tema.

Sousa (2000) argumenta que, embora as fotografias tenham ganhado, com muito esforço, um espaço nas páginas dos jornais, elas, ao final do século XIX, tornaram-se mais influentes, com o aparecimento dos primeiros repórteres especializados em fotografias e das repartições nas redações voltadas para o segmento. O autor entende que a disseminação do fotojornalismo beneficiou as narrativas do cotidiano, com novas formas de interpretação da realidade e leituras de mundo (SOUSA, 2000). Com a chegada de um novo século, a relevância e o impacto do fotojornalismo no mundo aumenta, principalmente em períodos de turbulência política, social e econômica:

¹² O termo *self-medium* se refere ao fato de que a fotografia se tornou um meio mais autônomo e acessível para os jornalistas. Eles podiam capturar imagens de maneira mais eficaz e direta, sem depender tanto de outros processos técnicos ou de terceiros para realizar a fotografia em eventos. A fotografia se tornou um meio de expressão "por si mesma" no sentido de ser mais prático e acessível aos jornalistas no campo.

Eis chegado o século XX. O aumento da consciência política, ligado à alfabetização e às revoluções industriais, ao aparecimento e difusão de novas ideologias, mas também à miséria relativa em que se encontrava o operariado um pouco por toda a parte, especialmente quando se compara a sua situação com a de uma burguesia comercial e industrial em ascensão, favorece a criação de expectativas. Fervilha-se. Por outro lado, o positivismo e a onipresença da máquina fazem crescer o entusiasmo pela técnica e pela ciência (SOUSA, 2000, p. 61).

Consequentemente, Sousa (2000) explica que por muitos anos se notou o aumento da demanda por produções fotográficas. No início do século XX, o autor pontua que o registro fotográfico de acontecimentos inesperados, como o incêndio do dirigível Hindenburg¹³, em New Jersey, fizeram com que a expectativa do público frente a esse novo *medium* aumentasse cada vez mais (SOUSA, 2000). Além disso, os processos de impressão das fotos também começaram a evoluir, principalmente com o que permite a tiragem de heliogravuras em rotativa, similar a um sistema de produção.

Outro ponto destacado por Sousa (2000) é a influência dos movimentos artísticos na fotografia que florescem no século XX. O futurismo, o expressionismo, o surrealismo, construtivismo e o dadaísmo, assim como o naturalismo e o pictorialismo do século passado, estão presentes nas fotografias e no fotojornalismo, concedendo um caráter interpretativo e expressivo.

Logo, surgem também movimentos próprios da fotografia: a *Straight Photography*, nos Estados Unidos, e a *Neue Sachlichkeit*, a Nova Objetividade, na cidade alemã de Mannheim. Sousa (2000) conceitualiza que “A *Straight Photography* é, em resumo, uma fotografia pura, mas criativa, apostada em que o processo de significação da imagem fotográfica se apoie nela mesma, isto é, na autonomia do *medium* enquanto sistema de representação visual do mundo” (p. 64). Já na Nova Objetividade “Preconiza-se, assim, a *ordem fotográfica*, isto é, a nitidez, a precisão, a recusa em mascarar as características técnicas da fotografia” (SOUSA, 2000, p. 64, grifos do autor).

Conforme Sousa (2000), entre as duas guerras mundiais, esses movimentos marcaram todas as estéticas fotográficas, mas essa abordagem objetiva e realista ainda tinha o teor de não trazer o “inconveniente” como tema. Isso teria ocorrido com as propagandas dos partidos

¹³ “O dirigível Hindenburg tinha 245 metros de comprimento, 41,5 metros de diâmetro, voava a 135 km/h, com autonomia de voo de 14 mil quilômetros, e havia sido construído pela Zeppelin, na Alemanha. Ele era, em sua época, o maior e mais moderno dirigível do mundo” (Gericke, [s.d]).

políticos que se destacavam cada vez mais na Europa, como o Partido Nazista¹⁴: “A fotografia é grandiosa, mas “vazia” em termos de conteúdos” (SOUSA, 2000, p. 67).

2.2 Fotojornalismo moderno

Embora os jornais estivessem atrasados em relação à publicação diária das fotografias, diferentemente das revistas e semanários, Sousa (2000) esclarece que isso mudou com a chegada da Primeira Guerra Mundial¹⁵, em que há um fluxo constante de fotografias. Segundo Sousa (2000), os jornais chegavam a publicar páginas inteiras de fotos mostrando o conflito, mas, aqui, ainda não se pode falar na elaboração de fotorreportagem, uma vez que “[...] as fotografias eram publicadas sem ter em conta o resultado global, tinham todas o mesmo tamanho [...]” (SOUSA, 2000, p. 70). Logo, não havia a construção de uma hierarquia de leitura visual, o que é característica das reportagens com foco na imagem fotográfica. Como Sousa (2000) explica, isso afetava diretamente o ritmo da leitura, além das fotos estarem quase sempre em planos gerais.

Sousa (2000) conclui que a cobertura fotojornalística do primeiro grande conflito mundial não necessitou de uma estruturação e organização fotojornalística, em comparação com a que foi feita anos mais tarde, na Segunda Guerra Mundial. Com o final da Primeira Guerra, mudanças importantes ocorreram para o desenvolvimento da imprensa, e, principalmente, das revistas ilustradas na Alemanha (SOUSA, 2000). O autor explica, ainda, que é na República de Weimar¹⁶ que nascem os fotojornalistas e as revistas ilustradas de sucesso: “Estas tinham tiragens de mais de cinco milhões de exemplares para uma audiência estimada em 20 milhões de pessoas” (SOUSA, 2000, p. 72).

Sousa (2000) complementa que o conceito e as ideias de diversas revistas alemãs, como a *Berliner Illustrierte Zeitung*, a *Munchner Illustrierte Presse* e a *Arbeiter Illustrierte Zeitung* foram aplicados para que outras publicações florescessem ao redor do mundo. Na França,

¹⁴ Conforme Visentini (2012), o Partido Nazista, fundado em 1919 e liderado a partir de 1921 por Adolf Hitler, formado por pequenos-burgueses e soldados desmobilizados e frustrados, era um movimento político contrarrevolucionário e antiparlamentar, que “[...] carecia de unidade ideológica e de uma base lógica, apoiando-se em fontes heterogêneas [...]” (VISENTINI, 2012, p. 72).

¹⁵ Segundo Visentini (2012), a Primeira Guerra Mundial (1914-1919) ocorreu devido às pretensões expansionistas do II Reich, o Império Alemão, e foi caracterizada pela guerra de trincheiras. Para Visentini (2012) às consequências econômicas, territoriais, políticas e sociais nas quais o país perdedor, a Alemanha, encontrou-se no pós-guerra deram espaço para o avanço do nazismo.

¹⁶ Visentini (2012) explica que a República de Weimar, o governo instalado na Alemanha após a Primeira Guerra, não tinha forças políticas e enfrentava com dificuldade a crise deixada pela quebra da bolsa de valores em 1929. “A chamada “humilhação” promovida pelo *diktat* de Versalhes, constituiu um verdadeiro caldo de cultura para a radicalização do nacionalismo alemão pelas forças conservadoras.” (VISENTINI, 2012a, p. 60).

surgiram a *Vu*, e a *Regards*; no Reino Unido a *Picture Post* e nos Estados Unidos a simbólica *Life*. De fato, as revistas alemãs permitiram e propagaram um fotojornalismo que se aproxima mais do que se conhece hoje:

A forma como se articulava o texto e a(s) imagem(ns) nas revistas ilustradas alemãs da "nova vaga" permite que se fale com propriedade em fotojornalismo. Já não é apenas a imagem isolada que interessa, mas sim o texto e todo o "mosaico" fotográfico com que se tenta contar a "estória", não raras vezes interpretando-se o acontecimento, assumindo-se um ponto de vista, esclarecendo-se ou clarificando-se, explorando-se a conotação, mesmo que não se desse conta disso (SOUSA, 2000, p. 72).

Assim, Sousa (2000) explica que as fotos, quando veiculadas pela imprensa, dão início a um processo de mudança pelo fato de se tornarem elementos de mediatização visual. Por certo, os avanços técnicos que ocorreram no domínio do fotojornalismo também foram importantes – por exemplo, em 1925, foi inventado, por Paul Vierkörter, o *flash* de lâmpada, aperfeiçoado nos anos seguintes e substituindo o de magnésio (SOUSA, 2000). Já em 1930, a conhecida marca *Leica* começa a comercializar um modelo de câmera com lentes objetivas permutáveis, que usava um filme com 36 exposições (SOUSA, 2000). “O fotojornalista, com ela, ganha mobilidade, pode posicionar-se melhor face ao evento, explorando pontos de vista variados, passa facilmente despercebido [...]” (SOUSA, 2000, p. 73).

Sousa (2000) argumenta que o fotojornalismo moderno foi desenvolvido na Alemanha, com o surgimento de novos *flashes*, a câmera de 35mm, a emergência de uma geração nova de fotorrepórteres com formação, a difusão da *candid photography* e um ambiente cultural favorável. Nesse sentido, “[...] a fotografia jornalística ganhou força, ultrapassando o caráter meramente ilustrativo-decorativo a que ainda era geralmente voltada” (SOUSA, 2000, p. 74). Entretanto, o autor apresenta que o fotojornalismo da República de Weimar refletia também as ideologias que marcaram a época, tanto as de esquerda quanto as conservadoras (SOUSA, 2000).

Devido aos fatores de desenvolvimento técnico e crítico no fotojornalismo, Sousa (2000) pontua que, pela primeira vez, a imagem ganha destaque em comparação ao texto, que fica reduzido a pequenas legendas. Atualmente, percebe-se que “Difícilmente fotografias jornalísticas vêm desacompanhadas de legenda” (LUSVARGHI; ZARATTINI, 2012, p. 55). No entanto, Lusvarghi e Zarattini (2012) afirmam que, na maioria dos casos, as legendas não cumprem um papel informativo, mas sim reforçam a mensagem escolhida pelo veículo de comunicação que publica a foto. Os autores concluem que “[...] a legenda fornece uma informação que nada tem a ver com a mensagem vista, mas tenta impor uma imaginação e uma

moral” (2012, p. 59). A fotografia, como foi comentado anteriormente, é um meio ramificado por intenções e interpretações, do fotógrafo, do veículo que publica a foto e do público que olha para a foto. Em muitos casos, essas diferenças podem atrapalhar o desejo latente de o leitor ter uma interpretação específica, igual à proposta pelo veículo. Nesses casos, o papel da legenda é de conduzir o leitor, fazê-lo concordar com o que lhe foi apresentado por meio de uma noção de concretude que um texto apresenta.

2.3 Cobertura fotojornalística no conflito

Com a ascensão de Hitler ao poder em 1933 com o partido nazista, Sousa (2000) esclarece que a época de ouro das artes, letras e ciências da República de Weimar é interrompida, originando o “[...] colapso do novo fotojornalismo alemão” (SOUSA, 2000, p. 81). De acordo com Visentini (2012), após eleições conspiracionistas, violentas e golpistas, Hitler é eleito chanceler¹⁷ da Alemanha em janeiro de 1933. Conforme Visentini (2012), o fascismo alemão, o nazismo, apoia-se em teorias medievais e apelativas ao sentimento de violência. “Adotava uma postura reacionária ao buscar no passado medieval ou ariano uma ‘idade do ouro perdida’” (VISENTINI, 2012, p. 72). Conforme o historiador, era um movimento expansionista e militarista, com um Estado policial “que extirparia, também pela violência, os “males” que corroíam a sociedade alemã” (VISENTINI, 2012, p. 72).

Embora muitos fotógrafos alemães tenham conseguido escapar da perseguição do regime nazista, o que também é explicado por Sousa (2000), isso proporcionou o crescimento da fotografia de autoria em outras partes do mundo. A Alemanha Nazista ainda conseguiu utilizar os meios de comunicação para propagar seus ideais, pois, “Na Alemanha, Heinrich Hoffman, amigo de Hitler, torna-se o fotógrafo todo-poderoso do regime, um regime que estimula uma fotografia ideológica e algo uniforme” (SOUSA, 2000, p. 85). Consoante a Visentini (2012), os chefes nazistas eram a “encarnação” das aspirações da classe média conservadora alemã.

Consequentemente, Visentini (2012) esclarece que é com a estratégia de propaganda autêntica com desfiles, símbolos e a linguagem, representando os valores daquela classe social, que a maioria da população alemã apoiou o nazismo. Ademais, havia uma ideia que era mais forte: “[...] a ideia-força que movia todos estes princípios era o racismo (que considerava os arianos, em especial os alemães, como uma raça superior), e sua derivação antissemita (o mito

¹⁷ Posição consoante ao primeiro-ministro do regime parlamentarista.

do “judeu malvado”)” (VISENTINI, 2012, p. 72). Logo, a campanha racista criava um culpado e aproximava a população alemã dos nazistas ao propor a purificação racial por meio do extermínio dos judeus.

Portanto, entendemos que ocorre uma elaboração de narrativas, como a Alemanha nazista fez com a manipulação de imagens. A persuasão foi um instrumento poderoso para que mais pessoas apoiassem o regime nazista. Visentini (2012) entende que a nazificação da Alemanha, complementada pelo crescimento do armamentismo e do militarismo, reativou a indústria bélica do país, bem como o desejo por expansão territorial. Segundo o historiador (VISENTINI, 2012), esse foi um dos estopins para o início de um novo conflito europeu, e o pequeno exército herdado da República de Weimar transforma-se em um núcleo numeroso de soldados. “A concentração de oficiais permitiu que cada companhia se transformasse num batalhão, cada batalhão em um regimento, este em divisões e estas em exércitos, com a incorporação de milícias paramilitares” (VISENTINI, 2012, p. 76).

Conforme Visentini (2012), mesmo após Hitler invadir países como a Áustria e os sudetos da Tchecoslováquia, nações como a Inglaterra e a França ainda pregavam a “política de apaziguamento”, sem interferência no que acontecia no continente, principalmente se a Alemanha Nazista conseguisse travar a expansão territorial da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Entretanto, Visentini (2012) pontua que uma área importante da Polônia ainda interessa aos nazistas: o corredor polonês. “Os governos destes países [*Londres e Paris*] foram forçados pelas circunstâncias a declarar guerra quando dá a invasão da Polônia, pressionados por grupos de oposição e para não perder sua legitimidade interna e diplomática” (VISENTINI, 2012, p. 94, grifos meus).

A explosão de tantos acontecimentos e eventos que interessavam - e também preocupavam - a sociedade foi um fator para o fotojornalismo firmar-se nos meios de comunicação, e “É nessas duas décadas - a dos anos vinte e a dos anos trinta - que o fotojornalismo se afirmará como vetor integrante da imprensa moderna” (SOUSA, 2000, p. 98). Sousa (2000) pontua que os temas que tinham mais apelo do público eram crimes, conflitos e desastres, algo que se repete no velho continente. Por isso, a “[...] Guerra Civil de Espanha foi a primeira guerra moderna a ser amplamente fotografada e um laboratório de ensaio, mesmo sob o ponto de vista fotojornalístico, para o conflito maior da II Guerra Mundial [...]” (SOUSA, 2000, p. 85).

Mais do que nunca, o fotojornalismo fez-se presente na cobertura do conflito. Tratando-se das evoluções técnicas da época, Sousa (2000) aponta para o advento do fotômetro, no início dos anos 1940, e promoveu importantes mudanças no fazer fotográfico. Isso porque, ele

permitiu que a medição da luz em relação ao objeto da câmera fosse medida com maior precisão, o que influencia diretamente o resultado final que é a foto.

Além disso, Sousa (2000) expõe que o fotógrafo russo-estadunidense Roman Vishniac, já documentava a vida de um bairro judeu polonês nas vésperas da invasão, que seria, no futuro, um importante documento histórico para comprovar o genocídio gerado pelos nazistas. Todavia, o autor ressalta que a cobertura fotojornalística não conseguiu deixar de ser problemática em um conflito complexo como o que surgia, repetindo os mesmos erros que ocorreram tanto na Guerra da Crimeia quanto na Primeira Guerra:

[...] a fotografia "jornalística" da Segunda Guerra Mundial foi usada com intuítos manipulatórios, desinformativos, contra-informativos e propagandísticos, mas mais eficazmente: a censura impediu a publicação da verdadeira face do conflito (os mortos e os mutilados) e encorajou a publicação das fotografias que apoiavam o esforço de guerra, como os "heróicos" raids aéreos diurnos aliados ou o ambiente simultaneamente "épico" e cavalheiresco das casernas dos aviadores ingleses (SOUSA, 2000, p. 118).

Portanto, o fotojornalismo na Segunda Guerra Mundial não deixou de ser problemático. Sousa (2000) expõe que as imagens divulgadas no começo do conflito nos Estados Unidos pelo exército alemão exaltavam os feitos dos nazistas, principalmente ao invadirem a Polônia e varrerem com a resistência do país. Já os Aliados¹⁸ - Inglaterra, França, URSS e Estados Unidos - contavam com o apoio de fotógrafos consagrados, como o trabalho de Capa na cobertura da invasão da Normandia¹⁹, em 1944, e a frente de Moscou, registrada por Margaret Bourke-White²⁰. Logo, Sousa (2000) complementa que ambos os lados lutavam também por exaltar a honra militar por meio das fotografias.

A fotografia tornou-se um meio para exaltar a honra militar e desenvolver uma imagem positiva tanto para o Eixo²¹ quanto para os Aliados. Sousa (2000) explica que nem sempre era necessário uma propaganda do governo para embelezar os feitos militares, pois os meios de comunicação de cada lado da Segunda Guerra já faziam essa prática. Nesse contexto, a

¹⁸ Os Aliados (Inglaterra, França, EUA e URSS) formam o bloco que lutava contra a Alemanha Nazista.

¹⁹ Segundo Visentini (2012), a invasão da Normandia, norte da França, em junho de 1944, foi um ponto decisivo para o avanço das tropas inglesas, francesas, estadunidenses e canadenses para a derrota da Alemanha na Segunda Guerra Mundial.

²⁰ Margaret Bourke-White (1904-1971) foi pioneira no fotojornalismo de guerra e a primeira mulher a trabalhar na revista Life. Na Segunda Guerra Mundial, fotografou zonas de combate, principalmente no front leste da guerra, e cobriu a libertação de campos de concentração pelos aliados.

²¹ Bloco composto pela Alemanha Nazista e seus aliados, Itália e Japão.

fotografia era usada para levantar a moral da população e criar as narrativas que serviam para justificar o conflito. Como foi apontado anteriormente, no início do conflito, a Alemanha nazista teve prestígio no exterior com a divulgação de imagens que glorificavam o exército do país. Os meios de comunicação usados para espalhar a propaganda da Alemanha nazista foram um sucesso, eles vingaram uma ideologia radical e racista por meio de fotos, filmes, jornais e o rádio. Assim, os planos nazistas para o extermínio de determinadas minorias foram postos em prática, e na maioria das vezes, sem serem questionados.

Visentini (2012) esclarece que os judeus não eram o único grupo encerrado em campos de concentração e de extermínio que se espalhavam pela Alemanha, Áustria e Polônia. Figuras ligadas a correntes antifascistas e qualquer ser humano que os ideais nazistas não consideravam digno da “perfeição” ariana eram enviados em vagões ferroviários para algum dos campos de concentração. united states

Segundo o *United States Holocaust Memorial Museum*²² (2022), além dos campos de extermínio, que objetivavam a solução final, sendo o mais famoso o de Birkenau, localizado no complexo de Auschwitz, havia campos de trabalho escravo e de prisioneiros de guerra. Milhões de pessoas foram aprisionadas e submetidas a todo tipo de abusos nos campos nazistas. “Sob a administração das SS, apenas nos centros de extermínio, os alemães e seus colaboradores locais assassinaram mais de três milhões de judeus” (UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM, 2022).

Sousa (2000) afirma que a Segunda Guerra, mesmo com os fotojornalistas encontrando problemas logísticos para realizarem seu trabalho, visto que não era um conflito concentrado geograficamente, serviu para afirmar o poder das fotografias à imprensa, que até era “em certas ocasiões maior do que o do texto” (SOUSA, 2000, p. 120). Além disso, esclarece que a fotografia era um meio para elevar a moral e os fotógrafos aliados utilizam a narrativa do *Bem versus Mal* para justificar uma causa coletiva.

Consoante ao que explica Visentini (2012), a Guerra permaneceu por muito mais tempo do que a Alemanha Nazista pensara e, após a entrada da URSS e dos Estados Unidos, os nazistas passaram a sofrer grandes derrotas. “O Exército Vermelho, que se encontrava às margens do rio Vístula, lança sua grande ofensiva na Polônia, em direção à Alemanha, em 12 de janeiro de 1945, apoiado por tropas polonesas” (VISENTINI, 2012, p. 146). Logo, entre abril e maio de 1945, o III Reich²³ encontrava-se em ruínas, com o avanço de tropas nas frentes ocidentais

²² Museu Memorial do Holocausto dos Estados Unidos.

²³ *Reich* significa “império” em alemão. O I Reich foi o Império Romano-Germânico, o II Reich o Império Alemão e o III Reich a Alemanha Nazista.

(Estados Unidos e Inglaterra) quanto nas orientais (União Soviética). Visentini (2012) pontua que foi dada a vitória aos Aliados contra o Eixo. No final, os fotojornalistas desempenharam um papel importante para a vitória aliada: “[...] alinharam por um lado e contribuíram -pode-se dizê-lo- para o triunfo ideológico dos Aliados na Segunda Guerra Mundial” (SOUSA, 2000, p. 122).

Sousa (2000) entende que esse triunfo foi vinculado com três fatores: a liberdade política, a democracia e o estabelecimento de uma nova ordem global. No entanto, é necessário lembrar que o saldo final de todas as guerras é sempre devastador. Embora não haja um consenso sobre o número exato de mortos, “A maioria dos historiadores pressupõe hoje que 55 milhões de pessoas tenham morrido na Europa e na Ásia. Mas também há pesquisadores que falam em até 80 milhões de mortes” (BAUER, 2019).

Enquanto a guerra acontecia, as fotos que mostravam as atrocidades dos campos de batalha e cidades desoladas eram escondidas. Para defender uma narrativa de honra militar, e contar com o apoio da população para participarem da guerra e a endossar, a desumanidade da Segunda Guerra Mundial foi esquecida. O público geral não viu as fotos dos horrores durante o conflito porque não havia um espaço ideológico para elas.

Embora tenha atingido uma influência grande na cobertura da Segunda Guerra Mundial, o fotojornalismo foi configurado conforme as lentes ideológicas da época, pois “As fotos que testemunhavam o preço caro e as atrocidades da guerra, regra geral, apenas foram vistas no fim do conflito [...]” (SOUSA, 2000, p. 120). Segundo Sousa (2000), é só no período pós-guerra, quando assistimos a uma crescente massificação e industrialização da produção fotojornalística, que ocorre a publicação de fotos que mostram os abusos, crueldades e violências da Segunda Guerra Mundial. A Guerra foi um conflito complexo, que marcou a humanidade, e um momento decisivo para os rumos do futuro. Seja em produções culturais ou discussões sociopolíticas, os acontecimentos da Segunda Guerra repercutem na sociedade contemporânea.

3. NAZISMO E A TEORIA GERAL DO IMAGINÁRIO

A Segunda Guerra Mundial é o acontecimento que marcou o século XXI. Isso é inegável quando pensamos na quantidade de produtos culturais que a sociedade ocidental produziu sobre este assunto. Principalmente, voltando-se para a questão mais emblemática que surgiu com a guerra: o nazismo. Por que será que desde o fim do conflito, nós continuamos reproduzindo os horrores da guerra? O nazismo ainda nos comove, no sentido que nos apavora e repulsa, ou, ao menos, deveria.

Entre fatores sociais e políticos, tentamos explicar como o nazismo tornou-se a ideologia perigosa que impregnou toda a população alemã. Será que o povo alemão olhava-se no espelho e não reconhecia a própria imagem ou essa sociedade foi moldada pelo nazismo muito antes da ascensão de Hitler? Na obra *É Isto um Homem?*, Primo Levi, sobrevivente do Holocausto, aborda a questão da capacidade de cometer atos violentos que temos em nós. “[...] não é humana a experiência de quem viveu dias nos quais o homem foi apenas uma coisa ante os olhos de outro homem” (LEVI, 2013, p. 173). Até que ponto conseguimos chegar à desumanidade? Embora seja considerado um tema “batido” pela quantidade de produção relacionada ao assunto, é ainda extremamente necessário de ser discutido: só assim para que os mesmos erros não sejam repetidos.

Portanto, neste segundo capítulo teórico, serão exploradas teorias que tentam conceder explicações sobre o nascimento e a força da ideologia nazista no período da Segunda Guerra Mundial. Serão abordados desde fatos políticos, econômicos e sociais até a visão da Teoria Geral do Imaginário sobre o nazismo. Sobre o último, serão discutidos aspectos do nazismo revelados pelos regimes do imaginário. Nesse contexto, também será investigada influência do arquétipo do deus nórdico Wotan como causa e consequência da ascensão do nazismo.

3.1 Retomada histórica da ascensão de Hitler e do nazismo

A eclosão do nazismo na Segunda Guerra Mundial pode parecer, de longe, algo inconcebível e surpreendente de ter acontecido. Entretanto, seguindo os princípios de Robert Capa, é preciso aproximar-se do acontecimento para registrá-lo melhor. Ao estudar, de modo profundo, como o nazismo tornou-se um movimento tão popular, percebe-se que sua ascensão era iminente. Com o passar dos anos, essa ideologia extremista continua nos assombrando, mesmo no século XXI. Segundo o portal de notícias G1 (2022), no Brasil, em 2022, existiam

530 núcleos declaradamente neonazistas atuantes, que reuniam até 10 mil pessoas. Contudo, o neonazismo não é só pertencente a grupos; os ideais nazistas também chegam ao Poder. Em janeiro de 2020, o então secretário de Cultura do Governo, Roberto Alvim, em um pronunciamento para as redes sociais, copiou trechos do discurso do Ministro de Propaganda da Alemanha Nazista, Joseph Goebbels. Porém, a dúvida ainda persiste: como a sociedade chegou a este ponto?

Dick Geary, em *Hitler e o Nazismo* (2010), relata que, em um intervalo curto de tempo após Adolf Hitler ser nomeado chanceler da Alemanha em 1933, o Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP)²⁴ conseguiu extinguir as liberdades civis. Assim, instaurou um regime de partido único, perseguindo os próprios cidadãos que se opunham aos ideais que o partido determinava. Entretanto, muito antes disso, nos anos de 1910, a ideologia violenta pregada por Hitler e seus seguidores já tomava conta da Europa, principalmente em Viena, capital da Áustria e pátria do líder do Partido Nazista, onde “O antissemitismo fazia parte do discurso político diário; a este respeito, Hitler aprendeu muito com o líder Social Cristão vienense Karl Lueger, que foi por um tempo prefeito da cidade” (GEARY, 2010, p. 11).

Geary (2010) explica que, assim que a Primeira Guerra Mundial eclodiu no continente, em 1914, Hitler foi para a cidade bávara de Munique e se alistou no exército alemão, pois considerava a guerra, de forma geral, uma experiência formativa e agregadora. Conforme Geary (2010), a derrota da Alemanha foi uma reviravolta de horror para o líder nazista. “Daí em diante, Hitler tornou-se um dos principais proponentes da lenda da punhalada pelas costas, a crença de que não foi o exército, mas sim os políticos civis que desapontaram a nação, ao assinarem o acordo de armistício” (GEARY, 2010, p. 12).

O regresso a Munique radicalizou ainda mais Hitler que, como esclarece Geary (2010), começou a entrar em contato com o já racista e nacionalista Partido dos Trabalhadores Alemães (DAP). “Ficou claro rapidamente que Hitler era um orador de algum talento – pelo menos para aqueles que partilhavam dos seus preconceitos crassos” (GEARY, 2010, p. 12). De acordo com Geary (2010), o Partido reivindicava a revisão do Tratado de Versalhes, com a devolução dos territórios perdidos e unificação de todos os alemães étnicos em um único *Reich*. Ganhando o apoio de figuras importantes da elite de Munique, entre eles Ernst Röhm, que seria expoente para o estabelecimento da *Sturmabteilung* (SA)²⁵, as tropas de assalto que ampliavam a influência do pequeno partido.

²⁴ Sigla em alemão.

²⁵ Fundada em 1921, a *Sturmabteilung*, era a Tropa de Choque do NSDAP, posteriormente do Partido Nazista. Em 1934, quando ocorreu a Noite das Facas Longas, muitos membros da SA, contrários a Hitler, foram

Segundo Geary (2010), na medida em que o Partido se tornava cada vez mais racista, antisemita e nacionalista, mais apoiadores conquistava, com um número considerável de associados em 1922. “No mesmo ano, foram vistas as primeiras insinuações do culto ao *führer*, a ideia de que Hitler era a única pessoa destinada a moldar o destino da Alemanha” (GEARY, 2010, p. 14). Após uma tentativa sem sucesso de golpe à República de Weimar, em 1923, o Partido Nazista é banido do Parlamento e Hitler é condenado a cinco anos de prisão. Entretanto, a popularidade do líder nazista era tanta que ele foi sentenciado a uma pena mínima. Conforme Geary (2010), até o Poder Judiciário alemão da época simpatizava com a extrema-direita.

Hitler não ficou muito tempo na prisão, seu julgamento ficou famoso e concedeu um efeito contrário ao esperado: deu mais popularidade ao Partido Nazista. Geary (2010) esclarece que foi enquanto estava preso que Hitler ditou a um colega de confinamento o *Mein Kampf*²⁶. “Sem sutilezas de qualquer tipo, a obra repete várias vezes os preconceitos mais vulgares e as mentiras mais grosseiras” (GEARY, 2010, p. 14). O autor descreve que Hitler estava particularmente interessado em transformar a prosa política falada em um relato escrito. No relato, o líder nazista reflete sobre a importância da propaganda para o sucesso de uma guerra e a susceptibilidade das massas, inspirado no teórico francês Le Bon.

É particularmente em *Psicologia das Multidões*, livro de Gustave Le Bon (2008), que Hitler se inspira para pensar na manipulação das massas. Le Bon (2008) explora o conceito de alma coletiva, em que elementos heterogêneos são amalgamados segundo a necessidade que a multidão tem de ser guiada. Para o autor, as multidões eram simplesmente desprovidas de inteligência, medíocres (LE BON, 2008). A partir dessa perspectiva de rebaixar a capacidade reflexiva e argumentativa das multidões, surge o condutor das massas, o líder, e “Sua vontade é o núcleo em torno do qual se formam e se identificam as opiniões” (LE BON, 2008, p. 111). Portanto, o único capaz de pensar e decidir por todos é o líder.

Para Hitler, se fazia necessário um líder forte que guiasse aqueles que não sabiam pensar sozinhos. O povo alemão necessitava do *Führer*²⁷, “[...] que reconheceria e expressaria a vontade popular e uniria a nação atrás de si, em uma ‘comunidade do povo’ (*Volksgemeinschaft*), na qual antigos conflitos seriam esquecidos” (GEARY, 2010, p. 19, grifos do autor). Logo, a massificação dos ideais nazistas no país era iminente.

expurgados. Depois dessa revolta contra o líder nazista, a SA foi escanteada pelo surgimento da SS, mas continuou operando até o final da Segunda Guerra.

²⁶ “Minha Luta”, em alemão.

²⁷ “Líder”, em alemão.

Geary (2010) ressalta que esse movimento foi exaltado também porque a República de Weimar era um governo democrático frágil, em constante dificuldade econômica e financeira. Além disso, era dependente de um parlamentarismo de coalizão. Um ponto importante da política de Weimar é a introdução da representação proporcional absoluta. “Se um partido conseguisse obter apenas dois por cento do voto popular, receberia dois por cento das cadeiras no parlamento” (GEARY, 2010, p. 27). Por isso, partidos pequenos como o NSDAP sobreviviam no sistema parlamentar.

Nesse sentido, o historiador alerta: “É muito fácil passar uma lista de dificuldades políticas e econômicas para a suposição de que a ascensão do nazismo e o triunfo de Hitler foram inevitáveis [...]” (GEARY, 2010, p. 35). Entretanto, complementa que o apoio das classes altas foi irredutível para uma vitória, bem como o gradual apoio da classe trabalhadora alemã. Isso porque “[...] os nazistas estavam frequentemente prometendo coisas diferentes para pessoas diferentes; algumas vezes, coisas que eram incompatíveis, especialmente no que dizia a respeito da política econômica” (GEARY, 2010, p. 44). Para conquistar o apoio de setores tão distintos da sociedade alemã, foi necessário entrar em contato com outros aspectos. O caminho encontrado foi explorar as questões emocionais do povo alemão.

Encontrar vínculos que vão além de aspectos econômicos e políticos para assegurar o nascimento do regime nazista foi a estratégia que concedeu a Hitler a confiança do povo alemão. Fromm (1971) descreve que a união com um grupo é o modo de superar a solidão, sendo que o indivíduo se anula para pertencer a algo maior do que ele. Essa é uma tática usada por muitos regimes ditatoriais. É na mistura entre medo e ameaças, mas também na doce ilusão de segurança e pertencimento que ideologias como o nazismo criam raízes.

3.2 A Teoria Geral do Imaginário

Na tentativa de compreender a ascensão do nazismo, é necessário entender os estímulos que extrapolam fatores políticos, sociais e econômicos. Nesse contexto, é possível investigar o nazismo a partir da Teoria Geral do Imaginário. Diversos autores abordam ela em seus estudos, como é o caso de Carl G. Jung, Gaston Bachelard e Gilbert Durand. Para Barros (2019, p. 31), “[...] o imaginário de que tratamos aqui não é um objeto de estudo em si e sim um ponto de vista sob o qual o pesquisador se coloca, uma perspectiva que ele assume, uma dimensão que ele explora”. Esse ponto de vista sugere que tratamos do imaginário segundo sua vertente arquetipológica, cunhada pela Escola de Grenoble.

Conforme Durand (2012), o imaginário é uma dimensão que está além de um tempo presente narrado pela história. Nesse sentido, o autor critica o fato da história e o pensamento acerca dela estarem sempre relacionados à hipótese do passado formada por uma narração do presente. Para entender o imaginário, é necessário que “[...] os contraditórios sejam pensados, ao mesmo tempo e sob a mesma relação, numa síntese” (DURAND, 2012, p. 352). O imaginário engloba muitos aspectos convergentes e divergentes em si.

Segundo Barros (2019), é possível estudar o imaginário porque ele se revela em diversas manifestações criativas. Ademais, Durand (2012) explora esse caminho, explicando como o ser humano tenta dar sentido para os mistérios que permeiam a vida ao estudar as bases míticas do pensamento humano. “É esse ‘sentidos’ das metáforas, esse grande semantismo do imaginário, que é a matriz original a partir da qual todo o pensamento racionalizado e o seu cortejo semiológico se desenvolvem” (DURAND, 2012, p. 31).

É necessário, então, explicar o que é a Teoria Geral do Imaginário. Inicia-se por dois conceitos principais: a imagem e o símbolo. Para Durand (2010, p. 10, apud BARROS, 2019, p. 32), a “[...] imagem é o modo de a consciência (re)apresentar objetos que não se apresentam diretamente à sensibilidade”. Barros (2019) esclarece que imagens iconográficas estão excluídas do que Durand e a Teoria Geral do Imaginário atribuem ao termo “imagem”, uma vez que as iconográficas são confirmadas pelo objeto que representam, pois estão visualmente perceptíveis aos seres humanos.

Consequentemente, “[...] quando uma imagem se reúne com um sentido, um aspecto vivenciado, temos um símbolo. Isso quer dizer que o símbolo tem uma relação natural com algo ausente ou impossível de ser percebido” (COELHO, 1997a, p. 343, apud BARROS, 2019, p. 32). Para Durand (2012), a função do símbolo não é dificultar que uma ideia chegue à consciência humana de forma clara, “[...] mas resulta muito mais da impossibilidade da consciência semiológica, do signo, em exprimir a parte da felicidade ou de angústia que a consciência total sente diante da inelutável instância da temporalidade” (DURAND, 2012, p. 394).

Não obstante, deve-se também entender o conceito de imagem simbólica, que na visão de Barros (2019) é fundamental para o aprofundamento nos estudos do imaginário. Portanto, imagens simbólicas seriam “[...] imagens que mantenham uma relação de sentido não gratuita com seu significado” (BARROS, 2019, p. 32). Essa linha de pensamento complementa a de Durand (2012), que entende a imagem simbólica como algo semântico, pois “[...] a sua sintaxe não se separa do seu conteúdo, da sua mensagem, enquanto o recalco reduz sempre a imagem a um simples signo do recalcado” (DURAND, 2012, p. 394).

De acordo com Barros (2019), os estudos do imaginário não colocam as imagens simbólicas como um signo, pois não há uma distância entre significante e significado, já que, para o imaginário, esses dois elementos não se distinguem. “O imaginário não é uma coleção de imagens, um corpus, mas, conforme Thomas (1998, p. 15), um sistema, um dinamismo organizador de imagens que lhes confere profundidade e as liga entre si. Aí, o sentido se encontra na relação” (BARROS, 2019, p. 33).

Os estudos do imaginário oferecem aos pesquisadores a possibilidade de entender os fenômenos a partir de uma dimensão arquetipológica. Para Durand (2012), teorias intelectualistas, como as defendidas pela Escola de Wüzburg, equivocam-se em relação à concepção da imagem e “[...] minimizam a imaginação, quer pervertendo o seu objeto, como em Bergson, onde esse objeto se resolve em resíduo mnésico, quer depreciando a imagem como um vulgar duplicado sensorial” (DURAND, 2012, p. 28). É essencial desprender-se de visões positivistas do mundo para entender a própria humanidade.

Nossa humanidade constituinte nos pede o combate quando nossos processos históricos e civilizatórios exigem a diplomacia; trememos de medo diante do mistério que a racionalidade científica explica; as imensidões revolvem no nosso âmago o sentimento de ser criatura, as regras culturais exaltam nosso ser criador. Se o resultado de tensões como essas será a violência sanguinária, o fanatismo milenarista ou a mediocridade cultural, a culpa, definitivamente, não é do imaginário. Esse responsabiliza-se tão somente por colocar em acordo essas forças tantas vezes opostas, em assegurar que uma reequilíbrio seja atingida (BARROS, 2019, p. 34).

Para Barros (2019), o imaginário é como podemos compreender as imagens no sentido que Durand (2012) defende. Barros (2019) complementa que Durand desenvolveu uma metodologia que centra a origem da imaginação no corpo. “A imaginação, para Durand, nasce no nosso corpo antes mesmo que esse corpo tenha de enfrentar a água, o ar, o fogo a terra de que é feito o mundo” (BARROS, 2019, p. 42). Desse entendimento do imaginário, que coloca a imaginação como uma força que vem dos seres humanos, temos então a importância do mito para os estudos do imaginário. “Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa” (DURAND, 2012, p. 62).

Entretanto, Barros (2019) explica que a metodologia desenvolvida por Durand explora conceitos mais profundos que os arquétipos²⁸, no caso, o *schème*²⁹. Apesar de ser uma noção básica desdobrada por Jung, é fundamental para os estudos do imaginário, pois complementa o que Durand entende haver um nível ainda mais profundo no âmbito do inconsciente. “O entendimento do imaginário enquanto sistema organizador de imagens implica um fundamento num subsolo arquetípico [...]” (BARROS, 2019, p. 40). Contudo, como Barros (2019) esclarece, Durand propõe algo que deixa um rastro de imagem mais profundo e arcaico que os arquétipos: o *schème*.

Conforme Barros (2019), o *schème* seria para Durand uma espécie de estrutura organizadora de ações. Durand (2012) desenvolveu a teoria com base na ideia de que a nossa imaginação nasce do corpo e que este é o protagonista das ações humanas. Barros (2019) entende que essas ações podem se revelar de distintos modos ou generalizar-se quando repetidas em condições de semelhança. De forma geral, encontramos nessa estrutura organizadora uma via para analisar a complexidade do ser humano, pois os *schèmes* podem conceder interpretações sobre distintos fenômenos humanos. Entre eles, políticos, culturais e sociais.

Para entender como os *schèmes* revelam-se, é necessário primeiro saber qual a origem das estruturas. Conforme Durand (2012, apud BARROS, 2019), o maior medo que assombra a humanidade e que motiva diversas angústias é o passar do tempo, que culmina no medo da morte. Esse medo é expresso nos símbolos teriomórficos, nictomórficos, e catamórficos³⁰ (DURAND, 2012). Segundo Pitta (2017), as imagens teriomórficas são relacionadas a animalidade angustiante e extrema, ligada ao fervilhamento e ao ato de devorar, a mordicância. “Terror diante da mudança e diante da morte devorante, tais parecem ser os dois primeiros temas negativos inspirados pelo simbolismo animal” (DURAND, 1997, p. 77, apud PITTA, 2017, p. 32). A pesquisadora (2017) esclarece que as imagens nictomórficas são associadas às trevas terrificantes, ou seja, a escuridão, seja ela induzida ou natural. Conforme Pitta (2017), a imagem catamórfica é relacionada à queda assustadora, ligada à dor, ao medo, à vertigem e ao castigo.

²⁸ Segundo Barros (2019) a obra do psiquiatra Carl G. Jung tem como base “[...] as noções de arquétipo, imagem e símbolo, o que a faz incontornável para os Estudos do Imaginário. Na análise junguiana, tudo é fundado na relação que associa imagem, símbolo e arquétipo. O nível do arquétipo permanece incognoscível” (BARROS, 2019, p. 36).

²⁹ Este trabalho de pesquisa segue a indicação de Barros (2019) para não traduzir a palavra francesa *schème* visto que ela tem uma significação muito importante para os estudos do imaginário.

³⁰ Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, insere os símbolos teriomórficos, nictomórficos e catamórficos na explicação sobre regime diurno do imaginário. Entretanto, este trabalho de pesquisa segue a orientação de Barros (2019) de que o universo da angústia é anterior aos regimes do imaginário, ao impulsionar as reações fisiológicas que dão origem as estruturas.

O imaginário é a resposta que a humanidade criou a esse universo da angústia existencial e da passagem do tempo. Logo, os seres humanos desenvolvem respostas sobre como enfrentar aquilo que se teme, reações fisiológicas impulsionadas pelos *schèmes*. No geral, Durand (2012) determina as respostas provocadas pelos *schèmes* como os regimes do imaginário. Para Durand (2012, apud BARROS, 2019), o imaginário se divide em três regimes místicos: o heroico, o místico e o dramático. Nesse contexto, eles originam-se do medo da finitude que a humanidade carrega e constituem-se sob *schèmes*. Além disso, os regimes são respostas que desenvolvemos as angústias e aos medos mundanos.

A vida humana na Terra tem um prazo final. Isso nos causa ansiedade, mas a imaginação é infinita. Os regimes do imaginário são demonstrações disso. Barros (2019, p. 43) explica que os regimes são impulsionados por *schèmes* elaborados sob o impulso de três gestos naturais da nossa corporeidade. Esses gestos são chamados de dominantes “[...] porque, em sua presença, os demais reflexos são inibidos ou retardados: as dominantes postural, digestiva e rítmica” (BARROS, 2019, p. 43). Nesse contexto, as dominantes não são precisamente tendências biológicas do homem nem reflexos involuntários, mas respostas provocadas por um *schème* diante do pavor da morte. Barros (2019) entende haver nos *schèmes* um jogo de imagens simbólicas que se encaminham para um equilíbrio entre aniquilamento e o combate sem tréguas.

Consequentemente, o fator mítico dos regimes aparece nas imagens simbólicas pois elas são configuradas conforme “[...] as pulsões mais arcaicas do ser humano e as coerções atualizadas historicamente, exercidas pelos contextos culturais, sociais, geográficos etc” (BARROS, 2019, p. 41). Barros (2019, p. 41) argumenta que “o mito é constituído por constelações de imagens simbólicas organizadas por meio da semelhança de origem e estrutura, por homologia”. Portanto, os regimes do imaginário são estruturas em que podemos reconhecer o comportamento das homologias pertencentes às imagens simbólicas.

Cada um dos reflexos dominantes são ponto de partida para os regimes do imaginário, que possuem especificidades próprias. Segundo Durand (2012), o regime heroico assemelha-se ao diurno, e o místico e dramático pertencem ao noturno. O regime diurno, com as estruturas heroicas ou esquizomórficas, é associado a oposições e contrastes. Nele, são privilegiados os princípios de exclusão e contradição. Conforme o antropólogo, essa estrutura está relacionada à dominante postural (DURAND, 2012). Barros (2019) esclarece que esse reflexo postural destaca as sensações de distância, como vista e audifonação. Segundo a pesquisadora, isso ocorre porque quando o ser humano se põe de pé, os sentidos da visão e do ouvidos são melhor exercidos, porém, o reflexo postural também libera a mão para erguer-se tanto para o combate quanto para o julgamento (BARROS, 2019).

No regime noturno, Durand (2012) apresenta duas possibilidades de estruturas: as dramáticas, também chamadas de sintáticas, e as místicas, conhecidas como antifrásicas. Na primeira, o universo mítico dramático tem como principal esquema verbal a função de ligar contradições por meio do aspecto temporal. A principal função é reunir sob o princípio da causalidade. O reflexo dominante conectado ao mítico dramático é copulativo com derivados rítmicos. “Vêm daí imagens como a do porvir, a da roda, a da androginia, a do deus plural, capazes de harmonizar contradições através do tempo” (BARROS, 2019, p. 45). Por fim, Durand (2012) explica que a estrutura mítica mística tem a principal função de confundir, com perseveração. Nesse contexto, o reflexo dominante, o digestivo, remete a imagens de intimidade, penetração e calor. O regime místico é guiado pelos princípios de analogia e similaridade.

Sobre os regimes diurno e noturno, o antropólogo explica que eles diferem entre si: “[...] mesmo nos complexos históricos e institucionais das civilizações romana, germânica ou hindu, as duas correntes distinguem-se perfeitamente e forçam a lenda a reconhecer e a oficializar essa distinção” (DURAND, 2012, p. 267). Ainda, Durand (2012) esclarece que, enquanto o primeiro regime simbólico está relacionado às imagens purificadoras e heroicas, o outro é identificado pelos gestos da descida e do ancoramento, com imagens de mistério e intimidade. Com os regimes do imaginário, temos os diferentes níveis de constituição e organização das imagens. Inicia-se agora uma jornada para investigar o nazismo sob a perspectiva do imaginário e de suas estruturas.

3.3 Aspectos do nazismo revelados pelo imaginário

Nos estudos das estruturas do imaginário apresentadas por Durand (2012), percebe-se que o fenômeno da ideologia nazista relaciona-se com elementos tanto do regime diurno quanto do noturno. Logo, os estudos histórico-sociológicos podem ter elementos dos dois regimes, mas a distinção entre eles é clara. Enquanto o nazismo tem o regime diurno para promover imagens purificadoras e heroicas, está também ancorado nas imagens de intimidade e mistério do noturno.

Durand (2012) também aborda como a memória está atrelada a um pensamento saudosista de um tempo que não se pode recuperar. A memória afetiva de um “passado glorioso” é em certa medida perigosa, pois “[...] ela dá uma espessura inusitada ao monótono e fatal escoamento do devir e assegura nas flutuações do destino a sobrevivência e a perenidade de uma substância” (DURAND, 2012, p. 402). Portanto, a memória é uma espécie de

organizadora do nosso passado, a qual participa do domínio fantástico do ser-humano e é um “[...] antedestino e ergue-se contra o tempo” (DURAND, 2012, p. 402). Nesse contexto, o nazismo, a figura de Hitler e a Segunda Guerra Mundial lutam contra o esquecimento. Contudo, as atrocidades não são esquecidas. Em nome da lembrança de um passado escuro, as memórias continuam presentes. Principalmente, sobre as atrocidades cometidas pelo regime nazista com o apoio da população.

Jung (2013), contribui para entendermos sobre a construção das relações entre pulsões humanas antropológicas e o período do nazismo. O psiquiatra, ao falar sobre o coletivo nas ditaduras, entende que o sentido e a finalidade da vida do indivíduo repousam sobre a razão do Estado. Segundo o psiquiatra, esse movimento “vem de fora para dentro do homem, é uma imposição que o atravessa e coloca-se como única instância de vida” (JUNG, 2013, p. 17). Nesse contexto, o imaginário insere-se como o fator que atravessa o coletivo em sua aderência ao nazismo e na percepção que o Estado funciona como um polo magnético que atrai pessoas ao seu redor.

No período nazista, o medo da morte, o sentimento que impulsiona os regimes do imaginário, era uma arma de persuasão poderosa. Segundo Fromm (2001), Hitler utilizava discursos extremistas e agia de uma maneira sadista com o povo para conseguir alcançar seu desejo mais ambicioso: ser reconhecido como o mais poderoso da história. Nesse contexto, a narrativa encontrada para justificar os horrores do nazismo inclui polêmicas e dualidades. Trata-se de uma ideologia que usa ideais de pureza e defende o discurso que um “Mal” deve ser combatido.

A separação entre o “eu”, herói que vem para salvar o povo, e o Outro, o inimigo, pode ser revelada no regime diurno do imaginário. Durand (2012) esclarece que as estruturas heroicas são características por suas distinções e contradições, expondo a dicotomia de *Bem vs Mal*, entre as trevas e a luz. Um corpo que se põe de pé ao mesmo tempo que existe uma mão que aponta e julga. O regime diurno encontra-se nas tendências do nazismo de ser contrário ao que considera como “impuro”, ao fracasso e ao passar do tempo. Pulsa no centro da ideologia nazista a irracionalidade tão aderente à estrutura mítica heroica do imaginário. Essa irracionalidade invade o coletivo e invadiu o povo alemão.

Como a personalidade que guia o povo para a irracionalidade, Hitler torna-se uma figura central quando pensamos sobre o nazismo. Uma figura acima de tudo e de todos, que fazia questão de mostrar poder e de se distinguir do restante da população. Geary (2010) explica que nos alpes do sul da Alemanha Hitler tinha um refúgio, lugar onde alto escalão do Partido Nazista reunia-se. Era no “Ninho da Águia” que o Partido tomou as decisões que levariam à criação de

campos de concentração. Hitler é definido pelo nazismo como um ser quase divino. Segundo Durand (2012, p. 132), “a águia é essencialmente o mensageiro da vontade do alto, e suas penas podem passar por um processo de angelização”. O anjo chega para derrotar o monstro. Esse monstro, na narrativa do nazismo, pode ser tudo aquilo que a ideologia vê como contrária aos seus propósitos.

Quando a Segunda Guerra Mundial iniciou, em 1939, a Alemanha nazista conquistou territórios e obteve vitórias importantes. Geary (2010) esclarece que nessa época a natureza militarista do regime alemão atingiu seu apogeu. Além disso, o início da guerra marcou a radicalização da perseguição nazista aqueles que eram contrários ao regime. Até 1941, a Alemanha de Hitler era um oponente difícil e que ameaçava uma rápida expansão no continente europeu. Nesse contexto, o regime heroico pulsa forte, com suas contradições, hipérboles e o dualismo da narrativa entre herói e vilão. Nessa batalha, há o *führer* “salvador” da Alemanha e os personagens que “atrapalham” o desenvolvimento do país, grupos que não aceitavam a política extremista do nazismo. Entre eles, judeus, ciganos, comunistas, a comunidade LGBTQIA+³¹, pessoas com deficiência, e muitos outros grupos que foram alvos do nazismo. Todavia, o regime nazista tinha seus dias contados após a invasão na União Soviética e a entrada dos Estados Unidos na guerra.

Um dos argumentos feitos é que o regime nazista não tinha força militar suficiente para superar as dificuldades de percorrer um território marcado pelo inverno rigoroso da URSS (GEARY, 2010). Muito menos combater as tropas aliadas, que ganharam força com a chegada dos Estados Unidos. Começa o desgaste do Partido Nazista, com baixas consideráveis em seu exército. Nesse contexto, é cada vez mais claro que a Alemanha de Hitler não possuía recursos suficientes para supremacia geopolítica. Enquanto o regime entrava em colapso, seu líder também adentrava uma espiral de decadência. Na Alemanha em ruínas e com a guerra perdida, Hitler cometeu suicídio no *bunker*³² da Chancelaria do Reich em Berlim, no dia 30 de abril de 1945 (GEARY, 2010).

O suicídio de Hitler pode revelar aspectos do regime noturno que pulsam no nazismo. Segundo Fromm (2001), o fim do período de liderança da Alemanha Nazista acompanha a ideia de que o suicídio de Hitler em meio as ruínas de Berlim foi tão enigmático quanto o desejo de obter sucesso na guerra. Durand (2012) relaciona a morte de uma figura tirana, ditatorial ou

³¹ LGBTQIA+ é a sigla para lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, queer, intersexuais, assexuais e demais identidades de gênero.

³² *Bunker* é um tipo de refúgio, normalmente no subsolo, construído para ser um local de extrema proteção contra armas de fogo e bombardeios.

importante, ao sacrifício. Todavia, este sacrifício não está associado com práticas de purificação e de heroísmo do regime diurno. Segundo o antropólogo, o sacrifício é um desejo profundo de se integrar no tempo e não de afastar-se dele. Durand (2012) explora que as mortes de figuras polêmicas, como Hitler, estão ligadas a filosofia do domínio do tempo, pois é pelo sacrifício que o homem adquire controle sobre o destino. Assim, o sacrifício passa por um processo de eufemismo característico do regime noturno, porque é na morte que o sacrifício encontra benefícios e percebe a oportunidade de sobrevivência.

3.4 Estado, inconsciente coletivo e a tempestade sem fim

Os regimes do imaginário, diurno e noturno, revelam-se na luta humana incessante por controlar a morte. A ideologia nazista é a tentativa de capturar a morte, tanto que revela imagens das estruturas heroicas e dramáticas. Se as reações fisiológicas são impulsionadas pelos *schèmes*, a humanidade é também fruto do imaginário. Segundo Durand (2012, p. 21), “não há laço social sem imaginário”. A alma e o espírito humano estão conectados com as imagens simbólicas, elas se apresentam em todas as ações coletivas. Assim, refletindo sobre o que caracteriza o nazismo e como ele repercute, ainda hoje, na sociedade, utilizam-se os conhecimentos propostos pela Teoria Geral do Imaginário, que revelam o arquétipo pelo qual o nazismo é regido.

Jung (2023) entende que o nazismo conseguiu perpetuar-se e atravessar o povo alemão. No começo da ascensão nazista, a ideologia tinha um número contido de adeptos, mas que expressavam toda a radicalidade característica. “O seu estado mental corresponde a um grupo da população que se acha coletivamente exaltado por preconceitos afetivos e fantasias de desejo impulsivas” (JUNG, 2013, p.12). Segundo o psiquiatra (2013), embora esses indivíduos constituíssem um relativamente pequeno número de apoiadores em relação ao conjunto da população, eles carregavam consigo aspectos de uma narrativa mítica dominante que já se apresentava coletivamente.

Nesse contexto, Jung (2013) desenvolve que o coletivo pode passar para um estágio de irracionalidade humana baseada em ressentimentos fanáticos. Esse seria um modo de irracionalidade que Durand (2012) argumenta como pulsante nas estruturas heroicas do imaginário. Ademais, Jung (2013, p. 13) complementa que o inconsciente, com toda sua vastidão “[...] acha-se aberto e desprotegido para receber todas as influências e infecções psíquicas possíveis”. Desse modo, ele alega que o coletivo pode ser guiado por um Estado tirano, doutrinário e autoritário (JUNG, 2013). Nesse sentido, a doutrina do Estado é ser

soberano, acima das liberdades individuais. O psiquiatra (2013, p. 23) analisa que existe uma relação de dependência, porque quanto mais o indivíduo se enfraquece, mais “[...] se agarra ao poder estatal, isto é, mais se entrega espiritualmente à massa”.

Corroborando com a visão de Jung (2013) sobre o poder de coerção do Estado perante a massa Fromm (1971). Psicólogo, Fromm (1971) afirma que, na sociedade ocidental contemporânea, a união com o grupo é o modo de superar a separação e o destino da solidão. Na realidade, o psicólogo (1971) entende que este medo da solidão e consequente submissão ao Estado remetem a tempos mais antigos: “Mesmo o pobre romano sentia orgulho de poder dizer: ‘civis romanus sum’; Roma e o Império eram sua família, seu lar, seu mundo” (FROMM, 1971, p. 34). A Alemanha, no início de 1930, em crise econômica, política e identitária para sair do universo da angústia, tenta erguer-se por meio do nazismo e de seu líder.

3.4.1 A raiz do mal

Neste cenário, um arquétipo apresenta-se no inconsciente coletivo. Segundo Jung (2014), com o arquétipo de Wotan podemos pensar nas linhas de força que atuam para ascensão do nazismo na Alemanha e sua aderência coletiva. Jung (2014) entende que Wotan é fundamental para compreender a sociedade alemã antes, durante e depois do III Reich. Nesse contexto, o psiquiatra (2014) explica que o deus nórdico Wotan, o “andarilho”, senhor das tempestades e do vento, emergiu em meio a uma sociedade aparentemente civilizada, como a alemã. Durante todo o movimento realizado por Hitler com a intenção de dominação geopolítica, Wotan estava presente. Jung (2014) afirma que o deus nórdico, disfarçando-se de Cristo sentado em um cavalo branco, se infiltrava nos lares dos alemães. Conforme Jung (2014), o despertar de Wotan faz renascer sentimentos antissemitas, com esse deus das paixões avassaladoras e da luxúria pelas batalhas, um artista muito versado no ocultismo³³.

Jung (2014) explica que a humanidade tende a perceber o mundo contemporâneo como razoável, e procura explicações econômicas, políticas e psicológicas para entender a realidade. Entretanto, defende que “[...] as profundidades imensuráveis do caráter de Wotan explicam mais sobre o Social Nacionalismo que todos os três razoáveis fatores juntos” (JUNG, 2014, p. 15, tradução nossa)³⁴. Jung (2014) não descarta a relevância dos fatores econômicos, políticos

³³ Crença na ação ou influência de poderes sobrenaturais. Estudo de fenômenos ligados as artes ou ciências ocultas, como a magia.

³⁴ No original: “[...] that the unfathomable depths of Wotan’s character explain more about National Socialism than all three reasonable factors put together” (JUNG, 2014, p. 15).

e psicológicos para a ascensão do nazismo, mas complementa que o despertar de Wotan consegue ir além. O psiquiatra (2014) argumenta que o deus nórdico explica o nazismo e a Segunda Guerra Mundial a partir de uma dimensão a-razional, principalmente em relação ao que ele denomina *Ergriffenheit*, isto é, um estado em que o ser humano se encontra capturado ou possuído. Para Jung (2014), Wotan representa essa presença que capta e possui, usando sua influência nos homens violentos, que encontram sua vocação como as ideologias baseadas no sentimento de ódio. Segundo Geary (2010), o Estado nazista mobilizava a mente do povo sob a liderança do *führer*. “Basta um pequeno distúrbio do equilíbrio na cabeça de alguns chefes para que o mundo se transforme em sangue, fogo e radioatividade” (JUNG, 2013, p. 53). A tempestade que nunca acaba, o deus nórdico da violência manifesta-se em Hitler, o criador da ideologia *Blut und Boden* (sangue e solo).

Jung (2014) aborda que Wotan é uma figura germânica que possuiu e preencheu as casas dos alemães com um vento poderoso, causador de pensamentos alinhados aos ideais da “raça superior” ariana exaltados por Hitler. “A coisa mais impressionante sobre esse fenômeno alemão é que um homem, que foi claramente “possuído”, infectou uma nação inteira” (JUNG, 2014, p. 6, tradução nossa)³⁵. Nesse contexto, Jung (2014) afirma que Wotan funciona como um arquétipo em que os desejos dos homens são tão idênticos aos do deus quanto a idolatria que têm diante dele.

Um arquétipo é como um velho curso de água em que a água tem seguido o fluxo por séculos, cavando um profundo canal para si mesma. Quanto mais a água ficar fluindo por esse canal, é mais provável que, cedo ou tarde, a água retorne a sua velha cama. (JUNG, 2014, p. 20, tradução nossa)³⁶.

Jung (2014) complementa que, embora a vida de um indivíduo, membro da sociedade e parte do Estado seja regulada como um canal, as nações são como um rio avassalador que está além do controle humano. Wotan é o arquétipo da violência incansável e da personalidade tempestuosa e incontrolável que habita o inconsciente coletivo da Alemanha. Entretanto, esse arquétipo adormecido uma hora despertou, com grandes poderes - “[...] nas mãos Dele que sempre foi mais forte que os homens” (JUNG, 2014, p. 20, tradução nossa)³⁷. Logo, o psiquiatra (2014) conclui que o deus nórdico também é um arquétipo com uma natureza divina e em êxtase.

³⁵ No original: “The impressive thing about the German phenomenon is that one man, who is obviously “possessed”, has infected a whole nation [...]” (JUNG, 2014, p. 16).

³⁶ No original: “an archetype is like an old watercourse along which the water of life has flowed for centuries, digging a deep Chanel for itself. The longer it has flowed in this channel the more likely it is that sooner or later the water will return to its old bed” (JUNG, 2014, p. 20).

³⁷ No original: “[...] in the hands of One who has always been stronger than men” (JUNG, 2014, p. 20).

Embora a Alemanha nazista tenha perdido a Segunda Guerra, o terror que se espalhou na humanidade fez com que a natureza do mal entrasse em debate. Jung (2013) esclarece que tendemos a colocar a culpa pelas atrocidades cometidas no período nazista nos antepassados. Desse modo, os responsáveis sempre são os outros, e como esse acontecimento pertence a um passado, ele cai no esquecimento. Afinal, os atos cometidos não foram realizados pela sociedade do presente. No entanto, Jung (2013, p. 59) alerta que “nada desaparece definitivamente e nada pode ser repostado”, pois o mal e a culpa prevalecem. Segundo o psiquiatra (2013), enquanto os seres humanos podem se sentir culpados pelos terrores cometidos na Segunda Guerra Mundial, também carregam em si a capacidade para fazer o mesmo. Nesse contexto, Jung (2013) argumenta que o mal habita a natureza humana e não pode ser evitado. Porém, é difícil para a humanidade admitir essa culpa.

Jung (2014) adverte que o Nacional Socialismo não será a última aparição desse espírito revoltado que adormece, pois “[...] é sobretudo em épocas profundamente marcadas por dificuldades físicas, políticas, econômicas e espirituais que o ser humano volta seus olhos angustiados para o futuro” (JUNG, 2013, p. 11). Nesse sentido, Martins (2020) argumenta que os arquétipos e os *schèmes* são grandes eixos do imaginário, elementos que indicam um simbolismo central. Eles revelam a persistência mitogênica do arcaico nas atualizações da experiência da humanidade. Desse modo, a superestrutura do mito embasa as ações humanas em um longo trajeto antropológico. Na tentativa de não repetir os erros do passado, Jung (2013) propõe que devemos considerar a importância dos pequenos impulsos da psique humana que podem culminar em movimentos coletivos que fogem de qualquer controle racional.

4. UMA REPORTAGEM SOBRE RESISTÊNCIA E DENÚNCIA

Após estabelecermos as costuras teóricas relacionadas a fotografia no âmbito da Segunda Guerra Mundial e a Teoria Geral do Imaginário e o nazismo, é necessário compreender os contextos que cercam o objeto empírico e explicar o método de análise que será mobilizado no presente trabalho. Nesse sentido, este capítulo oferece uma descrição da fotorreportagem *MAUTHAUSEN... campo dos assassinatos*³⁸, publicada no semanário francês *Regards*, e da metodologia escolhida, a mitocrítica.

Publicadas pelo semanário francês alguns meses após o término da Segunda Guerra Mundial, as fotos mostram o campo de concentração de Mauthausen. Entre os registros, um foi escolhido como capa do volume, dando destaque para o tema do pós-guerra. Ao que tudo indica, o principal foco da *Regards* era apresentar imagens que, até aquele momento, não haviam sido vistas pelo grande público.

Como mencionado anteriormente neste trabalho, as fotos que mostravam os horrores da guerra só foram amplamente divulgadas após o término do conflito. Antes, havia um esforço para ocultar fotografias que teriam a função de revelar a violência e a belicosidade do conflito em questão. A fotorreportagem estudada neste trabalho também participa desse contexto, onde as imagens são veiculadas somente após o término da guerra. Por isso, para entrar nos aspectos reveladores da fotorreportagem e o que eles evocam, é preciso abordar as especificidades do tema apresentado na reportagem, a história da *Regards* e como as fotos que compõem a fotorreportagem foram registradas.

4.1 Mauthausen: o local dos crimes

Segundo o *United States Holocaust Memorial Museum* (2023), o campo de concentração de Mauthausen foi criado após a Alemanha nazista anexar a Áustria, em 1938. Membros da *Schutzstaffel (SS)*³⁹ e prisioneiros do campo de Dachau⁴⁰, próximo a Munique, foram deslocados para ocupar Mauthausen. Localizado nas colinas da região de Linz, esse era

³⁸ No original: MAUTHAUSEN... camp de l'assassinat (REGARDS, 1945, p. 4).

³⁹ O Esquadrão de Proteção (*Schutzstaffel*), popularmente conhecido como *SS*, era a principal máquina de terror do nazismo. Eles formavam um tropa de elite, uma espécie de polícia militar chefiada por Henrich Himmler. Entre os muitos grupos nazistas que operavam os campos de concentração, estavam a *SS*.

⁴⁰ Dachau foi o primeiro campo de concentração regulado pelo partido Nazista, em 1933. Ele era localizado a cerca de 15 quilômetros do noroeste de Munique, na região sul da Alemanha.

um campo de concentração voltado para prisioneiros políticos, pessoas contrárias ao regime nazista.

Nesse cenário, os prisioneiros eram obrigados a realizar trabalho escravo em uma pedreira próxima ao complexo, além de construir túneis subterrâneos utilizados para transporte de equipamentos destinados às fábricas alemãs de mísseis. Essa estratégia tinha o objetivo de assegurar que as tropas Aliadas não conseguiriam destruir a fabricação dos mísseis alemães. Segundo o *Mauthausen Memorial* (2023)⁴¹, no final da guerra, em 1945, existia uma extensão de oito quilômetros de túnel em uma área de 500 metros quadrados.

Logo, em sete anos de funcionamento, este campo de concentração foi um local marcado por acontecimentos devastadores. Conforme o *Mauthausen Memorial* (2023), cerca de 190 mil pessoas de 40 diferentes nacionalidades foram aprisionadas, e ao menos 90 mil delas morreram ou foram assassinadas no campo. Para controlar um campo com muitos prisioneiros, os oficiais nazistas, que pertenciam a SS, utilizavam um sistema de privilégios, que concedia a falsa esperança de sobrevivência. Alguns prisioneiros eram encarregados de cuidar da manutenção do campo, o que significava infligir violência aos companheiros; outros foram responsáveis por auxiliar os guardas nazistas em tarefas administrativas.

Dessa maneira, é visto que o trabalho forçado no campo tinha um teor bastante cruel. O *Mauthausen Memorial* (2023) explica que a força manual era utilizada tanto para lidar com explosivos, a fim de quebrar os blocos de granito da pedreira, quanto para carregar o material. A reportagem da revista *Regards*, objeto desta pesquisa, mostra como os prisioneiros morriam de exaustão com onze horas diárias de trabalhos forçados no verão e nove no inverno. Além disso, assassinatos a queima-roupa eram recorrentes e, no começo do funcionamento do campo, ocorriam na parte externa, longe dos olhos dos prisioneiros, mas presentes nos ecos dos tiros, para impor medo. Em 1942, a primeira câmara de gás tóxico foi construída em Mauthausen, sendo utilizada para o assassinato de prisioneiros políticos e, posteriormente, dos que contraíram doenças no campo.

O avanço do Exército Vermelho, da União Soviética, no front leste da guerra fez com que os nazistas mudassem de estratégia e evacuassem — também destruindo vestígios — de muitos campos localizados na Polônia e na fronteira deste país com a Alemanha. Consequentemente, o campo de Mauthausen ficou superlotado, o que provocou caos na estrutura de um ambiente em condições subumanas. Uma tentativa de motim foi realizada em fevereiro de 1945, quando 500 prisioneiros soviéticos foram deixados para morrer no Bloco 20.

⁴¹ Memorial de Mauthausen.

Embora 419 pessoas tenham escapado, elas foram capturadas poucas horas depois, sendo imediatamente assassinadas. O mesmo aconteceu com os prisioneiros que permaneceram no Bloco, pois eles não tinham condições físicas para fugir.

O campo de concentração de Mauthausen pode não ser tão conhecido quanto o campo de Auschwitz, tido como um ícone da violência nazista. Contudo, isso não o faz menos importante e nem menos brutal, justamente porque o desafio de estudar o nazismo mora na complexidade dos campos de concentração, que eram diversos e bastante articulados.

Ademais, o *Mauthausen Memorial* (2023) esclarece que a lotação do campo ocorreu a partir de janeiro de 1945. Já no final de março do mesmo ano, o campo começou a ser evacuado, e os prisioneiros foram forçados a viajar a pé pela Áustria devido ao avanço dos Aliados. Os que permaneceram em Mauthausen encontravam-se em meio a escassez de comida e em condições que pioraram drasticamente. A vitória dos Aliados, entre março e abril de 1945, já era prevista. Assim, os nazistas começaram a destruir vestígios dos crimes por eles cometidos e passaram a fugir do campo de concentração de Mauthausen. Em maio de 1945, tropas do exército dos Estados Unidos chegaram ao campo e iniciaram o processo de libertação dos prisioneiros. Posteriormente, tomou-se conhecimento de uma série de documentos reveladores sobre os crimes da SS, os quais foram furtados por prisioneiros, e se tornaram peças-chave para comprovar crimes contra a humanidade que ocorreram no local.

4.2 A fagulha que acendeu o fogo da esperança e ajudou a prender nazistas

Após a libertação das pessoas aprisionadas no campo de concentração, em 1º de julho de 1945, o semanário francês *Regards* publicou a fotorreportagem sobre Mauthausen, descrevendo-a como “Um documento sensacional e inédito” (REGARDS, 1945, tradução nossa)⁴². O subtítulo coloca a matéria em destaque: “fotografia através das torturas” (REGARDS, 1945, tradução nossa)⁴³. A revista *Regards* é pioneira do fotojornalismo francês, editada em Paris e próxima, ideologicamente, do Partido Comunista Francês; sua primeira edição chegou às bancas em 1931.

Segundo Sousa (2000), a *Regards* nasceu baseada nas revistas alemãs publicadas na República de Weimar, que tinham como principal característica a inserção de fotografias nas suas matérias. Esses impressos ficaram conhecidos como revistas ilustradas e foram

⁴² No original: un document sensationnel et inédit (REGARDS, 1945).

⁴³ No original: photographie par ses tortionnaires (REGARDS, 1945).

extremamente populares no século XX. A *Regards* era uma revista reconhecida por se posicionar fortemente contra o fascismo em ascensão no continente europeu e apoiar ideais comunistas. Grandes nomes do fotojornalismo tiveram suas fotos publicadas no semanário, tais como Henri Cartier-Bresson e, durante a Guerra Civil Espanhola, Robert Capa, que fazia a cobertura do conflito. A revista existe até os dias atuais, em formato online.

Como já foi apontado, Mauthausen foi um campo de prisioneiros políticos. Entre as diversas nacionalidades ali presentes, estavam espanhóis republicanos, presos após a Guerra Civil do país, e enviados pelo regime ditatorial de Franco. Por isso, entende-se que “espanhóis republicanos estão entre as milhões de vítimas da política racista genocida do nazismo” (BRENNEIS, 2018, p. 3, tradução nossa)⁴⁴. Embora não tenham sido vítimas do Holocausto, uma vez que grande parte desses espanhóis não era judeu; Brenneis (2018) argumenta que eles também sofreram as trágicas consequências do regime nazista. Trata-se de um retrato histórico desconhecido, sobretudo pela decisão do regime franquista de ocultar e negar que aprovou o envio de cidadãos espanhóis para os campos de concentração.

Outro ponto que pode ser destacado nessa reflexão é a crítica feita aos espanhóis que, com o passar do tempo e a vivência no campo de Mauthausen, foram encarregados de tarefas administrativas ou tornaram-se *kapos*⁴⁵. Brenneis (2018) explica que esses “privilégios” eram oferecidos porque os espanhóis não praticavam o judaísmo. A pesquisadora entende que as questões morais inerentes à participação desses prisioneiros espanhóis como suporte para os nazistas são mais complexas. Para ela, uma pergunta pode ser feita: “[...] será que eles devem ser considerados colaboradores ativos dos Nazistas ou vítimas que um sistema perverso, que força o prisioneiro a colaborar ou arriscar sofrer consequências mortais?” (BRENNEIS, 2018, p. 6, tradução nossa)⁴⁶.

Esse contexto desenha um dilema que era refletido em Mauthausen. Em 1941, os espanhóis foram incumbidos de posições privilegiadas no campo, de modo que eles trabalhavam nos setores técnicos e administrativos. Nesse período, um espanhol foi encarregado de cuidar do serviço de identificação e do laboratório fotográfico do campo. Brenneis (2018) esclarece que o fotógrafo Antoni García Alonso tinha contato direto com os

⁴⁴ No original: “Spanish Republicans figured among the millions of victims of the Nazis’ racial and political genocide” (BRENNEIS, 2018, p. 3).

⁴⁵ Os *kapos* (termo que vem do italiano e significa “chefe”) eram os funcionários mais baixos na escala da hierarquia nazista. Normalmente, eram prisioneiros convidados ou forçados a chefiar outros prisioneiros, em muitos casos de maneira violenta.

⁴⁶ No original: “Are they to be considered willing collaborators with the Nazis or victims of a perverse system in which they were forced to comply or risk deadly consequences?” (BRENNEIS, 2018, p. 6).

fotógrafos oficiais da SS de Mauthausen; primeiro, Fritz Kornatz e, depois, o seu sucessor, Paul Ricken. A tarefa exigia cuidado com a revelação do filme e a supervisão de fotos impressas e ampliações (PIKE, 2003, p. 134-5; BERMEJO, 2002, p. 106 apud BRENNEIS, 2018). Contudo, é quando García requisita um assistente para cuidar do laboratório fotográfico que surge uma figura importante para as fotos da reportagem de Mauthausen.

Segundo Brenneis (2018), a organização clandestina espanhola conseguiu selecionar o jovem fotógrafo Francesc Boix para o laboratório fotográfico. Esse foi um movimento fundamental à tímida resistência que foi se construindo ao longo dos anos. Então, em um período posterior, as fotografias e os negativos de Boix foram salvos da destruição dos nazistas e considerados provas concretas dos horrores que aconteciam no campo de Mauthausen, sendo publicadas em revistas e jornais. Além disso, as fotografias que Boix registrou na libertação do campo de concentração foram usadas para mostrar o estado dos prisioneiros com o fim da Segunda Guerra Mundial.

Nas fotografias e negativos constavam registros da construção do campo, do trabalho escravo realizado pelos prisioneiros e das mortes e assassinatos que ocorriam. Segundo Brenneis (2018), os fotógrafos da SS tinham também o trabalho de registrar eventos importantes, como visitas do alto escalão nazista, a chegada de um comboio de prisioneiros e execuções públicas. “Esse tipo de fotografia oficial dos nazistas só em algumas ocasiões conseguia sobreviver à guerra: fotos e negativos foram destruídos dias antes das forças Aliadas libertarem sucessivamente cada campo” (BRENNEIS, 2018, p. 60, tradução nossa)⁴⁷. Esses registros foram importantes para denunciar crimes nazistas, pois havia informação e identificação da origem das fotos.

De acordo com Brenneis (2018), Francesc Boix não só salvou milhares de negativos que comprovaram as condições desumanas do campo de Mauthausen, como também foi testemunha nos Tribunais de Nuremberg (1945-1946) e de Dachau (1945-1948)⁴⁸. Inclusive, nesses Tribunais, por meio das fotos roubadas por Boix, foi comprovada a visita de Heinrich Himmler⁴⁹ ao campo de Mauthausen e sua participação ativa na implementação da Solução Final. Brenneis (2018) explica que os registros dos fotógrafos da SS traziam a perspectiva e a

⁴⁷ No original: This type of official Nazi photography only infrequently survived the war: prints and negatives were roundly destroyed in the days before the Allied forces liberated each successive camp (BRENNEIS, 2018, p. 60).

⁴⁸ Nos Tribunais, alguns membros do partido nazista que participaram ativamente da organização e estrutura do nazismo, principalmente da manutenção dos campos de concentração, foram julgados.

⁴⁹ Heinrich Himmler (1900-1945) foi o líder nazista responsável pela SS. Durante o período do regime nazista, tinha vasta influência política e ideológica, era o segundo homem mais poderoso da Alemanha Nazista após Hitler. Himmler foi o principal elaborador da implementação da “Solução Final”, o extermínio de judeus na Europa.

narrativa nazista do campo. Por isso, na hora da libertação de Mauthausen, Boix utilizou uma câmera Leica para fotografar os acontecimentos pelos quais ele e seus companheiros passavam.

A preservação das fotos e negativos do campo de concentração de Mauthausen foi possível devido ao esforço e à intervenção dos espanhóis. Segundo Brenneis (2018), dias depois do campo de Mauthausen ser libertado, os espanhóis recuperaram os negativos e fotografias que haviam escondido na casa de uma mulher austríaca membro da resistência, Anna Pointner. Brenneis (2018) explica que Boix ficou mais conhecido no cenário internacional ao ser o único espanhol que prestou testemunho no Tribunal de Nuremberg. Entretanto, após o final da Segunda Guerra Mundial, a maioria dos espanhóis sobreviventes de Mauthausen não regressou para casa. Com o regime fascista de Franco ainda dominando a Espanha, esses prisioneiros foram se exilar na França, como foi o caso de Francesc Boix.

Conforme Brenneis (2018), Boix morreu em 1951 devido a complicações respiratórias adquiridas com os anos de trabalho forçado no campo de concentração. Porém, muito antes de sua morte, logo após o final da guerra, ele conseguiu enviar as fotos para o Partido Comunista Francês. Esse acontecimento é fundamental para esta pesquisa, pois são estas fotos enviadas ao Partido Comunista, posteriormente publicadas em revistas como a *Regards*, que são objeto empírico deste trabalho. Brenneis (2018) explica que essas fotos foram então apropriadas pelo Partido Comunista, que as enviou para revistas e jornais franceses de cunho comunista. Logo, no verão europeu de 1945, as imagens de Mauthausen ilustravam as capas dos meios de comunicação, incluindo a revista *Regards* e o jornal *Ce Soir*. Brenneis (2018) esclarece que Boix desejava que as fotos fossem publicadas na revista *Regards* porque o fotojornalismo produzido por Robert Capa durante a Guerra Civil Espanhola também havia sido divulgado nesse veículo de comunicação específico.

4.3 Estratégia Metodológica

O objeto empírico desta pesquisa chegou às bancas em 1º de julho de 1945, no 12º volume da nova série da revista *Regards*, em seu 14º ano de existência. A capa da revista *Regards* escolhe, como principal manchete, a reportagem sobre Mauthausen e afirma que é um documento sensacional e inédito. *MAUTHAUSEN... camp de l'assassinat*, o título da reportagem, cobre três páginas da revista, que não são numeradas. No início da reportagem, uma informação sobre a origem das fotos é destacada: “Todas estas fotografias foram roubadas e escondidas durante dois anos por um membro da Juventude Republicana Espanhola, que

trabalhou ilegalmente desde 1941 no campo de Mauthausen” (REGARDS, 1945, p. 4, tradução nossa)⁵⁰. No total, 18 fotos compõem a reportagem exclusiva sobre Mauthausen.

As fotos cedidas à revista *Regards* foram apropriadas e utilizadas para reforçar uma narrativa coerente com os princípios que o semanário francês pregava. Principalmente, após a Segunda Guerra Mundial, o mais comum era reafirmar a questão dos horrores encontrados nos campos de concentração. A análise dessas fotos será realizada por meio da mitocrítica, um método desenvolvido por Gilbert Durand no contexto da Teoria Geral do Imaginário, o qual nos permite observar a evocação de imagens simbólicas que compõem a significação da fotorreportagem.

A mitocrítica é um processo de análise que procura evocar os mitos presentes em uma produção humana. Para tanto, Durand (1998) elabora um percurso que consiste na revelação mítica do produto cultural, partindo do princípio de que o mito está presente nas experiências da vida humana. Além de habitar as narrativas elaboradas por nós, o mito também é “[...] estruturado por padrões e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens*, a nossa” (DURAND, 1998, p. 246, grifos do autor). Logo, a mitocrítica investiga os mitos latentes que marcam nossos discursos.

Durand (1998) afirma que a mitocrítica é um convite para uma espécie de caçada em um território com muitas dimensões. Essa imensidão possibilita a existência de referenciais, como é o caso da redundância, por exemplo, tida como um aspecto importante para a revelação do mito. Nesse contexto, o mito tende a se repetir em um produto cultural, tanto para penetrá-lo quanto para impulsionar determinados elementos. São esses elementos, por sua vez, que prendem a nossa atenção mesmo quando não identificamos a quais mitos esses elementos referem-se.

Ao realizar a análise mitocrítica utilizamos então “[...] uma técnica de análise de conteúdo que busca identificar metáforas obsessivas ou *mitemas*” (BARROS, 2019, p. 47, grifos do autor). Segundo Barros (2019), os mitemas são repetições do mito, o objeto central da narração. Nesse contexto, os mitemas diferem do mito, mas mantêm o sentido do mito diretor. Como fragmentos no discurso, eles auxiliam a refletir o todo, o mito. Durand (1998) justifica que a mitocrítica é fértil na medida em que se têm acesso às informações que contextualizam o objeto de análise, mas ele também adverte que, como a mitocrítica é um campo vasto, pode

⁵⁰ No original: “Toutes ces photographies ont été volées et cachées pendant 2 ans par un membre de la Jeunesse Républicaine Espagnole, qui travaillait depuis 1941 dans l’illégalité au camp de Mauthausen” (REGARDS, 1945, p. 4).

gerar confusões caso seja analisada de modo tão amplo. Conforme Durand (1998), é preciso escolher mitemas significativos para revelar o mito. Para o autor, não se deve forçar a revelação de um mito, mas sim observar quais métodos qualitativos podem ser utilizados para que ele apareça em um determinado produto.

Segundo Durand (1998), é possível identificar a presença dos elementos mitocríticos em produtos culturais de grande escala, como obras extensas da Literatura ou coletâneas de um autor. Nesse contexto, o mito diretor, aquele que rege o objeto em estudo, pode ser identificado por meio de esquemas verbais e narrativas. Durand (1998) complementa que o mito também pode se revelar por meio do título do produto. De modo geral, o antropólogo (1998) argumenta que é mais latente a repetição do mito quando o objeto de estudo é extenso, assim a mitocrítica é mais rica e complexa. Contudo, ao analisarmos o objeto empírico desta pesquisa, o objetivo é estender o papel dessa análise a outros produtos. Barros (2019) afirma que podemos expandir a mitocrítica para os discursos da Comunicação, como a fotografia.

A fotografia é uma mídia visual capaz de revelar imagens simbólicas. Nesse contexto, Barros (2010) entende que a fotografia está estreitamente ligada à capacidade humana de afetividade. “A apreensão da mensagem da imagem iconográfica tende a ser feita de uma só vez, como se o receptor fosse abduzido por ela” (BARROS, 2010, p. 224). Esse apelo visual é captado pelos sentidos de quem o observa, sendo importante para impulsionar o desejo de desvendar o rastro que o mito deixa. É preciso sentir e se entregar quando se propõe analisar fotografias pela mitocrítica, sendo um método que permite a atuação do inconsciente.

Portanto, a experiência simbólica pode ser interpretada a partir dos regimes do imaginário que Durand (2012) elenca. Tratando-se de fotos, o mito é revelado através da atuação de gestos corporais. Os reflexos dominantes nas estruturas heroica, mística e dramática, são rastros que o mito deixa no produto de mídia, como a fotorreportagem analisada nesta pesquisa. No regime diurno, temos o reflexo postural da estrutura heroica, que se ergue para julgar. No regime noturno, o reflexo copulativo da estrutura dramática e seus derivados motores rítmicos e também o digestivo, da estrutura mítica, que remete a imagens de calor e intimidade. Barros (2010) explica que o imaginário pode se manifestar nas fotografias, o que indica a função fundamental de simbolização que elas têm para o indivíduo e o coletivo. “Fazer mitocrítica de uma obra é retirar-lhe o véu, descobrir-lhe os mitemas e, assim, desmistificá-la, mas também é reconduzir-lhe o mito, pois então ele é encontrado” (BARROS, 2012, p. 239).

Ressalta-se que existe uma divergência entre o uso das fotos da reportagem sobre Mauthausen e a função na qual foram inicialmente planejadas. Esse fenômeno acontece porque as fotos eram documentos de posse dos nazistas e tinham como objetivo registrar a rotina de

um campo de concentração. Ao serem publicadas no semanário francês, passaram a ser utilizadas como ferramenta de denúncia dos crimes cometidos ao longo da Segunda Guerra Mundial.

Durand (1998) entende que o mito carrega uma série de lições. Por isso, adverte que “Cada época, cada momento cultural mantém apenas o grupo de lições que lhe convém” (DURAND, 1998, p. 255). As lições míticas que vamos encontrar durante o percurso da análise têm a possibilidade de serem evocadas por forças simbólicas diferentes, dada a origem e a finalidade das fotos. Nesse sentido, Barros (2016) argumenta que a fotografia tem o poder de revelar realidades. Na sociedade contemporânea, essa potencialidade é essencial para entendermos questões relacionadas à identidade coletiva e à capacidade humana de refletir sobre a própria história.

5. IMAGINAÇÃO E AS FOTOS DA VIOLÊNCIA

Neste capítulo, apresentamos e discutimos sobre as fotografias que incorporam a reportagem *Mauthausen... campo dos assassinatos*, utilizando a mitocrítica, estrutura metodológica vista no capítulo 4 deste trabalho de pesquisa, para realizar a análise do *corpus*. Com esse propósito, revisito o capítulo 3 para apropriar-me dos conceitos desenvolvidos por Durand (2012) sobre o imaginário, teoria base para a mitocrítica. Ademais, conceitos técnicos e históricos relacionados à fotografia na Segunda Guerra Mundial, discutidos no capítulo 2, são explorados, bem como a contextualização sobre a origem e publicação das fotos, vistas no capítulo anterior.

As fotografias da reportagem sobre Mauthausen, publicadas na edição de 1º de julho de 1945 do semanário francês *Regards*, foram documentos utilizados nos Tribunais de Nuremberg e Dachau para comprovar os crimes cometidos pelos nazistas no campo de concentração. Nessa publicação, o leitor é apresentado a uma série de imagens que registram o cotidiano violento dos prisioneiros no campo, as visitas do alto escalão nazista e a estrutura organizacional complexa do campo de concentração. Sontag (2004, p. 16) entende que a fotografia, como uma experiência capturada por meio de um objeto - a câmera - fornece um testemunho, sendo que “Algo que ouvimos falar, mas duvidamos, parece comprovado quando nos mostram uma foto”. Já Sousa (2000), por sua vez, explica que as fotografias da Segunda Guerra Mundial, publicadas somente após o término do conflito, provocaram um choque na sociedade global devido ao conteúdo exibido nelas.

Ao visualizar as fotos de Mauthausen, o leitor pode ser atravessado por sentimentos de indignação, horror e tristeza. Nesse contexto, a parte escrita da reportagem complementa a narrativa de repulsa aos nazistas e denúncia aos crimes cometidos no campo de concentração. Conseqüentemente, as legendas opinativas das fotos e o texto em tom de revolta parecem construir as intenções do semanário *Regards*. Segundo Sontag (2004), além da fotografia ter a capacidade de reforçar uma posição moral, ela também permanece em nossos pensamentos por muito tempo. Nesse sentido, a filósofa (2004) entende que as fotos são objetos memoráveis porque funcionam como uma nítida fatia do tempo, enquanto vídeos são fluxos do tempo, imagens que cancelam a antecedente. Desse modo, as fotos de Mauthausen são registros envoltos em fatores que as exaltam como memoráveis e emocionalmente desorientadores. Todavia, cabe esclarecer, por meio de uma análise, de que modo essas fotografias comovem o leitor e auxiliam na denúncia dos crimes cometidos pelos nazistas.

As imagens da edição de 1º de julho da *Regards* são em preto e branco, uma característica comum da fotografia da época, pois ainda não existia aderência à foto colorida. Como a iluminação é fundamental para a nitidez de fotos com filme preto e branco, as tiradas em Mauthausen são ou ao ar livre, ou em ambientes iluminados, provavelmente de manhã ou no início da tarde. Observa-se que grande parte das fotos têm o enquadramento em plano geral, em que o foco é o cenário ou paisagem fotografado, ou em plano inteiro, em que há a preocupação de enquadrar um corpo inteiro. Na maioria das fotos, é difícil identificar os rostos presentes, especialmente os dos prisioneiros. Os ângulos normal e *plongée*⁵¹ são dominantes. Desse modo, as características técnicas das fotos também são fatores relevantes para realizar a mitocrítica, por serem pistas que nos conduzem à possível identificação do mito adormecido.

5.1 A iluminação que reflete

As fotografias apresentadas a seguir podem ser divididas em dois grupos. O primeiro (figuras 1, 2, 3 e 4), mostra os aspectos da estrutura do campo de concentração de Mauthausen, bem como a entrada do campo, a visão geral da pedreira na qual os prisioneiros eram forçados a trabalhar. Segundo Geary (2010, p. 59, grifos do autor), os campos de concentração, a partir de 1940, desempenhavam um papel no aumento da perseguição aos que eram “[...] alheios a comunidade (*Gemeinschaftfremde*)”. Logo, os campos de concentração passaram a receber cada vez mais prisioneiros e necessitavam do controle da SS para organizá-los e introduzir um sistema de repressão em massa. Por isso, Mauthausen era sistemático com a pedreira, utilizando-a como uma forma de extermínio e recurso financeiro para o regime nazista. Já o segundo grupo de fotografias (5 e 6), apresenta a figura emblemática do homem nazista que atuava nos campos de concentração como lealdade à SS. Seja esse homem Himmler, o líder da polícia da Alemanha Nazista, ou guardas observando a chegada de prisioneiros.

As fotografias em plano geral do campo de concentração de Mauthausen mostram uma área extensa sob a dominação dos nazistas. Nesse contexto, a pedreira aparece na afirmação do controle que o Partido Nazista tinha sobre a região de Linz, na Áustria, onde se localizava o campo de concentração. De forma geral, o regime nazista apoiava-se nas grandes construções para reafirmar sua potência. Essa característica pode ser observada nas figuras 1, 2, 3 e 4, e na forma como foram registradas pelos fotógrafos nazistas, Fritz Kornatz e Paul Ricken.

⁵¹ Plongée, em francês, significa mergulho. Para a técnica fotográfica, são fotos tiradas de cima para baixo, como se um *mergulho* fosse elaborado pelo fotógrafo na composição da imagem.

Figura 1- Blocos extraídos da pedreira sendo transportados para Mauthausen



Fonte: Revista *Regards* (1945)

Figura 2 - Dimensão do tamanho dos blocos que os prisioneiros carregavam, 1945



Fonte: Revista *Regards* (1945)

Figura 3 - Pedreira que os prisioneiros de Mauthausen eram forçados a trabalhar, 1942



Fonte: Revista *Regards* (1945)

As figuras 1, 2 e 3 expõem a complexidade do campo de concentração e a extensão territorial que ocupava. Centenas de blocos de pedra eram transportados até Mauthausen. Segundo a *Regards* (1945), Mauthausen era a “Sibéria austríaca”, com muros de seis metros cercados por fios de arame farpado. Na figura 1, podemos observar os blocos de pedra sendo transportados para dentro da fortificação. Essa imagem nos auxilia a refletir sobre a complexidade da estrutura organizacional do campo. Ademais, os prisioneiros executavam um papel importante no transporte desses blocos. O semanário (1945) esclarece que o trabalho forçado de carregar o material pesado era uma morte lenta, por exaustão. Pode-se observar essa afirmação no canto inferior direito da figura 2, em que os blocos de pedra se destacam do resto da fotografia. Se observarmos atentamente, no canto inferior esquerdo, há a comparação entre o tamanho da pedra e de um homem. Consequentemente, na figura 3, há a vista panorâmica da pedreira, um olhar geral para a ambição nazista. Da pedreira até o campo de concentração, os prisioneiros tinham que subir uma escada de 126 degraus, levando os materiais.

As fotos (1, 2 e 3) que exibem a estrutura do campo de concentração de Mauthausen têm a intenção de afirmar como o Partido Nazista tinha poder territorial, com suas construções e fortificações, fortes e indestrutíveis. Embora as fotos sejam em preto e branco, podemos identificar a luz solar que ilumina intensamente os feitos construídos pelos nazistas, a fortificação do campo e a pedreira. O sol pode se aproximar de uma ideia de luz suprema e essa “é a mesma operação do espírito humano que nos leva para luz e para o alto” (BACHELARD, 1943, p. 55 apud DURAND, 2012, p. 146). Nesse contexto, as fotografias estão relacionadas

ao regime heroico do imaginário, por convergirem para o simbolismo espetacular, relacionado à luz e ao sol.

Como foi apresentado no terceiro capítulo deste trabalho, os nazistas queriam demonstrar como eram superiores a qualquer outra civilização existente. Consequentemente, o Partido Nazista utiliza a propaganda para promover suas obras de grande porte e exaltar as conquistas militares. Ademais, observa-se que nas figuras 1, 2 e 3 o fotógrafo estava em uma posição privilegiada na qual era possível visualizar a projeção territorial que o campo de concentração ocupava. Esses fatores relacionam-se com a ideia de verticalidade e ascensão do regime heroico do imaginário.

As figuras (1, 2 e 3) projetam essa verticalização iluminada que se encontra perto de Urano, o deus do céu. Jung (2013) esclarece que esse é o objetivo de muitos líderes de regimes ditatoriais, como Hitler: estar perto do céu é se consagrar uma figura divina, de poder absoluto e idealizador de grandes feitos. Os símbolos espetaculares lutam para reinar sobre as trevas e expurgar o mal ligado à escuridão. As fotos (1,2 e 3) iluminadas fogem da escuridão, que provoca incertezas e confusão. Jung (2013, p. 52) esclarece que “[...] nas sombras pode-se apenas tatear”. O Partido Nazista, envolvido em uma guerra que custava caro à sociedade alemã, não podia aparentar medo, apenas onipotência resultante da iluminação e verticalização.

5.2 A águia da imaginação

Na imagem iconográfica (4), destaca-se a estátua com a suástica nazista e a águia na entrada do campo de concentração de Mauthausen. Em ângulo normal e enquadrada de forma panorâmica, as linhas de força da foto conduzem o olhar do leitor para a águia. Desse modo, os outros elementos presentes na foto perdem força visual comparados à estátua acima do portão, segundo nossa observação.

Figura 4 - Entrada do campo de concentração de Mauthausen



Fonte: Revista *Regards* (1945)

Após apresentar essas observações, entende-se que a figura 4 se relaciona com o simbolismo ascensional do regime heroico do imaginário. A águia está relacionada à elevação, a verticalidade e os símbolos ascensionais do regime diurno, propondo uma valorização da verticalização. Segundo Durand (2012, p. 128), a ascensão é o “[...] desejo de evasão para o lugar super ou hipercelestes”. Consequentemente, Durand (2012) esclarece que as aves sofrem, nesse regime, um processo de desanimalização e se tornam emblemas e alegorias utilizadas em brasões. Nesse contexto, o antropólogo (2012) explica que a águia se relaciona aos nobres e patrícios da Roma Antiga, aos nobres medievais e aos imperadores. Desse modo, a águia estampada em brasões e estátuas nazistas também carrega a presença do símbolo da riqueza e influência do regime.

5.3 O homem que se põe de pé para punir e julgar

As figuras a seguir podem ser definidas pelo que Sontag (2004) entende como a potencialidade da fotografia de comprovar que algo aconteceu. Como foi apontado no capítulo 4, Brenneis (2018) esclarece que as fotografias de Mauthausen, apropriadas pela Resistência Espanhola, foram utilizadas como base para o testemunho de Francesc Boix no Tribunal de Nuremberg. Nesse contexto, as fotos em que apareciam guardas da *SS* e membros do alto escalão nazista chefiando o campo de concentração serviram de documento para comprovar a participação ativa desses homens em crimes de guerra e contra a humanidade. Desse modo, era difícil acreditar que os líderes nazistas não tinham conhecimento do que acontecia internamente nos campos de concentração, como eles defendiam nos tribunais pós-Segunda Guerra Mundial.

Na figura 5, observa-se o líder da SS, Henrich Himmler, de perfil, com o dedo apontando para cima, prestes a dar uma ordem. Essa é a única fotografia da reportagem sobre Mauthausen em plano americano, o que faz com que ela mostre de modo mais nítido os rostos das pessoas fotografadas. Ao redor de Himmler, membros do Partido Nazista, todos com os uniformes tradicionais da polícia do Estado. Como consta na legenda da foto na *Regards* (1945, p. 5, tradução nossa)⁵²: “Himmler, líder dos assassinos, no lugar de seus crimes”. Nesse contexto, as roupas do alto escalão nazista, uniformes fabricados por uma grife de luxo, a Hugo Boss, também instituem mais uma diferença em relação às vestimentas dos prisioneiros. Enfim, em tudo que os nazistas se propunham a fazer, era necessário mostrar como eram melhores do que os outros, na vestimenta, no porte, e nas atitudes.

A figura 6 exhibe essa característica de superioridade que a ideologia nazista pregava, com um grupo de oficiais observando a chegada de cinquenta prisioneiros ao campo de Mauthausen. O fotógrafo parece se encontrar distante das figuras fotografadas, em um ponto na diagonal do grupo de SS, ampliando essa ideia de separação entre *nós* e o *outro*. A reportagem afirma que “Os SS gostavam desses momentos de tensão nervosa e moral sofrida dos sobreviventes” (REGARDS, 1945, p. 5, tradução nossa)⁵³. Segundo a *Regards* (1945), esses prisioneiros foram mortos a tiros, um por um, com uma diferença entre oito horas do primeiro assassinato até o último.

Figura 5 - Himmler, em visita à Mauthausen, acompanhado de guardas da SS



Fonte: Revista *Regards* (1945)

⁵² No original: “Himmler, Führer des assassins, sur le lieu de ses crimes” (REGARDS, 1945, p. 5).

⁵³ No original: “Les SS jouissent de ces instants qui prolongent la tension nerveuse et la souffrance morale des survivants” (REGARDS, 1945, p. 5).

Figura 6 - Guardas nazistas acompanham a chegada dos novos prisioneiros



Fonte: Revista *Regards* (1945)

Nas figuras (5 e 6), notam-se repetições nas posturas dos nazistas. Barros (2010) esclarece que o homem, ao colocar-se de pé, busca a verticalização e afastamento do chão, distanciamento do ato de se arrastar pelo chão, o que seria considerado uma vergonha. Nesse contexto, observamos a relação dessas fotografias com o gesto postural do regime heroico do imaginário. Segundo Barros (2010, p. 221), o homem encontra um caminho na verticalidade para a iluminação, e “com a cabeça erguida e as mãos livres, o homem melhor vê, melhor julga”. Portanto, interpretamos que Himmler levanta o dedo, na figura 5, para julgar, bem como os oficiais fazem quando direcionam o olhar para os prisioneiros recém-chegados na figura 6. Logo, observamos os simbolismos ascensionais pulsantes nas imagens.

Contudo, os símbolos diiréticos também se revelam nas imagens iconográficas (figuras 5 e 6). As imagens simbólicas diiréticas tratam do esforço de distinguir entre o bem e o mal, o certo e o errado. “Quem está aparelhado para julgar, também o está para lutar e punir” (BARROS, 2010, p. 221). Nesse sentido, a ideologia nazista é conhecida por distinguir, radicalmente, a raça escolhida como superior, a ariana, do restante. Essa ideologia apoia a luta contra grupos considerados como a raiz do mal.

Outro aspecto importante para entender a ideologia nazista foi diagnosticado por Jung (2014). Como foi apontado no capítulo 3 deste trabalho, o psiquiatra (2014) entende que o arquétipo de Wotan vive adormecido no povo alemão. Esse deus nórdico provoca sentimentos

avassaladores, irracionais e violentos. Desse modo, ele consegue capturar e penetrar a mente de homens suscetíveis à tal influência e inflar as atitudes ligadas ao ódio e a guerra. Portanto, as figuras 5 e 6 mostram os guerreiros violentos do regime heroico, os heróis solares que não limitam suas atitudes para atingirem a posição mais perto do céu.

5.4 A queda assustadora

Embora a reportagem sobre o campo de concentração de Mauthausen apresente imagens iconográficas que mostram a estrutura do complexo e os oficiais nazistas, a maioria das fotos está relacionada aos prisioneiros⁵⁴. Segundo o *United States Holocaust Memorial Museum* (2023), sobreviver à Mauthausen era uma tarefa quase impossível devido às diversas formas cruéis que os nazistas encontravam para provocar a morte em massa. Entre elas, o uso de câmeras de gás, trabalho forçado, fome e a proliferação de doenças como o tifo. As fotos a seguir mostram uma parte das crueldades rotineiras nos campos de concentração. Nesse contexto, o conteúdo presente nelas ainda era novidade para o público após a Segunda Guerra Mundial. Como abordamos no segundo capítulo deste trabalho, imagens que exibem os horrores do conflito não foram divulgadas. No entanto, ao serem publicadas, as fotografias de Mauthausen foram decisivas para a condenação de crimes nazistas.

Ao longo da reportagem, a *Regards* contextualiza as fotos sobre Mauthausen. Segundo a *Regards* (1945), na figura 7, um prisioneiro é forçado pelos SS a suicidar-se no banheiro do campo de concentração; caso contrário, algo pior o esperava nas câmaras de gás. Já as figuras 8, 9, 10 e 11 apresentam o que acontecia com prisioneiros que não respeitavam as ordens da SS; eles eram forçados a caminhar para os fios de arame que cercavam o campo de concentração, então, novamente, a polícia do Estado utilizava o suicídio forçado como ferramenta de tortura. Não é possível ver nitidamente os rostos dos prisioneiros, pois seus corpos estão estendidos no chão ou envoltos pelo arame farpado. Todavia, na figura 9, observamos a expressão facial do homem preso à cerca. Embora não seja uma imagem nítida, pelo fotógrafo estar mais distante do fotografado, podemos ver uma face de horror e espanto pela agonia da morte forçada.

⁵⁴ As imagens apresentadas a seguir são de conteúdo sensível.

Figura 7 - No banheiro, homem forçado a se suicidar



Fonte: Revista *Regards* (1945)

Figura 8 - Homem, sem o rosto visível, com as mãos no arame farpado do campo



Fonte: Revista *Regards* (1945)

Figura 9 - Homem, com o rosto em choque, preso ao arame farpado



Fonte: Revista *Regards* (1945)

Figura 10 - Homem preso ao arame farpado ao tentar pular a cerca do campo



Fonte: Revista *Regards* (1945)

Figura 11 - Dois corpos estendidos perto da cerca de arame farpado



Fonte: Revista *Regards* (1945)

As figuras (7, 8, 9, e 10) estão em ângulo normal, com o enquadramento em plano inteiro, o que respeita a regra de colocar o sujeito da foto de corpo inteiro. Entretanto, podemos perceber a distância entre o fotógrafo e o que foi fotografado. Já na figura 11, nota-se o ângulo *plongée* com os corpos no chão, ao lado da cerca de arame farpado, o que concede uma sensação de que os sujeitos da foto estão submissos e frágeis. De forma geral, todas essas imagens remetem à descida, à queda e à morte. Nos estudos do imaginário, esses aspectos estão relacionados ao universo da angústia.

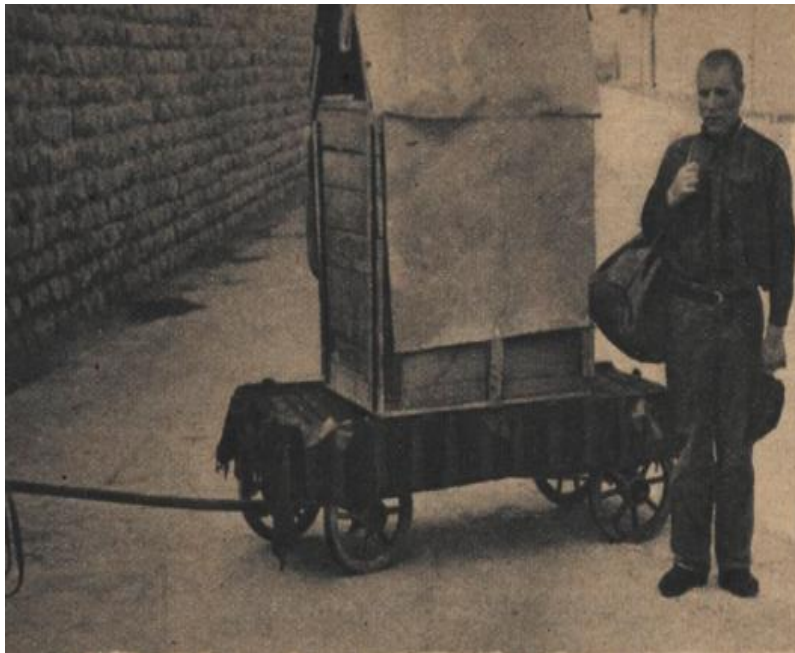
Quando estudamos o imaginário, no capítulo 3 deste trabalho, entendemos que as dominantes gestuais, postural, copulativa e digestiva, são reflexos que lutam contra os símbolos da angústia, e originam as estruturas heroicas, dramáticas e místicas do imaginário. Nesse contexto, o universo da angústia é anterior aos regimes diurno e noturno do imaginário. Entre os símbolos relacionados ao universo da angústia, existem as imagens catamórficas. Segundo Durand (2012), as imagens catamórficas, ligadas à queda, são a terceira grande epifania da angústia humana, relacionada às trevas e à agitação. Para o antropólogo (2012), a queda é a primeira experiência de medo que se manifesta nos seres humanos. Desse modo, a queda é associada à descida para o encontro de algo assustador e sombrio.

Assim, as imagens iconográficas (7, 8, 9, 10 e 11) relacionam-se com o simbolismo catamórfico ao apresentarem a queda angustiante, a qual conduz para a morte, como imagem simbólica pulsante. Não somente o suicídio forçado das pessoas fotografadas nas figuras 7, 8, 9, 10 e 11 marca o universo da angústia ligado à queda, mas o fato de que os corpos aparecem ou jogados no chão, ou em direção ao chão, no caminho para a morte. Nesse aspecto, o regime diurno do imaginário, aquele no qual o homem se põe em pé para se afastar do chão, não consegue ganhar a luta contra a queda.

5.4.1 A angústia da morte

As figuras (12, 13, 14 e 15) contam a história de um prisioneiro, no canto direito da imagem 12, que tentou fugir do campo de concentração de Mauthausen. Sem identificar o nome do detento, a *Regards* (1945), esclarece que ele, vendo que caixas eram diariamente transportadas para dentro e fora do campo de concentração, fabricou uma idêntica à original para conseguir fugir. Embora tenha escapado do campo de concentração ao se esconder na caixa, o prisioneiro foi capturado por guardas da SS. Segundo a reportagem (1945), de uma maneira sadista, os nazistas forçaram o prisioneiro a posar ao lado da caixa que construíra e desfilar em cima dela para outros detentos saberem das consequências de quem tenta escapar. Como apresenta a figura 14, a caixa é puxada para o desfile por outros prisioneiros do campo, e o homem, cabisbaixo em cima dela, é encaminhado para sua execução. Conforme o *United States Holocaust Memorial Museum* (2023), o homem é o austríaco Hans Bonarewitz. No dia de sua execução, o campo de Mauthausen para e observa, com direito à banda. No final do dia, Hans é enforcado pela SS.

Figura 12- Hans ao lado da caixa que construiu para fugir de Mauthausen



Fonte: Revista *Regards* (1945)

Figura 13 - Prisioneiros levam a caixa com Hans em cima



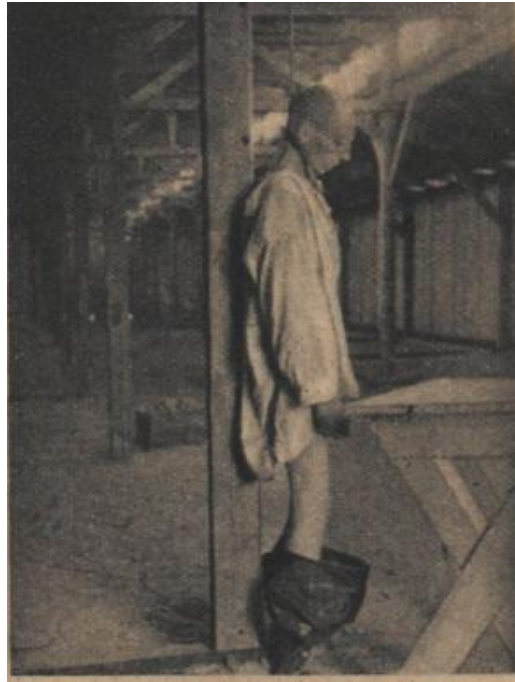
Fonte: Revista *Regards* (1945)

Figura 14 - Um desfile, com banda, expõe as consequências de quem tenta fugir



Fonte: Revista *Regards* (1945)

Figura 15 - Em um galpão está Hans, morto por enforcamento



Fonte: Revista *Regards* (1945)

Sobre os aspectos técnicos das fotografias (12,13, 14 e 15), nota-se a distância entre o fotógrafo e os sujeitos fotografados, além do cuidado para que eles fossem enquadrados de corpo inteiro, em plano normal. Ressalta-se que, mesmo que as imagens iconográficas tenham sujeitos em pé, o aspecto da morte acompanha a narrativa estruturada pela reportagem (1945). Essas imagens colocam os prisioneiros do campo de Mauthausen em evidência, que carregam uma dramaticidade melancólica em suas expressões faciais, o que pode ser percebida desde o prisioneiro que tentou escapar e foi punido pelos SS, até os companheiros que assistem ao “desfile” para execução (figura 14), sérios.

Nesse contexto, porque não há heroísmo violento pronto para usar sua arma contra a morte, nem uma vontade de ascender para ficar mais perto do céu e atingir a purificação, as imagens não se revelam na estrutura heroica do imaginário. O simbolismo catamórfico aparece novamente neste conjunto de imagens que tratam da chegada da morte, da descida rápida e angustiante. Para Durand (2012, p. 113), a queda “resume e condensa os aspectos temíveis do tempo”. Essa passagem do tempo para a morte é algo que Hans carrega em seu semblante, mas antes da queda, passa por um ritual de humilhação.

5.4.2 As Fotos Do Matadouro Da História

Como foi visto no capítulo 2, durante a Segunda Guerra Mundial, a União Soviética pertencia ao grupo de nações contrárias ao nazismo, e lutava contra a Alemanha Nazista no *front* leste da Europa. Além disso, os dois países tinham muitas diferenças entre suas políticas de Estado e conflitos territoriais intensos. Geary (2010) esclarece que um dos grupos perseguidos pelas políticas racistas da Alemanha Nazista eram os eslavos, ou seja, o povo que pertencia à União Soviética. Nesse contexto, na reportagem *Mauthausen... campo dos assassinatos*, há um bloco especialmente dedicado para as fotos que mostram a chegada de prisioneiros soviéticos no campo. A captura de soviéticos durante a guerra era importante para a Alemanha Nazista reafirmar sua posição de superioridade. Brenneis (2018) esclarece que prisioneiros eslavos eram alvo de torturas e do trabalho mais pesado no campo de concentração de Mauthausen.

Nas figuras 16 e 17, observa-se a aglomeração de prisioneiros no pátio do campo. O guarda nazista está na parte de cima da fortificação, vigiando os prisioneiros tirarem suas roupas (figura 16). Contudo, outra pessoa também está presente no mesmo nível que o guarda: o fotógrafo. Ele está acima dos prisioneiros, enquadrando-os em uma foto que exhibe o SS de costas, atento ao movimento que ocorre abaixo. Consequentemente, o fotógrafo está em uma posição privilegiada em ambas as fotografias (figuras 16 e 17), mirando a câmera para os prisioneiros em ângulo *plongée*.

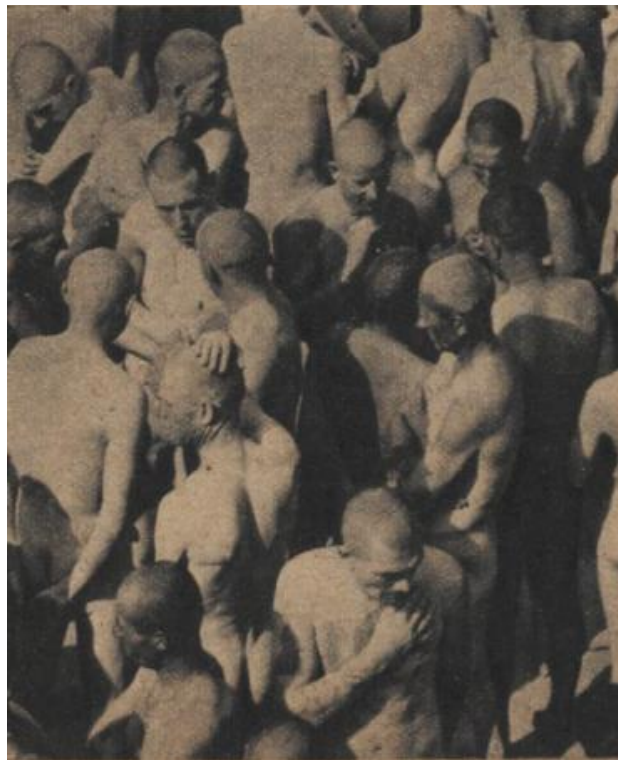
Segundo Sontag (2004, p. 22), atrás de sua câmera, o fotógrafo estabelece “uma relação voyeurística crônica com o mundo, que nivela o significado de todos os acontecimentos”. Desse modo, o fotógrafo transpõe elementos pessoais para as fotografias, sua própria visão de mundo. Contudo, ele é um observador, passivo diante dos acontecimentos que ocorrem fora do mundo-imagem, interessado no que pode conceder de atrativo as fotos para que elas despertem um determinado sentimento em quem as visualiza. Logo, o ato de fotografar também é uma arma, usado nas figuras 16 e 17 para estabelecer uma hierarquia de poder e para oprimir.

Figura 16 - Prisioneiros soviéticos recém-chegados à Mauthausen



Fonte: Revista *Regards* (1945)

Figura 17 - Prisioneiros são obrigados a tirarem a roupa no pátio de Mauthausen



Fonte: Revista *Regards* (1945)

Ao analisarmos a figura 17, observamos a presença pulsante do gesto heroico que o ato de fotografar revela. Barros (2010) esclarece que ao fotografar, o homem põe-se de pé e libera suas mãos para julgar, punir ou lutar, o que pode ser realizado por meio do uso da câmera. A pesquisadora (2010) complementa que a luz desempenha também um fundamental para o

fotógrafo compreender o que está sendo fotografado. Essas questões são relacionadas ao simbolismo ascensional e espetacular da estrutura heroica. Portanto, na fotografia, existe a necessidade do gesto postural e da luz para capturar uma imagem, preservando assim o tempo que passa em um registro. Todavia, em ambas as imagens (figuras 16 e 17) é possível observar, novamente, a presença do universo da angústia. Segundo a reportagem (1945), os prisioneiros das fotos foram mortos a tiros após ficarem desnudos no pátio de Mauthausen. Além disso, a posição em que o fotógrafo os enquadra, de cima para baixo, também remete a queda, ao símbolo catamórfico. Entendemos que existe uma distância entre os sujeitos fotografados e o fotógrafo e, assim, a “queda transforma-se em apelo do abismo mortal” (DURAND, 2012, p. 118).

Figura 18 - Prisioneiros são forçados a trabalhar na construção de valas, 1942



Fonte: Revista *Regards* (1945)

Por fim, a figura 18, escolhida como a capa para edição de 1º de julho da revista *Regards*, revela o simbolismo catamórfico, enquanto o ato de fotografar é puramente heroico. Nesse sentido, o fotógrafo parece apresentar narrativas inseridas no regime diurno do imaginário, pois é possível sugerir que ele oprime, através da câmera, os sujeitos, sobretudo ao escolher um ângulo *plogèe*. Já os prisioneiros, por sua vez, estão em situação de queda, com a

postura curvada, indo ao encontro do chão. Essa queda assustadora que os espera, a qual culminará na morte, permite que encontremos uma ligação entre o aprisionamento no campo de concentração de Mauthausen e o simbolismo catamórfico. Segundo o *United States Holocaust Memorial Museum* (2023), os prisioneiros da figura 18 estão construindo uma vala que dará espaço para mais um campo de concentração próximo ao de Mauthausen, ou seja, é mais uma construção onde a morte tem um papel central no funcionamento desses complexos.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS: A FERIDA ABERTA DA HISTÓRIA

Desde o seu término, a Segunda Guerra Mundial preenche o imaginário e suas revelações no âmbito sociopolítico. Nesse contexto, é um período histórico complexo, em que o nazismo chegou ao seu apogeu e culminou na construção de campos de concentração, onde milhões de pessoas foram assassinadas e torturadas. Embora partidos de cunho nazista e a própria ideologia por eles disseminada sejam atualmente proibidos em muitas nações, de tempos em tempos surgem questionamentos sobre a veracidade dos acontecimentos nos campos de concentração, isto é, questiona-se a gravidade do que ocorreu. Há pessoas que defendem a teoria conspiracionista de que o Holocausto foi uma fabricação e não um plano concretizado pelos nazistas. Todavia, essas pessoas, as quais podem ser consideradas negacionistas, ignoram provas concretas de que os campos de concentração eram locais construídos para matar determinados grupos sociais. Mesmo anos depois do fim da guerra, a força do conspiracionismo em relação aos crimes nazistas deve ser combatida. Ao esquecer a história da humanidade, estamos sempre fadados a repetir os mesmos erros. Nesse sentido, é importante revisitar documentos que nos auxiliam a refletir sobre a Segunda Guerra Mundial.

Este trabalho visou investigar os mitos revelados nas fotos da reportagem *Mauthausen...campo dos assassinatos*. Para alcançar essa compreensão, foram definidos três objetivos específicos. O primeiro correspondeu a realizar um estudo histórico sobre a evolução da fotografia até a Segunda Guerra Mundial, bem como esclarecer questões técnicas e sociais ligadas à fotografia durante o conflito. Percebe-se como a fotografia está interligada tanto a questões pessoais do fotógrafo quanto às interferências políticas do período analisado. Desse modo, grande parte das fotos exibidas durante a Segunda Guerra Mundial não mostravam os horrores da guerra, mas tentavam construir uma narrativa de vitória militar, no lado dos Aliados e por parte do Eixo.

Após o panorama histórico da fotografia e esclarecimentos sobre a eclosão da Segunda Guerra Mundial, entramos no segundo objetivo, que buscou investigar a ideologia nazista e sua ascensão. Nesse contexto, o imaginário foi apropriado para tentar explicar como o nazismo conseguiu chegar ao poder na Alemanha, indo além de fatores políticos e econômicos e compreendendo o papel do inconsciente coletivo nesse processo. Como o estudo do nazismo e do período relacionado à Segunda Guerra Mundial é complexo, foram encontradas dificuldades para investigar um tema com tantas vertentes e camadas. Em especial, analisar o nazismo com as considerações do imaginário foi uma caminhada que necessitou ser repensada ao longo do desenvolvimento deste trabalho. Isso porque, nosso foco não foi o fenômeno do nazismo de

modo geral, mas sim o seu atravessamento histórico, potencialmente simbólico, apresentado nas fotografias presentes na reportagem sobre Mauthausen. Ademais, o ponto mais complexo de explicar da teoria de Durand (2012) foi a questão que propõe o imaginário como anterior à história, sendo esta tida comumente como explicação fundante, engajada pelo progresso da tecnologia e dos meios de produção. Contudo, segundo a Teoria Geral do Imaginário, o mito é o referencial último, sendo a partir dele que compreendemos a própria história.

Em relação ao terceiro objetivo, voltamos para a reportagem analisada, tentando responder como as fotos foram adquiridas pela revista francesa *Regards* e concedendo uma visão sobre os aspectos técnicos sobre a fotorreportagem, bem como uma contextualização do semanário francês. No geral, não foram encontradas muitas referências à reportagem sobre as fotos de Mauthausen e nem sobre a decisão editorial de publicá-las. Nesse contexto, as fontes foram limitadas para o site do próprio Memorial de Mauthausen e para uma tese publicada em 2018.

Por fim, o objetivo principal deste trabalho de pesquisa foi compreender como as fotos presentes na reportagem sobre Mauthausen despertam sentimentos ligados à denúncia aos crimes nazistas ocorridos no campo de concentração durante a Segunda Guerra Mundial. Desse modo, ao percebermos uma maior manifestação de imagens simbólicas catamórficas, que despertam o medo da queda e da morte, observamos a tentativa do semanário francês de construir uma narrativa que conseguisse evocar sentimentos de denúncia, angústia, pavor e choque ao leitor olhar as fotos da reportagem. Essa construção é alinhada com legendas opinativas expressadas pela revista para conduzir o leitor às reações citadas, além de reforçar a denúncia aos crimes cometidos pelos nazistas. Ademais, as imagens simbólicas ligadas ao regime diurno e as estruturas heroicas do imaginário reveladas nas fotos que focam nos oficiais e na estrutura nazista concedem uma ideia de superioridade, uma extrema soberba que, no contexto da fotorreportagem, é criticada.

No entanto, os resultados encontrados neste trabalho não significam o fim das possibilidades de pesquisa sobre as fotografias durante a Segunda Guerra Mundial. Embora existam muitos trabalhos relacionados ao período, nem todas as histórias foram contadas. E mesmo com tantas produções que expõem os horrores cometidos pela ideologia nazista durante a guerra, como ressaltamos ao longo do trabalho, grupos significativos da nossa sociedade persistem com essas ideias extremistas. Por que, então, afirmamos que a Segunda Guerra Mundial é um assunto já amplamente conhecido e ainda há narrativas que insistem em pregar a violência e o extremismo como política de Estado? Pensar que já superamos o passado e não

precisamos rememorá-lo é algo perigoso e que pode ter consequências problemáticas nos dias atuais.

Além dessa perspectiva, outro ponto importante que trazemos para discussão é que as fotos dos campos de concentração, que foram impactantes após o fim do conflito, são encontradas, atualmente, dispersas. Sem uma coesão entre essas fotos, é difícil realizar uma análise propriamente dita. Por isso, revistas e jornais que continham as fotos do horror são documentos fundamentais para a memória coletiva e deveriam, segundo nosso entendimento, serem mais distribuídos e divulgados.

Por fim, entendemos a relevância de análises que vão além de fatores econômicos, sociais e políticos sobre o mundo em que vivemos e sobre o que produzimos dele. Por que não podemos analisar produções realizadas em períodos históricos marcantes, como a Segunda Guerra Mundial, por meio do imaginário? Isso não significa dizer que a intenção é excluir tais aspectos, mas sim pensá-los a partir de uma dimensão simbólica da vida humana que também é responsável pela construção de imaginário que, por sua vez, constrói sentidos a respeito de um determinado fenômeno. Assim, compreendendo os mitos que se manifestam em nosso coletivo, podemos entender também nosso passado, presente e futuro.

REFERÊNCIAS

AZOULAY, Ariella. **The Civil Contract of Photography**. Nova York: Zone Books, 2008. 586 p.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. O sentido posto em imagem: a comunicação de estratégias contemporâneas de enfrentamento do mundo através da fotografia. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 19, p. 213-225, jul. 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/2217>. Acesso em: 30 jul. 2023.

_____. O Segredo de Bresson. **Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**, São Paulo, n. 18, p. 234-247, out. 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/4379545/O_segredo_de_Bresson. Acesso em: 30 jul. 2023.

_____. Pigmalião, Zeus e Narciso: a fotografia no espelho. **Cultura Midiática**. Paraíba, n. 16, p. 151-165, jan/jun. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/Sbx8RDHQvR6yyJPxsdFWNJD/?lang=pt>. Acesso em: 30 jul. 2023.

BARROS, Ana Tais Martins Portanova; DE CARLI, Anelise (org.). **Comunicação e Imaginário no Brasil: Contribuições do grupo Imaginalis (2008-2019)**. [S. l.]: Imaginalis, 2019. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/imaginalis/editora/comunicacaoeimaginario/>. Acesso em: 19 set. 2022.

BAUER, Udo. Uol. A Segunda Guerra Mundial em números. [S. l.], 30 ago. 2019. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/deutschewelle/2019/08/30/a-segunda-guerra-mundial-em-numeros.htm>. Acesso em: 2 mai. 2023

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2020. 112 p.

BRENNEIS, Sarah J. **Spaniards in Mauthausen: Representations of a Nazi Concentration Camp, 1940–2015**. Canadá: University of Toronto Press, 2018. 365 p.

DURAND, Gilbert. **Campos do Imaginário**. Portugal: Instituto Piaget, 1998. 284 p.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 4 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. 552 p.

FANTÁSTICO (Rio de Janeiro). Grupos neonazistas crescem 270% no Brasil em 3 anos; estudiosos temem que presença online transborde para ataques violentos. **G1**, Rio de Janeiro, p. [S.l.], 16 jan. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2022/01/16/grupos-neonazistas-crescem-270percent-no-brasil-em-3-anos-estudiosos-temem-que-presenca-online-transborde-para-ataques-violentos.ghtml>. Acesso em: 1 ago. 2023.

FROMM, Erich. **A arte de amar**. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Limitada, 1971. 171 p.

_____. **Fears of Escape from Freedom**. Austin, Texas: Holt McDougal, 2001. 320 p.

GEARY, Dick. **Hitler e o Nazismo**. São Paulo: Paz na Terra, 2010. 120 p.

GERDA, Gericke. 1937: Explosão do dirigível Hindenburg. **Deutsche Welle Brasil**, [s.d]. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1937-explos%C3%A3o-do-dirig%C3%ADvel-hindenburg/a-512261>. Acesso em: 25 jul. 2023.

JUNG, C.G. **Presente e Futuro**. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 2013. 75 p.

_____. **Essays on Contemporary Events**. New Jersey: Princeton University Press, 2014. 103 p.

KURTZ, Adriana. **O destino da memória das vítimas da Shoah na cinematografia de um mundo administrado**. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, [S. l.], 2007. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/194109>. Acesso em: 7 ago. 2022.

LE BON, Gustave. **Psicologia das Multidões**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008. 224 p.

LESSA, Ricardo. **ENTRE IMAGENS E SOBREVIVÊNCIAS: NOTAS SOBRE NOITE E NEBLINA E SHOAH**. 2016. Dissertação (Mestrado em comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, [S. l.], 2016. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=3082845. Acesso em: 7 ago. 2022.

LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. 176 p.

LUSVARGHI, Luiza; ZARATTINI, Mônica. A função informativa da legenda fotográfica: O massacre de Realengo. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.8, n.12, p. 53-78, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2012v8n12p53>. Acesso em: 15 jul. 2023.

MARTINS, Ana Tais. Narrativas na Comunicação: A persistência mitogênica. **Alceu - revista de comunicação, cultura e política**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 40, p 52-68, jan/jul. 2020. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/index.php/alceu/article/view/46>. Acesso em: 30 jul. 2023.

Österreichisches Museumgütesiegel. **KZ-Gedenkstätte Mauthausen / Mauthausen Memorial**, © 2023. Site oficial do memorial do campo de concentração de Mauthausen. Disponível em: <https://www.mauthausen-memorial.org/en>. Acesso em: 15 julho 2023.

PICTORIALISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3890/pictorialismo>>. Acesso em: 25 jul. 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

PITTA, Danielle. Imaginário serial: compartilhamento de arquétipos. **RuMoRes**, v. 11, n. 22, p. 27 – 40, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/134370/135980>. Acesso em: 30 jul. 2023.

PRODANOV, Cleber Cristiano; DE FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico-2^a Edição**. Editora Feevale, 2013.

REGARDS, França, v. 12, p. 1-12, julho, 1945. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76391210/f5.item.zoom>. Acesso em: 17 jul. 2022.

REY, Marie-Pierre. **Le Monde Diplomatique Brasil**. Quando a Rússia perdeu a Guerra da Crimeia. [S. l.], 4 nov. 2022. Disponível em: <https://diplomatie.org.br/quando-a-russia-perdeu-a-guerra-da-crimea/>. Acesso em: 2 maio 2023.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2003. 112 p.

_____. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2004. 222 p.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000. 255 p.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo: A tribo jornalística — uma comunidade interpretativa transnacional**. Florianópolis: Editora Insular, 2005. 216 p.

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM (EUA). **Introdução ao Holocausto**. [S. l.], 2022. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/introduction-to-the-holocaust>. Acesso em: 10 jul. 2022.

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM (EUA). **Mauthausen**. [S. l.], 2023. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/mauthausen>. Acesso em: 1 mai. 2023.

VICENTINO, Cláudio; DORIGO, Gianpaolo. **História Geral e do Brasil: Volume 2**. 2 ed. São Paulo: Scipione, 2013. 288 p.

VISENTINI, Paulo Fagundes. **As Guerras Mundiais**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2012. 175 p.

ANEXO A — CAPA DA EDIÇÃO DE 1º DE JULHO DE 1945 DA *REGARDS*

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France⁵⁵

⁵⁵ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76391210/f5.item.zoom>. Acesso em: 17 jul. 2022.