

## Fotografia contra Vontade: as fotografias de Dorothea Lange dos campos de concentração dos Estados Unidos

*Photography against Will: Dorothea Lange's photographs of the US concentration camps*

### ANDRÉ KEIJI KUNIGAMI

Graduado pela UFRJ, mestre pela UFF e doutor pela Cornell University (Ithaca, NY). Atualmente é pós-doutorando na University of North Carolina at Chapel Hill. Pesquisa cinema e imagens em movimento, teoria crítica racial e regimes estéticos das tecnologias eugenistas, com foco no cinema silencioso brasileiro e japonês.

### RESUMO

Este artigo tem como objeto principal as imagens que Dorothea Lange produziu para o governo estadunidense dos campos de concentração para japoneses-americanos durante a guerra do Pacífico (1941-1945). Considerando o contexto das políticas raciais, as restrições visuais sobre os campos e a forma como as imagens foram produzidas, suprimidas e comentadas, percebemos que algumas das imagens de Lange resistem à inscrição original, produzindo um contra-arquivo frente à vontade inaugural que as produziu. Propomos aqui uma atenção às imagens dos corpos imóveis, sugerindo ali uma resistência à demanda da "inclusão" no futuro da estado-nação liberal.

**Palavras-chave:** Dorothea Lange; campos de concentração; japoneses-americanos

### ABSTRACT

*This article's main object are the images of the concentration camps for the Japanese-Americans, produced by Dorothea Lange for the US government during the Pacific war (1941-1945). Considering the context of racial politics, the visual restrictions over the camps, and the way the images were produced, suppressed, and commented, we notice that some of Lange's images resist their original inscription, producing a counter-archive against the inaugural will that produced them. We argue for an attention to the images of immobile bodies, suggesting that they show a resistance against the demand for "inclusion" in the future of the liberal nation-state.*

**Keywords:** Dorothea Lange; concentration camps; Japanese-Americans

## INTRODUÇÃO

A remoção e o encarceramento da população de japoneses e descendentes da costa oeste dos Estados Unidos, a um só tempo, responderam e consolidaram o pânico anti-amarelo nos momentos pós-Pearl Harbor, no final de 1941. Estes campos de concentração, que se espalharam pelas regiões sudoeste e pela costa oeste do país, deram início a uma disputa pela imagem no projeto de um arquivo da nação, tornando-se espaço político primordial entre a documentação e a representação. A necessidade de produção de imagens foi promovida pelo War Relocation Authority (WRA, em português: "Autoridade de Reassentamento de Guerra"), o órgão do governo estadunidense responsável pela remoção das populações "inimigas" e pela administração dos campos. A câmera fotográfica tornou-se, dessa maneira, um objeto de suma importância: se, por um lado, o WRA contratou fotógrafos profissionais para "documentar" todo o procedimento, por outro, este mesmo órgão sabia que registros fotográficos deveriam ser controlados, proibindo assim qualquer um dos internos de produzir imagens das suas vidas nos campos. A coexistência paradoxal do *medo* e *impulso* às imagens é um fenômeno comum a regimes de encarceramento, e a distinção dessas duas categorias evidencia como o Estado acreditou numa possível eloquência unívoca dos dispositivos e na necessidade de seu controle na conformação de um arquivo.

Neste artigo, será abordada a maneira como o paradigma do realismo funcionou no esforço "multiétnico" do governo dos Estados Unidos durante a Segunda Grande Guerra, no contexto biopolítico de constituir sujeitos ativamente desejantes; e também o modo como o próprio dispositivo de imagem pode produzir resultados disruptivos ao que Jens Andermann (2014) chama de uma "ótica do Estado". Olhando para as fotos que Dorothea Lange produziu para o WRA, as quais foram apreendidas e retiradas de circulação, veremos maneiras como as fotografias podem performar, esteticamente, um desvio no arquivo, extrapolando as inscrições de sentido sancionadas e abrindo rachaduras na ontologia política liberal baseada na noção de agência e inclusão. Algumas das imagens produzidas por Lange resistem à sua dupla inscrição "original" (a de Lange e a do WRA), produzindo uma forma de contra-arquivo oposto à vontade inaugural que as produziu. Através de corpos imóveis, proponho aqui, as imagens de Lange resistem ao imperativo do desejo pela nação contido nas intenções do Estado e da própria fotógrafa. Como se, no instante fotográfico, a imagem fissurasse os impulsos ao futuro da nação "inclusiva" contidos nas vontades do arquivo. A "fala" destas imagens – enfatizada ainda mais pelo seu confisco, num gesto de "retirada da história" – é uma espécie de não-fala, na medida em que elas carregam uma dissolução e indistinção dos regimes do julgamento estético e da representação que as geraram.

## OS CAMPOS DE CONCENTRAÇÃO: REALISMO E LIBERDADE

O historiador Takashi Fujitani (2011) descreveu o esforço de guerra de ambos Estados Unidos e Japão como fundado na ideia de inclusão racial mais do que na de exclusão. O Departamento de Guerra dos Estados Unidos e o WRA, já no outono de 1942, começaram a tentar “incluir as populações desprezadas dentro dos limites da nação americana” (FUJITANI, 2011, p.80), com inflexões distintas para corpos amarelos e negros. Um dos primeiros passos era assumir a importância de “reconhecer rapidamente a lealdade dos japoneses-americanos que de fato eram leais” (FUJITANI, 2011, p.32).<sup>[1]</sup> Tanto nos Estados Unidos quanto no Japão, durante a guerra, minorias racializadas foram “incluídas” no estado-nação como força de trabalho explorada. Nos Estados Unidos, o paradigma de um nacionalismo multiétnico – como no discurso brasileiro da miscigenação – demandava a fantasia de liberdade de escolha por morrer pela nação como uma performance de autodeterminação sob o ideal da democracia liberal.

Claro, não se tratava somente da necessidade de corpos na guerra, mas também havia a demanda de demonstrar legitimidade na luta contra o fascismo em prol da democracia liberal. O fato de que esta manobra estratégica tenha sido feita através de encarceramento racial é uma evidência das aporias da democracia liberal. Na passagem do “racismo vulgar”, que animalizava os amarelos, para o “racismo polido”, que incluía a diferença racial na categoria do cidadão leal, os campos de concentração apresentavam contraditórias “soluções” para o discurso liberal: oximóricos espaços de liberdade dentro dos campos, inscrição do desejo de pertencimento à nação em sujeitos por esta encarcerados, e a representação dos campos como meras extensões dos espaços brancos e abertos existentes fora dos muros. Como Fujitani (2011, p.82) escreveu:

Neste sentido, os “centros de reassentamento” americanos, com suas escolas, bibliotecas, hospitais, ginásios, campos de beisebol, conselhos comunitários, reuniões locais, eleições, liberdade nominal de discurso e religião, jornais, jardins, desfiles de beleza, grupos de escoteiros, escoteiras, “campfire girls”, YMCA, YWCA, até mesmo um orfanato modelo em Manzanar chamado de “Children’s Village” – tudo era construído de maneira a replicar (apesar de o fazerem de forma patética) o que era considerado as melhores qualidades da sociedade liberal.

Neste primeiro nível, o realismo estético funcionava para produzir um sistema de encarceramento que, ironicamente, representava liberdade e bem-estar. Produzindo outras clivagens dentro do espaço encarcerado, o governo estadunidense construiu uma série de “espaços conectados de (não-)liberdade” (FUJITANI, 2011, p.127) como um regime de representação no qual um espaço era investido na “forma” da liberdade em relação a um espaço contíguo de não-liberdade.

Neste procedimento de “purificação dos campos em espaços de liberdade” (FUJITANI, 2011, p.127), o governo realizava a separação dos bons e maus corpos, leais e desleais. Tal

purificação se dava a partir de questionários respondidos pelos indivíduos detidos, chamados de “questionários da lealdade”. Como apontou Fujitani, os questionários visavam a produzir uma sensação de “participação ativa dos detidos como sujeitos livres tomando decisões racionais” (FUJITANI, 2011, p. 127). O governo estadunidense tentava suavizar a sua violência através dos questionários que demandariam dos sujeitos encarcerados o desejo de participar na comunidade nacional. Os questionários constituíam assim um dispositivo que emulava uma agência de forma a produzir sujeitos desejanter da reincorporação na nação.

O instrumento da legalidade, que promoveria uma “inclusão” na cidadania nacional a partir da performance do desejo, tornou-se instrumento de violência. Como Lisa Lowe ressaltou, o paradigma da legalidade e da cidadania na “inclusão” do não-branco é utilizado pela colonialidade do estado-nação liberal de forma a “institucionalizar a negação da história de exploração racializada do trabalho e da privação dos direitos, através da promessa de liberdade na esfera política” (LOWE, 1996, p.10). Como se a inscrição legal na instituição nacional pudesse compensar a sujeição histórica e permanente dos processos de exploração racializada. Encarcerados, o fato de que a liberdade de afirmar seu desejo de “inclusão” os levaria à liberdade de morrer pela nação apenas revela a dimensão necropolítica das tecnologias que fundam o estado-nação liberal.

Esta tecnologia compelia aqueles indivíduos a se entenderem agentes livres e seguidores de seu próprio desejo, produzindo uma performance da ação materializada nos questionários e procedimentos de registro. Emulando autonomia, este ritual de fazer escolhas era de suma importância para a constituição de uma imagem de liberdade. Como se aderindo à ontologia política pensada por Hannah Arendt, segundo a qual “a ação é a atividade política por excelência” (ARENDR, 2007, p. 17), a demanda por fazer os internos falar – numa encenação da ação – visava à produção de uma ideia de que eles poderiam ser sujeitos políticos livres mesmo dentro de campos de concentração. A questão aqui é que a constituição desses sujeitos em agentes requeria a crença de que a ação pudesse ser realizada apenas como forma, esvaziada de qualquer descontrolo de um espaço público propriamente dito, já que o próprio espaço se tratava de um artefato realista sob controle (estético-político) do Estado. Como dizia o Serviço de Inteligência Militar, “as respostas ao questionário podem fornecer um razoável índice de lealdade” (apud FUJITANI, 2011, p.132; grifo meu). Tratava-se de uma questão indexical cara ao realismo: a forma como índice de um conteúdo.

O uso da palavra índice é importante aqui. Não só a operacionalização dos campos deveriam ser “índices” da nação liberal, também o deveriam ser as imagens que o representariam. Se nos questionários a noção de “índice de lealdade” foi usada de forma um tanto ingênuo – desconsiderando a mediação da linguagem, a performatividade dos sujeitos e a própria estrutura racial que sustentava a performance realista – a ideia de índice é também central para

a ontologia realista da fotografia e sua força de evidência. Segundo tal ontologia semiótica, uma fotografia é um índice de uma presença que se deu em frente à câmera: uma prova. Tal “poder de autenticação” do índice fotográfico, como nomeou Barthes (1981, p.132), faz das imagens dos campos de concentração ainda mais problemáticas. O governo necessitava da indexicalidade fotográfica para produzir arquivo e provar que era um estado democrático. Mas como captar *liberdade* em um *encarceramento* através da fotografia documental com sujeitos encarcerados? O problema não vinha apenas de um paradoxo ontológico, mas antes epistemológico, uma vez que os sentidos do próprio encarceramento haviam sofrido flutuações e mudanças. Como a historiadora Jasmine Alinder (2009) nota, as imagens que se tornaram públicas desses espaços apresentam o “desafio iconológico” de mostrarem pessoas sorrindo em vez de sofrendo, fracassando em cumprir as expectativas do que seria uma imagem destes encarceramentos. Assim, falham aos “termos visuais que ficaram associados às imagens de eventos traumáticos da II Guerra Mundial. Noções contemporâneas da representação de eventos traumáticos são diretamente influenciadas e informadas por fotografias do Holocausto” (ALINDER, 2009, p. 13).

As imagens divulgadas pelo WRA contavam com abundantes rostos sorridentes, como nos reluzentes retratos que Ansel Adams reuniria em *Born Free and Equal: the Story of Loyal Japanese Americans* (1944), comunicando lealdade e liberdade, num conjunto visual otimista que se propunha a contrabalancear as representações dos japoneses como “perigo amarelo”.<sup>[2]</sup> As imagens de Ansel Adams mostram como o notório fotógrafo de paisagens fez indivíduos sorridentes se mesclarem com a paisagem monumental, evocando liberdade através da presença predominante do céu. Nas suas fotos, paisagem e corpo se confundem, e a liberdade se torna algo da ordem do “natural” onde se encontram sujeitos e nação. (imagens 1, 2 e 3)<sup>[3]</sup>



**IMAGEM 1:** Fotografia de Ansel Adams. Manzanar War Relocation Center photographs, 1943. Library of Congress. Número de catálogo: LC-DIG-ppprs-00006.



**IMAGEM 2:** Fotografia de Ansel Adams. Manzanar War Relocation Center photographs, 1943. Library of Congress. Número de catálogo: LC-DIG-ppprs-00419.



**IMAGEM 3:** Fotografia de Ansel Adams. Manzanar War Relocation Center photographs, 1943. Library of Congress. Número de catálogo: LC-DIG-ppprs-00272.

A ausência, na imagem, de arames farpados, de torres de vigilância, de soldados armados e outros aparatos de controle – ausência imposta pelo WRA aos fotógrafos – mostra que o controle do sentido já ocorria como um procedimento do Estado que delimitava os espaços, corpos, e gestos visíveis para os sentidos históricos do arquivo. John Tagg (2009) vê a atribuição de sentido às imagens como uma “violência” similar à do dispositivo disciplinar, cujo paradigma de uma “moldura disciplinar” através da representação é fundado justamente com o advento da fotografia (TAGG, 2009, p.54). O teórico Hans Ulrich Gumbrecht, por sua vez, definiu a experiência estética como “uma oscilação (às vezes uma

interferência) entre 'efeitos de presença' e 'efeitos de sentido'" (GUMBRECHT, 2004, p.22). Tal definição permite escapar à disputa pela "autenticidade" da imagem, possibilitando entender de que forma estes dois pólos (dicotômicos porém não excludentes) se relacionam aos sujeitos daquela experiência. Assim, a experiência propriamente estética da imagem fotográfica pode reverberar, ou atrapalhar, o seu caráter disciplinar. Dentro da narrativa do sentido, pronunciado pelo Estado-juiz, qualquer "presença" se torna um excesso. Não à toa, Tagg é enfático ao notar que a relação entre o documento e o "documental" encontra-se baseada não apenas na magia indexical da câmera, mas também "na irregular história da implicação da fotografia na institucionalização proposital dos limites do sentido" (Tagg, 2009, p.55). Desta forma, a inserção no aparato de poder institucional no momento inaugural do arquivo inclui também a contenção de um certo excesso a um regime discursivo. As legendas tornam-se o espaço primordial para esta contenção. Este foi o caso das fotos de Dorothea Lange, que foram submetidas a diversas disputas sobre a legenda, e ao fim foram retidas pelo Estado. Olhar para o excesso é ver que, por vezes, a imagem pode enfatizar sua precariedade narrativa, tornando-se o que vimos chamando de um "contra-arquivo": a imagem em si um gesto de resistência. Nas imagens feitas por Lange, são os próprios corpos postos diante da câmera que ocasionam esta tensão.

## AS IMAGENS DE DOROTHEA LANGE

Dorothea Lange, proeminente fotógrafa social, havia trabalhado para a Farm Security Agency (FSA, Agência de Segurança Agrária) na década de 1930, quando fotografou os trabalhadores migrantes afetados pela Grande Depressão. Suas imagens, de forte apelo emocional, foram realizadas no propósito de intervir na opinião pública, como uma ação política humanitária. O fato de que Lange foi contratada pelo WRA para documentar todo o processo de remoção e encarceramento dos japoneses-americanos expõe a contradição central à própria existência dos campos, presente nas duas principais prováveis tarefas que haviam sido conferidas à Lange pelo WRA: documentar o processo de encarceramento e as condições de vida dos prisioneiros; e, ao mesmo tempo, apresentá-los de maneira positiva, de forma a encorajar o seu retorno ao mercado de trabalho após a guerra. (ALINDER, 2009, p.30) Lange encontrava-se em uma "tarefa representacional quase impossível": "retratá-los como cidadãos leais, ao mesmo tempo que justificando seu encarceramento" (ALINDER, 2009, p. 23). Comentadores atribuíram a Lange uma vontade política de denúncia que, como veremos, não apenas não se concretiza como também explicita o comprometimento da fotógrafa com o ethos nacional. Como recentemente

avaliou Abigail Solomon-Godeau (2018, p.35) sobre as fotografias dos campos, a crença na possibilidade de se apropriar de um dispositivo – estatal e imagético – sempre corre o risco de ampliar, em vez de transformar, o dispositivo de poder.

As numerosas imagens de Lange, que acompanhou o processo de remoção, distribuição e a vida de diversos grupos de japoneses-americanos da costa oeste do país, foram interpretadas como contrárias à política do WRA, o que confirmaria o engajamento social de Lange, ao mesmo tempo que justificaria de maneira fácil seu posterior arquivamento. Linda Gordon, por exemplo, argumenta que “Lange era contra o encarceramento, quando ela levou sua câmera aos campos ela estava mais interessada em documentar sua inumanidade que elogiar suas vítimas” (GORDON, 2005, p.30). Neste sentido, não seria surpreendente que suas fotografias tenham sido retiradas do espaço público por muito tempo. No ano de 2005, 97% do seu material ainda se encontrava não publicado e acessível. (GORDON, 2005, p.5) Recentemente, em 2017, o Museu de Oakland, na Califórnia, organizou uma retrospectiva abrangente do trabalho de Lange, na exposição *Dorothea Lange: Politics of Seeing*, que incluía algumas das fotografias dos campos.

Mas, à medida que se olha para suas imagens, o que elas dizem? Uma mulher pintando dentro de um salão iluminado pelo sol; um senhor idoso parado ao lado de uma parede; dois jovens rapazes sentados sobre uma cama; grupos de pessoas esperando; homens reunidos em frente a um edifício; um homem sentado rodeado por malas e bagagens; um velho segurando seu chapéu; roupas penduradas ao sol. Muitas das imagens feitas por Lange, apesar do que elas deveriam significar (a humanidade dos campos), ou do que se cristalizou como significando (a inumanidade dos campos), não dizem muito – ou dizem algo distinto. Elas escapam à dupla inscrição no arquivo do estado-nação liberal e “tolerante”: são inventários de gestos, de posturas corporais, de interações entre pessoas e, por vezes, com a câmera.

Desconsiderando sua ordem cronológica, aqui olharemos para as imagens de forma a entender – e complexificar – os três gestos arquivísticos: sua realização por Lange, seu arquivamento pelas agências governamentais no início do pós-guerra, e sua recente abertura ao domínio público e à comunidade de comentadores. Os três momentos arquivísticos, aqui sugere-se, mostram sinais similares do medo que levou a uma incapacidade de lidar com o fato de que as imagens de Lange, primordialmente, *não dizem nada* (do que deveriam dizer). Elas subvertem os arquivistas e sua vontade histórica: subvertem, deste modo, a demanda do desejo exigido dos sujeitos encarcerados e das imagens que performariam. Assim, seu gesto político de contra-arquivo foi o de não participar da máquina de desejo construída ao redor dos seus corpos.

Os gestos arquivísticos, submetidos ao desejo de seus juízes soberanos (Estado, fotógrafa e comentadores), são superados por aquilo que WJT Mitchell (2005) chama de “desejo da imagem” (*picture’s desire*). Mitchell sugere uma mudança na analítica usual sobre o poder das imagens,

saindo da abordagem das imagens como signos de intencionalidade, entendendo-as na sua materialidade. Percebendo que “quando a questão do desejo é levantada, ela é usualmente alocada nos produtores ou consumidores de imagens, com a imagem sendo tratada como a expressão do desejo do artista ou como um mecanismo para suscitar o desejo do observador”, Mitchell (2005, p.28) faz um movimento especulativo e provocativo de dar agência às próprias imagens. Admitindo que “imagens são coisas que foram marcadas com o estigma da pessoa (personhood) e da animação”, Mitchell (2005, p.30) revê como as imagens foram historicamente trazidas à esfera pública de modo análogo a como sujeitos subalternizados são demandados *não falar*, enquanto fazem outros falarem em seu lugar, numa transferência de desejo. Como ele diz, seu projeto é de sair “da questão do que as imagens *fazem* para o que as imagens *querem*, do poder ao desejo, do modelo do poder dominante a ser oposto ao modelo do subalterno a ser interrogado ou (melhor) convidado a falar” (MITCHELL, 2005, p. 33).

Ao ver as imagens como subalternas, ele se junta àquelas que veem o elogio da racionalidade da modernidade eurocentrada como um processo de repressão do discursivo sobre o que lhe excede (o estético), que ocorre concomitantemente à subalternização e exploração do Outro não-branco (o excessivo). Deste modo, através da repressão, trata-se de um processo de produção de uma presença espectral: sem desaparecer, o excedente perturba. A tensão entre o que se controla e o que desejam imagens pode interromper um sistema que se constitui como uma “cadeia de significantes”, que é também uma cadeia de violência, operando a implicação de uma ordem na outra. Ou seja, a subalternização da imagem no arquivo da nação é indissociável à subalternização dos corpos ali racializados. Contudo, posicionadas como subalternas, o poder da imagem por vezes corresponde ao poder espectral do oprimido.

O modelo discursivo dominante de reprimir as imagens sob medo – a hermenêutica historiográfica do controle dos sentidos – nos pede, diz Mitchell, que reconheçamos o lugar que as imagens vieram a ocupar para aqueles que foram postos como subalternos, no qual a imputação de desejo é um aspecto central para seu caráter de uma quase-presença espectral: aqueles que devem desejar serem desejados, ao mesmo tempo tendo tal desejo reprimido. Este processo reconhece que as imagens, de fato, podem tomar suas próprias posições, irreduzíveis àquelas de seus produtores ou espectadores. Elas podem desencadear efeitos *inesperados*, que contradizem as suas funções iniciais. Se o subalterno não pode falar, ele faz falar. Isto fica absolutamente claro nas imagens triunfantes de Ansel Adams, que ostensivamente demandam aquilo que lhes falta: uma posição positiva de quem as olha. Mas se “não devemos confundir o desejo da imagem como os desejos do artista, do espectador, ou mesmo das figuras dentro da imagem” (MITCHELL, 2005, p.46), como entender as imagens de Lange? E, mais importante, por que elas foram interrompidas, apreendidas e subtraídas do espaço público?



**IMAGEM 4:** Fotografia de Dorothea Lange para o War Relocation Authority. 6 de maio de 1942.  
Numero de identificação no National Archive: 537703.

A disputa discursiva pelo sentido das fotografias já começa dentro do quadro: um notório elemento do estilo de Lange, ela por vezes incluía signos textuais nas fotografias, tornando a legenda parte inevitável da imagem. A ironia produzida destinava-se a explicitar e destruir as premissas racistas do encarceramento, como por exemplo quando vemos no centro de uma imagem, em meio às bagagens e pertences dos encarcerados, uma caixa com as palavras “White King” (Rei Branco). (Imagem 4) A grande logomarca de um fabricante de sabão supera qualquer possibilidade de conter o sentido, irônico por certo, inscrevendo a imagem como um direto e inexorável mensageiro que avisa – e, talvez, replique – a subalternidade dos amarelos. A legenda da foto dizia: “Bagagem pertencente aos evacuados de ascendência japonesa, pronta para ser carregada em vans para o Centro de Recepção de Tanforan”. Ao se omitir da legenda o principal significante linguístico contido na imagem (as palavras “white king”), a legenda reforça o significado pretendido: uma crítica em prol de um projeto liberal de nação “inclusiva”.

O fato de que Lange acreditava numa “guerra boa’, honrável e necessária” (GORDON, 2005, p.39), e assim tomou para si a missão humanista de tornar as práticas dos Estados Unidos mais justas e inclusivas, torna-se visível nas imagens em que o textual afirma uma intenção clara e

subsume a imagem à vontade da fotógrafa. Nas palavras de Gordon (2005, p.39), Lange era

tão ávida por derrotar o poder do Eixo quanto qualquer outro defensor da democracia, e trabalhou em outros projetos fotográficos para honrar aqueles que contribuíram com o esforço da guerra. [...] Se as suas fotos de um grande ato de injustiça americano relativizaram um pouco este veredicto, elas dificilmente destruíram o seu comprometimento nacional.

Apesar de crítica ao encarceramento racial, Lange visava a um fortalecimento do compromisso nacional através da “inclusão” do não-branco na máquina do estado capitalista militarizado. Gordon e Lange, comentadora e fotógrafa, convergem no gesto de arquivar uma violência com outra: a defesa das boas intenções. Assim elas trabalhariam para a produção de um desejo de ser estadunidense, ao mesmo tempo que contribuem no projeto de fazer os próprios Estados Unidos mais “americanos”, como fica explicitado na imagem em que o letreiro “I am American”, pregado sobre a loja de um encarcerado, reforça a contradição entre nacionalidade e diferença racial que Lange busca alinhar. (Imagem 5) Como Sara Ahmed descreve, o paradigma da “inclusão” funciona através da própria violência da legalidade, impondo um “tornar-se parte daquilo que uma instituição já está fazendo” (AHMED, 2012, p. 27). O gesto soberano de Lange, e posteriormente da historiadora, reproduz na relação de contenção entre semiose e experiência estética justamente este gesto imposto aos sujeitos não-brancos através de sua “inclusão” em um sistema cujo funcionamento dependia justamente de sua exploração. Estado encarcerador e fotógrafa inclusiva, assim como os sentidos historiográficos sobre sua obra, acabam convergindo na missão de “melhorar” o arquivo soberano da nação liberal.



IMAGEM 5: Fotografia de Dorothea Lange para o WRA. Abril de 1943. Número de identificação no National Archives: 137867214.

Contudo, a atribuição do sentido soberano torna-se mais difícil nas imagens em que nenhum texto garante a contenção da imagem. Em certa fotografia, tirada em 6 de abril de 1942, vemos um homem vestindo um terno, chapéu em suas mãos, andando, num primeiro plano iluminado pelo *flash* que deixa o fundo da imagem escuro. Atrás dele, algumas pessoas – suas cabeças – olham para diferentes direções, desinteressadas, indiferentes. No primeiro plano iluminado, dois pares de mãos surgem das bordas do quadro: uma, à esquerda, segura um pedaço de papel, enquanto a outra, à direita, checa a etiqueta pendurada na lapela do paletó do homem. (Imagem 6)



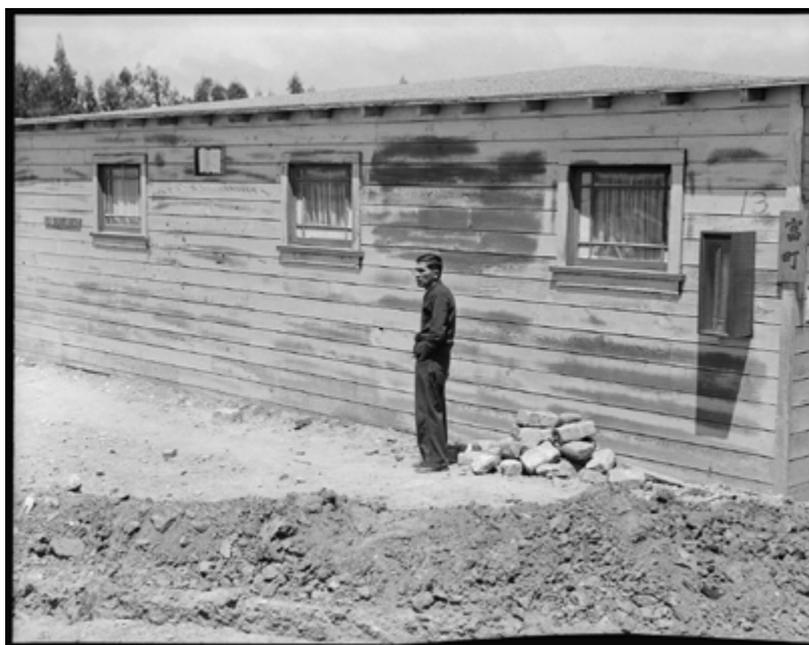
**IMAGEM 6:** Fotografia de Dorothea Lange para o WRA. Data: 6 de abril de 1942. Número de identificação no National Archive: 536068.

A historiadora Jasmine Alinder diz, sobre a fotografia: “a imagem de um velho homem asiático bem vestido em um terno com um chapéu de feltro representa o processo humilhante de perda da liberdade”, e segue dizendo que “esta fotografia é a representação do momento em que o governo tenta extirpar os japoneses-americanos de suas identidades como indivíduos, reduzindo-os a uma identidade racial e então higienizando-os através da substituição do nome por um número” (apud ALINDER, 2009, p.39). Esta é a legenda de Alinder, sessenta anos após o evento fotografado, informada pelas intenções de Lange. Sua legenda reclama uma certa interpretação moral-judicial imanente à imagem. A legenda dada por Lange dizia: “catalogado e

checado na lista geral, este removido está pronto para deixar o posto de reassentamento para o Santa Anita Assembly Center”; tendo sido posteriormente editada pelo WRA para tornar-se apenas “a ponto de entrar no ônibus rumo ao Assembly Center”, fazendo do sujeito o agente da ação da imagem (apud ALINDER, 2009, pp.39-40).

A razão para a apreensão das fotografias de Lange é em geral atribuída à presença dos sujeitos não-sorridentes, assim atribuindo-se a Lange um sucesso em seu projeto de denúncia e correção da nação inclusiva. Claramente, diferente das imagens de Ansel Adams, aqui não há heroísmo ou sorrisos otimistas. No entanto, tampouco há tristeza monumental, sofrimento espetacular como viu a historiadora. A “ação” que o WRA tentou inscrever, Lange tentou extirpar, e Alinder tentou exacerbar, não parece incomodar a imagem. Pode-se até mesmo perguntar se o gesto de Alinder, ao reproduzir a vontade de Lange de significar sofrimento e construir uma nação mais justa e forte, paradoxalmente não carregaria a violência que ela mesma quis criticar, contida no primeiro gesto estatal de inscrição racial.

Em outra fotografia, vemos um homem parado no centro do quadro. (Imagem 7) Ele desvia o olhar, em direção à margem esquerda da imagem. Atrás dele, uma parede de madeira, parte das construções que abrigavam os internos. Ao seu lado, vemos uma pilha de rochas. Ele tem as mãos nos bolsos, a parte superior de suas costas levemente curvada: ele não aparenta estar em meio a um movimento. O chão é seco, infecundo e sem pavimentação. A legenda de Lange diz: “muitos dos removidos sofrem com a falta de suas atividades costumeiras. A atitude do homem na fotografia é típica de residentes dos centros de recepção, e como não há muito o que fazer e trabalho insuficiente, eles vagam, visitam, caminham, protelam, para passar o tempo” (GORDON, 2005, p.150).



**IMAGEM 7:** Fotografia de Dorothea Lange para o WRA. 16 de junho de 1942. Número de identificação no National Archive: 53794.

Novamente, ação é atribuída à imagem e seu sujeito, o qual passa a significar sofrimento, como um ventríloquo de Lange. Por mais que a descrição construa uma pessoa que *vagueia, visita, caminha, protela*, o homem na fotografia encontra-se *parado*. Apesar de ser posto no centro do quadro, com muito espaço ao seu redor, em uma estratégia comum de fazer encolher a figura humana e confirmar subalternidade, a atitude corporal aqui parece negar esta atribuição – mas tampouco comunica alegria. Em um ambiente árido, duramente exposto a um sol forte (vários elementos nos dizem isso: o forte contraste, a sólida sombra produzida pela caixa na parede à direita da imagem, os olhos espremidos, o solo seco), o fato de que seu corpo mostre indiferença ocasiona um choque de sentidos. O estranhamento da fotografia reside precisamente nesta postura corporal, inesperada por sua excessiva não-excepcionalidade, opaca em vez de transparente, o que impede que as intenções de Lange e do WRA se atualizem.

Como definiu Freud, “o sentido do estranhamento (*unheimlichkeit*) é de uma incerteza intelectual” (FREUD, 2003, p.125). Figuras inanimadas que parecem vivas – ou que *estão* vivas – pode causar tal incerteza. Uma postura corporal demasiado comum, que desvia o olhar em indiferença, enfatiza a presença de um corpo físico em demasia ao evento fotográfico, causando a este estranhamento. Em mídias pictóricas, como argumenta Mitchell, esta “negação da presença do espectador” pode ser vista como “o desejo de não mostrar desejo” (MITCHELL, 2005, p.44). Contudo, na tecnologia indexical da fotografia, pode-se dizer que esta indiferença transmite a

força da presença do corpo, que poderia ser entendida através do *punctum* barthesiano: aquilo que interrompe a dimensão socio-semiológica, o que ele chama de *studium* (BARTHES, 1984, p.45). Como diz Barthes, “reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo” (BARTHES, 1984, p.48), concordar ou discordar delas; mas “o *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge” (BARTHES, 1984, p.46). O corpo indiferente apresenta a “ferida” acidental do contingente, a perda do controle daquele instante frente aos juízes (governo, Lange, historiadores) que o tentam posicionar numa cadeia de ações.

A fisicalidade dessa presença passada aponta para aquilo que não pode ser reduzido a um “tópico” (o qual, neste caso, seria a necessidade da absorção da diferença racial na nação), e assim desorganiza o sentido. O *punctum*, esta presença estranha no passado, ocorre no momento em que uma fotografia deixa de ser a representação de algo, adquirindo uma espécie de dimensão *dêitica* impossível – impossível já que faz presente o que é inquestionável ausência, numa estrutura temporal do trauma. Assim, trabalha não resolução da violência em luto, mas na *impossibilidade* de uma resolução apaziguadora. Na fotografia feita por Lange, o corpo masculino indiferente não significa nada – nem alegria, nem sofrimento – e promove esta obstrução. Enquadrado à maneira de um retrato, aquele sujeito naquela imagem se recusa a ser absorvido pela inclusão à nação. Daí advém a sua resistência ao sentido imposto pela vontade de Lange, do WRA e de Alinder. A ausência de ação que emerge do corpo da imagem é justamente aquilo que inscreve a imagem na dimensão da precariedade e de um fracasso da inclusão institucional. A conjunção entre a inação infinita do retrato com uma certa indiferença do olhar transforma aquele corpo na opacidade que impossibilita o deslocamento teleológico do luto, a domesticação e normalização de um evento sob a vontade do estado-nação. O evento se torna uma evidência da própria impossibilidade de um estado-nação justo. A imagem escapa à agenda redentora.

Em outra imagem, com características similares, um outro corpo parado faz sua presença visível: Toshi Mizoguchi, um homem velho, está sentado, olhando para algum ponto fora do quadro. Ele segura seu chapéu entre as mãos e tem as pernas cruzadas. (Imagem 8) Sem claro-escuro, sem *pathos*. Na legenda, Lange escreve:

Byron, California. Toshi Mizoguchi esperando na estação WCCA para se registrar para a evacuação. O senhor Mizoguchi veio aos Estados Unidos do Japão em 1892 e é um trabalhador agrícola em ranchos californianos desde então. Ele não é casado. Ele é visto aqui vestindo uma bandeira norte-americana impressa em um botão de celulósido. (apud GORDON, 2005, p.115)

Quando olhamos a imagem, contudo, nota-se que a bandeira apontada por Lange não existe. Através da linguagem, Lange direciona nosso olhar para este detalhe – o botão – e cria ali um signo que não se encontra lá, na imagem. Ela inscreve a imagem como portadora de um desejo por “americanidade”. Mas, ao contrário, a imagem não enuncia nenhum discurso e

nos traz uma pessoa sentada, em vez de esperando: a ausência de desejo e um círculo na sua lapela. Ali, novamente, nada falta. É assim, numa ausência de falta, que a imagem aqui restitui a temporalidade daquele sujeito, na sua incapacidade de ser subsumido no circuito de desejos que lhe era imposto.



IMAGEM 8: Fotografia de Dorothea Lange para o WRA. 28 de abril de 1942. Número de identificação do National Archive: 537693.

## (IN)CONCLUSÃO

As imagens sorridentes e ensolaradas que foram tornadas visíveis no arquivo oficial dos campos de concentração estadunidenses mostram o impulso ao sentido pela imagem-clichê. Como códigos mais estáveis (a felicidade de uma face feliz, a liberdade de um céu amplo), elas puderam ser inscritas mais facilmente no discurso do Estado, assim submetendo-se mais facilmente à tecnologia de arquivo engendrada pelos primeiros guardiães da Lei do arquivo – neste caso, o governo dos Estados Unidos e suas agências.

Mas, o que faz possível a existência do desejo do arquivo é o próprio risco da sua inexistência, que é seguido do gesto de controle da repressão, do arquivamento *per se*. Entre os inúmeros arquivistas – os órgãos governamentais, a fotógrafa humanista, até o discurso da historiografia – trava-se uma disputa sobre o controle moral de uma narrativa sob o risco da desapareição. O

arquivo, assim, nasce do medo e produz a Lei a partir de uma repressão: o primeiro arquivista, responsável pelo seu estabelecimento, ou o historiador que o escava, é quem “institui o arquivo como ele deve ser” (DERRIDA, 1998, p.55), que reclama competência hermenêutica sobre seu sentido, que se autodesigna o direito de fazer o arquivo enunciar a Lei. Contudo, como Derrida nos lembra, sempre há um risco de contradição na relação do arquivista com o arquivo. O arquivo pode sempre retornar como um espectro, um fantasma: uma “resposta espectral” (DERRIDA, 1998, p.62) O arquivo funciona no mesmo paradigma do próprio dispositivo fotográfico: do desejo e fracasso na captura do tempo. No campo da imagem fotográfica, tão fracasso torna-se mais premente.

Roland Barthes diz que descrever uma fotografia é um fracasso iminente, é “mudar de estrutura, é significar uma coisa diferente daquilo que é mostrado” (BARTHES, 1990, p.14). As distintas séries de legendas – de Lange, do WRA, e de Alinder – encenam este processo de fracasso, pois mostram a dificuldade em fixar um sentido a imagens cujo mais proeminente sentimento é o da indiferença. Estas imagens não encenam uma falta. Sua potência é de não serem subalternas ao não quererem nada: assim resistem a uma incorporação como objetos de um circuito de desejos. Inversamente, elas exibem uma certa completude física que pode se tornar ameaçadora. Não um desejo por ser estadunidense, nem japonês, nem a ameaça do perigo amarelo, nem a docilidade do bom subalterno: elas não obedecem nem a vontade de Lange, nem do WRA. Elas se recusam a portar um desejo de inclusão. Talvez por isso elas tenham sido apreendidas e retiradas do espaço público, porque elas negavam o próprio paradigma deste espaço.

Lange produziu várias outras fotografias dos campos de encarceramento, algumas incluem pessoas olhando para a câmera, e algumas outras exibem apenas espaços vazios, panorâmicas dos campos, ou objetos. Poucas exibem sujeitos sorrindo, enquanto algumas poucas outras trazem pessoas chorando. A decisão aqui foi de olhar para as imagens que trazem pessoas fazendo nada ou quase nada, olhando para algum ponto fora do espaço do quadro, e cuja imagem foi comentada e estudada, como nas imagens analisadas e na que encerra este artigo. (Imagem 9) Além de muito numerosas, tais imagens impõem um problema para o uso político da fotografia pelo aparato estatal. Elas podem ter sido um obstáculo para as agendas políticas que as disputavam. Ainda que o regime demandasse um desejo unificante – construindo um dispositivo que inscreveria seus sujeitos em uma esfera automatizada de uma emulação de ação, de fala compulsória, no qual o político era aquilo que representava uma ação – as fotografias mostram a possibilidade de resistência através da negação da ação, do desejo do não-desejo, de ir contra o arquivo que as faz existir. É através dos corpos parados, opacos e indiferentes ao olhar que os demanda ação que estas imagens podem, talvez, proporcionar um contra-arquivo de dentro do próprio arquivo que os inscreveu num campo de disputa entre muitos agentes soberanos representantes da nação liberal. Assim elas resistem à própria vontade de Lange de fazê-las falar. O mérito de Lange está no fracasso de seu projeto,

na criação de imagens que anulam seu juiz ao constituir objetos estranhos que devolvem àqueles sujeitos suas presenças e seus corpos.



**IMAGEM 9:** Fotografia de Dorothea Lange para o WRA. 6 de abril de 1942. Número de identificação no National Archives: 536059.

## REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham: Duke University Press, 2012.
- ALINDER, Jasmine. *Moving Images: photography and the Japanese American incarceration*. Chicago: University of Illinois Press, 2009.
- ANDERMANN, Jens. *A Óptica do Estado: Visibilidade e Poder na Argentina e no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed UFRJ, 2014.
- ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense, (1958) 2007.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. "A Mensagem Fotográfica". In *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990: 11-25.

DERRIDA, Jacques. *Archive Fever: a Freudian Impression*. Chicago: U Chicago Press, 1998.

FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 2008.

FREUD, Sigmund. *The Uncanny*. New York: Penguin Books, 2003.

FUJITANI, Takashi. *Race for Empire: Koreans as Japanese and Japanese as Americans during World War II*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2011.

GORDON, Linda. “Dorothea Lange Photographs the Japanese American Internment”. In Linda Goron and Gary Okihiro (ed) *Impounded: Dorothea Lange and the Japanese American Internment*. New York: WW Norton, 2005. 5-45.

GUMBRECHT, H. Ulrich. *Produção de Presença: O que o Sentido Não Consegue Transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed Puc-Rio, 2004.

LOWE, Lisa. *Immigrant Acts: Asian-American Cultural Politics*. Durham: Duke University Press, 1999.

MITCHELL, W.J.T. *What do Pictures Want?: the lives and loves of images*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2005.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. “Dorothea Lange: Reflections on an Archive”. *Dorothea Lange: Politics of Seeing*. Londres: Barbican Center, 2018. 27–36.

SONTAG, Susan. *On photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

TAGG, John. *The Burden of Representation: essays on photographs and histories*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988.

TAKEUCHI, Márcia Yumi. *O Perigo Amarelo: imagens do mito, realidade do preconceito (1920-1945)*. São Paulo: Humanitas, 2008.

## Imagens

Fotografias de Dorothea Lange: Central Photographic File of the War Relocation Authority, 1942 – 1945. National Archives. Disponível em: <https://catalog.archives.gov/id/536000>.

Fotografias de Ansel Adams: coleção “Ansel Adam’s Photographs of Japanese-American Internment at Manzanar”, Library of Congress. Disponível em: <https://www.loc.gov/pictures/collection/manz/>

- 
- [1] Todas as citações de originais em inglês são traduções livres.
  - [2] No Brasil, o mesmo paradigma ambivalente entre cidadão modelo e perigo amarelo foi utilizado pelo governo de Getúlio Vargas sobre japoneses-brasileiros, durante a guerra. Sobre isso, ver Takeuchi (2008).
  - [3] Todas as fotografias aqui reproduzidas são de domínio público