

A fotografia-quadro em imagens de conflitos bélicos: a permissividade à arte contemporânea e à expressão do produtor, nas coberturas fotográficas noticiosas de guerras

Fernanda Rechenberg¹
fernandarechenberg@gmail.com
Bruno Cavalcante Pereira²
bruno_8505@hotmail.com

RESUMO: As coberturas fotojornalísticas de guerras foram ao longo da história beneficiadas pela crença de atribuir aos conflitos a verdade documental daquilo que era representado. A imagem índice e a metáfora do “espelho do real” fomentaram um mercado de imagens de violência que sustentavam sua credibilidade, junto ao público, na transmissão da realidade ocorrida em zonas de conflitos. Isso provocou uma abundância de fotografias pouco reflexivas e colaborativas no discurso ideológico de grandes potências mundiais. Este trabalho propõe questionar a veracidade da fotografia-documento e lançar luz sobre a permissividade à arte contemporânea como possibilidade de linguagem fotográfica, a qual contribui a novas interpretações em imagens noticiosas de guerras. Se antes a encenação, a pose e a manipulação foram afastadas dos registros imagéticos por atribuírem falseamento ao referente, agora esses elementos são (re)apropriados pelos fotojornalistas alçando o ponto de vista do produtor ao lugar de protagonismo das representações visuais de confrontos bélicos.

PALAVRAS-CHAVE: ponto de vista; encenação; subjetivismo; fotojornalismo de guerra; arte contemporânea

ABSTRACT: The photojournalistic coverage of wars throughout history have been benefited by the belief attributed to conflicts documentary truth of what was represented. The image index and the metaphor of the "real mirror" fostered a market of violent images that supported its credibility with the public, in the transmission of reality occurred in conflict zones. This caused plenty of little reflective photographs and collaborative in ideological discourse of major powers. This paper proposes to question the veracity of the photo-document and shed light on the permissiveness of contemporary art as a possibility of photographic language, which contributes to new interpretations in news images of war. If before the staging, the pose and the handling were distant from the pictorial records by assigning the related distortion, now these elements are (re) appropriated by photojournalists elevating the point of view of the producer to the place of prominence of visual representations of military confrontations.

KEY-WORDS: point of view; staging; subjectivism; war photojournalism; contemporary art

Introdução

A fotografia noticiosa – herdeira de uma visão sintética, subtrativa, essencialista e objetiva – enfrenta os questionamentos nas teses, que a sustentam enquanto a imagem capaz de ser fidedigna da realidade, desde a sua incorporação na imprensa em 1904, no

¹ Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora Assistente de Antropologia no Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

² Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

Daily Mirror, na Inglaterra. Se por um lado a metáfora do “espelho do real³”, o culto ao referente (objeto) e a base semiótica do índice⁴ favoreceram a verdade fotográfica como espécie de visor do mundo, por outro se faz oportuno questionar: para quê amparar o documento fotográfico como representacional do real? Talvez a resposta esteja na visão de mercado das empresas de comunicação, pois a fotografia se fez objetiva para eliminar as particularidades, atingir as massas e capitalizar dinheiro.

Didaticamente, a década de 1980 é marcada como o rompimento da objetividade fotográfica, mas os sinais de desgaste já apontavam desde a década de 1950. Os fotógrafos dessa geração vão questionar a distância entre eles e o referente – que queriam fazê-los acreditar que existia – e passarão a requerer suas autorias nas fotografias por eles produzidas. Um desses casos de desgaste é o debate sobre o uso deliberado e consciente da encenação, em fotos como as das guerras. Embora os instantâneos mostrassem os massacres que ocorriam nos campos de batalha, os fotógrafos sempre estiveram sob o olhar desconfiado de críticos que questionavam a possibilidade de manipulação e encenação nas imagens. Segundo Susan Sontag (2003) não causa surpresa o fato de muitas fotografias clássicas de guerra, como as da Segunda Guerra Mundial, tenham sido encenadas ou que seus temas tenham sofrido alteração. “O estranho é que nos surpreenda saber que foram encenadas e que isso sempre nos cause frustração.” (SONTAG, 2003: 48).

Diversos fatores irão contribuir para o questionamento da verdade do documento fotográfico, dentre eles: o avanço das tecnologias digitais, a passagem da sociedade industrial à sociedade da informação, do mundo centralizado ao mundo de redes e os questionamentos das utopias progressistas do século XX. A fotografia-documento está muito associada às técnicas e aos valores econômicos, valores que não mais correspondem às necessidades do homem contemporâneo.

O fotojornalismo atual sofre influência da arte conceitual⁵. Esse gênero fotográfico voltado para o ‘documento’ captado a partir do inesperado e do não premeditado passa a se livrar da foto ‘boa’ e ‘eficiente’ ao combinar as estratégias artísticas aos fatos banais da vida

³Essa concepção é alicerçada no “isso foi” de Roland Barthes (1984) para quem o objeto e a imagem fotográfica possuíam contato físico direto – já que “adere” – postergando as possibilidades diversas que há ‘entre’ o referente e o signo visual.

⁴A Teoria dos Signos, proposta pelo filósofo americano Charles S. Peirce (2005), aponta que a fotografia possui um caráter indicial, já que por contiguidade física mantém-se ligada ao seu objeto referencial.

⁵O marco da arte contemporânea na fotografia assenta-se na arte conceitual, de meados de 1960 e 1970, sob a regência do artista francês, Marcel Duchamp (1887-1968). Essa expressão artística valoriza os sentidos e as ideias em detrimento da materialidade da obra. Neste expediente, os fotógrafos passaram a aderir a corrente da decomposição, desmaterialização e também a desobjetivação do referente.

cotidiana. Assim, a ambiguidade da fotografia ora como documento-arte ora como obra de arte é o legado da arte conceitual à fotografia artística contemporânea, como também alimenta calorosas discussões polarizadas (contra *versus* a favor) sobre a presença da arte na linguagem fotográfica, que demonstraremos a seguir, a partir de imagens fotográficas de guerras.

Na fotografia artística (ou de autor) mesmo em tempos de evolução tecnodigital, o produtor ganha plena autonomia e independência em seu trabalho a ponto de exercer o controle sob o ato de fotografar provocando os preceitos do fotojornalismo tradicionais. Admite-se agora a junção entre o fato (documento) e a ficção (arte), que Charlotte Cotton (2010) chamou de “fotografia-quadro” para descrever a fotografia ‘construída’ ou ‘encenada’, afirmando que “os elementos reproduzidos e até o ângulo preciso da câmera são montados antecipadamente e reunidos para expressar uma ideia já elaborada para criar a imagem.” (COTTON, 2010: 8).

Diante disso, esse trabalho selecionou coberturas fotojornalísticas de conflitos bélicos, desde a Guerra da Crimeia (1855) à Guerra Civil no Congo, em curso desde 1994, consequência do Genocídio da Ruanda, para a partir delas lançar luz sobre os elementos que falseiam a crença na fotografia noticiosa enquanto documento do real e para além disso, demonstrar como a arte contemporânea iça o imaginário⁶ e a subjetividade do produtor ao centro da representação imagética.

O Mapa Frágil e Variável da Fotografia

O surgimento da fotografia não atende a fatores técnicos apenas. Já no século XVIII, era de conhecimento científico as propriedades químicas dos sais de prata, com as pesquisas do professor alemão Johann Heinrich Schulze, em 1727. Além disso, o sistema ótico da câmara escura⁷ era uma prática costumeira entre pintores, como Leonardo da Vinci, desde o século XVI, para rascunhar as pinturas. Embora à época esses elementos favoráveis à invenção da fotografia fossem conhecidos por cientistas e artistas, a “tardia”

⁶Diversos autores conceituam imaginário de formas diferentes, porém aqui esta concepção é trabalhada sob a ótica do sociólogo francês Gilbert Durand, para quem o sonho, o mito, o lúdico, o fantástico, a imaginação, o onírico entre outros são as manifestações características dos arranjos do imaginário. A partir disso, Durand (2011) estabelece como o imaginário humano constrói símbolos que se traduzem em imagens.

⁷Caixa ou sala hermeticamente fechada com um orifício no centro de uma das paredes, a luz externa incide sobre este buraco e vai formar em uma parede paralela àquela do orifício uma imagem invertida e enantiomorfa. Esse sistema é um tipo de aparelho ótico que embasou a invenção da fotografia, no início do século XIX.

formatação da fotografia [em perspectiva linear⁸ sobre uma placa metálica] pode encontrar explicação nos fatores sócio-políticos, econômicos e culturais mais favoráveis à Revolução Industrial.

O aperfeiçoamento de aparelhos e os métodos de automatização fizeram da fotografia uma manufatura capaz de estar presente na vida cotidiana. É a época de transição da produção artesanal ao maquinismo de produtos em série. Porém, o automatismo não resolveu sozinho, a propagação da fotografia em meio social. A imagem fotográfica não está ligada a formas científicas e evolutivas de superação de outras formas de apuração da imagem, mas sim vinculada diretamente à necessidade de ser uma estampa da classe social emergente, a burguesia. Atrelada à elite artística, a porção burguesa intelectual é a responsável pela legitimação social da fotografia por meio do esforço político de fazê-la presente nos campos da arte, da ciência e de demais utilidades que fosse possível inseri-la.

Outro feito, se não o mais importante, da classe burguesa foi o investimento na popularização da fotografia. Ao nivelar rica e baixa burguesia, a maioria da população poderia ter acesso à fotografia, devido ao baixo custo de produção e aos baixos preços de aquisição. Assim, estaria garantindo a necessidade mister dessa camada social: a pulverização de seus ideais e de seus costumes por meio da representação visual.

Se no Renascentismo o retrato pictórico era a forma eleita de representação da elite, sobretudo na forma de miniaturas, a fotografia em meados de 1850 se estabeleceu definitivamente no seio da sociedade burguesa afastando, até então, a forma artesanal de obtenção de imagens de pessoas ilustres da corte. É o que ocorreu, por exemplo, com o surgimento e a propagação dos *cartes-de-visite*, patenteados em 1851 pelo francês Adolfo Eugène Disdéri. As fotografias eram comercializadas em um formato de 9,5X6cm e produzidas em estúdio, em tomadas de corpo inteiro. Segundo Karine Gomes Perez (2010) “Isso implica uma aproximação do retratado dos artifícios cênicos que definem seu *status*, numa paródia de autorrepresentação. Dessa forma, o realismo une-se à idealização, aproximando-as da encenação e da ficção” (PEREZ, 2010: 68).

A partir disso, a pintura passa a ser a “vítima” da nova imagem emergente. A arte do retrato fotográfico passou, aos poucos, a substituir a pintura a óleo. Muitos dos primeiros fotógrafos foram pintores que viam na nova modalidade de trabalho a salvação das finanças pessoais. Então, em seus primórdios, a fotografia foi beneficiada pelos conhecimentos

⁸A perspectiva linear é um conjunto de linhas paralelas que dão a impressão de convergir dando a impressão de distância e profundidade. Assim, a aparência dos objetos pode ser percebida por sua distância do espectador.

estéticos e artísticos dos artistas, havendo uma aproximação e apropriação do equipamento técnico para expressar arte.

Na verdade, a expressão artística esteve lado a lado com a fotografia desde o nascimento dela. O problema recai sobre o reconhecimento do substrato fotográfico enquanto arte – essa é a primeira fragilidade verificada que se desenvolverá ao logo deste trabalho. O burguês queria se ver, não mais nas telas, mas no papel fotográfico. O rosto ou o busto burguês deveria ser enaltecido, era a representação do progresso, da ascensão de uma nova classe rica. Essa era a função da fotografia nesses tempos: realizar o efeito narcisista do fotografado sublinhando sua expressão. Walter Benjamin (1987) corrobora, igualmente, quando diz que o fotógrafo não pode abnegar do homem na imagem, sendo a maior de todas as exigências do procedimento profissional. “Quem não sabia disso, aprendeu com os melhores filmes russos que mesmo o ambiente e a paisagem só se revelam ao fotógrafo que sabe captá-los em sua manifestação anônima, num rosto humano.” (BENJAMIN, 1987: 102).

O retrato tem um papel primordial na evolução da manufatura fotográfica enquanto expressão artística, da sua ascensão ao seu declínio. Explica-se. Se por um lado a influência de artistas advindos de outras expressões artísticas e a elevação ao patamar de arte fez o apogeu da fotografia, o processo de industrialização é o próprio causador da cisão entre fotografia e arte. A entrada do homem no sistema capitalista industrial afasta a fotografia da arte. Porém Gisèle Freund (1995) ressalva que o progresso técnico da fotografia não é um inimigo da arte, mas sim exerceria uma função colaborativa. A tecnicidade foi entendida – e é assim até os dias de hoje – como causadora da destituição do valor artístico do retrato. “Em virtude das leis da economia racionalizada, o próprio homem com seu trabalho, cada vez mais viria a estar sujeito à máquina e, isso, constatamo-lo também na história da fotografia.” (FREUND, 1995: 59).

Desta fase, fotógrafos como Nadar e Disdéri se renderam a fotografia fabricada por atacado. Já Le Gray, os irmãos Bisson e David Octavius Hill não assumiram a veia comercial e insistiram por valorar os aspectos estético-artísticos e por essa postura de ‘contra tendência’ couberam-lhes o ostracismo.

Influenciada pela filosofia positivista de Augusto Comte, a estética da objetividade passou a ser o baluarte da imagem fotográfica. A ideia era reproduzir fielmente os objetos como eles eram, e isso também se reconhece como a segunda fragilidade do regime convencional da fotografia. Ora, por objetividade entendem-se os preceitos impessoais e distanciados do indivíduo em relação ao mundo. Visto assim, como então reaproximar a arte

da fotografia, uma vez que se reconhece a dimensão intrínseca de valores subjetivos na composição de obras artísticas? Secundando a discussão, Benjamin (1987) fala de sobrevalorização da arte, para a qual nada contribuiu à história da fotografia. “E, no entanto, foi com esse conceito fetichista da arte, fundamentalmente anti-técnico, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a qualquer resultado.” (BENJAMIN, 1987: 92).

A objetividade faz parte dos preceitos da ciência e interessa, então, ao saber científico anular a subjetividade em documentos. No registro fotográfico, por exemplo, deveria obrigatoriamente ser desprovido de interpretações pessoais a fim de ratificar ideias ou mesmo substituir o próprio objeto. Ficava clara, portanto, uma separação aos seguintes moldes: arte seria associada à pintura, ao desenho e à gravura, sendo a fotografia ligada à ciência, à técnica e à indústria.

O século XIX foi marcado pela oposição ferrenha entre ciência e arte. A fotografia era aquela que tudo mostra [nada esconde], enquanto a arte era livre para mostrar o que lhe convém. Prova disso são as invenções, os representantes e as instituições antagônicas à época. Do lado da cientificidade, estava o daguerreotipo de Daguerre representando a Academia de Ciências; do lado artístico, estava positivo direto⁹ de Hippolyte Bayard, da Academia de Belas Artes. Em resumo, essas agremiações expandiam não apenas o lugar da fotografia, entre documento e arte, mas expunham a terceira fragilidade da imagem: a sua gênese mecânica.

Uma fotografia impressa em papel garantiu uma maior profusão entre a sociedade em tempo mais rápido. Do que se falou acima, a fotografia poderia reproduzir uma obra de arte quantas vezes e em quantidade que quisesse (a serialização). Esse procedimento de reprodução se iniciou com a gravura – a litografia – mas foi sob a mecanicidade fotográfica que recaiu a culpa da perda da aura da obra de arte. Benjamin (1987) completa que “se alguma coisa caracteriza a relação moderna entre a arte e a fotografia, é a tensão não resolvida que surgiu entre ambas quando as obras de arte começaram a ser fotografadas.” (BENJAMIN, 1987: 104).

Dentro da discussão que envolve obra de arte e fotografia, Benjamin (1987) apresenta a aura como um conjunto de elementos [espaciais e temporais] únicos que garantem originalidade à criação artística, sendo uma figura com um ‘espírito’ distante de

⁹ Método de obtenção direta de uma fotografia, sem o negativo. É uma imagem única, sem a possibilidade de cópias múltiplas. Esse procedimento é usado na heliografia de Niépce e nos daguerreótipos.

ser atingida por mais perto que ela pareça estar do homem. A unicidade da obra reflete a concepção existencialista do *hit et nunc* (aqui e agora), ou seja, uma obra artística carrega consigo as impressões do tempo, fato impossível à reprodução. Completando a concepção de unicidade, o autor apresenta a autenticidade como sendo os vestígios da tradição cultural, tanto na base material quanto na história da origem, da obra. Em outras palavras, isso enaltece a unicidade e autenticidade da obra de arte, características que a reprodução técnica tenta lhe furtar.

Para Benjamin (1987), a reprodução técnica de imagens diminui a grandeza da obra de arte ao permitir a miniaturização de obras, dando poderes de domínio ao homem sobre a obra (BENJAMIN, 1987: 104). Objetos de grande porte, como esculturas e edificações poderiam agora ser contemplados por meio da fotografia, eles agora em tamanho reduzido. Depreciativamente, a fotografia era tida como ‘sem alma e sem espírito’, o que anulava a concepção de unicidade e durabilidade que a obra de arte leva. Aquilo que não dura é efêmero, cabendo ao registro fotográfico um lugar inferior e imitador/falso da arte. O sociólogo alemão acrescenta que “o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo.” (BENJAMIN, 1987: 171).

A relação entre objeto e imagem expunha um conflito de percepção do mundo. A industrialização, já fortemente enraizada, parecia dar solução à exclusão da fotografia enquanto obra de arte, cabendo à ciência encobrir a imagem técnica de universalização em detrimento do particular, uma variante da objetividade, por assim dizer. O que melhor exemplifica isso é a introdução da fotografia na imprensa em 1880, no jornal nova-iorquino *Daily Graphic*. Intimamente ligada ao texto noticioso, a fotografia deveria ser precisa, ou melhor, flagrar o real. O estatuto da verdade é, pois, a quarta e última fragilidade na fotografia. Esse talvez seja o paradigma mais solidificado do regime clássico da fotografia e o mais difícil de convencer sobre posicionamentos contrários. Para quem sustentar o documento fotográfico como representacional do real? Que realidade é essa, então?

Para Sontag (2004) imagens “são verdadeiramente capazes de usurpar a realidade porque, antes de mais nada, uma fotografia é não só uma imagem (como o é a pintura), uma interpretação do real – mas também um vestígio, diretamente calcado sobre o real [...]” (SONTAG, 2004: 148). A fotografia guardaria rastros do real, seria então possível, por meio dela, alcançar o objeto. A realidade enquanto fato está ali palpável e concreta na imagem, acessível a todos.

As imagens têm a capacidade de fascinar, trazer diversas interpretações sobre o mundo. Tudo aquilo que está em volta do homem pode ser capturado pelo aparelho fotográfico e ganhar significado. A imagem técnica tem a capacidade de ser mediadora na aproximação entre o homem e o mundo. O indivíduo mesmo sem ter ido a um determinado lugar, por meio da fotografia, consegue identificar e discorrer conhecimentos sobre aquilo que se vê na imagem. E isso passa a ser uma verdade, ou várias verdades: a do observador, a do grupo social.

Nesta tópica, é o que Vilém Flusser (1985) fala do caráter mágico essencial que as imagens possuem. As codificações da imagem eternizam e substituem o evento em cenas: a fotografia manifesta-se enquanto realidade. O autor adiciona ainda que “o homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas.” (FLUSSER, 1985: 8).

Ao longo da história da fotografia, os pilares teóricos se ergueram sobre base fraca. A negação ao estatuto de obra de arte, a objetividade, a gênese mecânica e regimento do real fizeram caminhos que não chegam a lugar nenhum. Entendido o contexto social que cercou a imagem fotográfica desde o século XIX, é necessário agora compreender que base teórica é essa que divide pensamentos e assegura ser a imagem o “espelho do real”.

Subjetividade Fotográfica: validação da invenção de mundos

A imagem fotográfica sempre viveu o impasse da representação por meio da pose e da encenação. Fotografias posadas também estiveram presentes desde os primórdios do fotojornalismo, seja nas fotomontagens anti-nazistas de Jonh Heartfield (1891-1968), publicadas na revista alemã AIZ (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*), seja na invenção de fotos “únicas” e “ultrassecretas” que fazia parte da política editorial de Kurt Korff enquanto esteve a frente da revista BIZ (*Berliner Illustrierte Zeitung*), também alemã.

Até mesmo Erich Solomom, considerado o pai do fotojornalismo atual e a quem é atribuído o estilo *candid photography* (fotografia não posada e não protocolar), esteve envolto justamente de registros encenados quando registrou líderes políticos e os magnatas das indústrias em salas do Cassino de Monte-Carlo, publicadas em 1929. Na tentativa de “flagrar” os homens do poder em situações comuns, humanizadoras (bocejos, gargalhadas ou brincando) a presença frequente de Solomom nessas ocasiões leva a encenações. Para essa ocasião, Freund (1985) buscou defender a aptidão do fotógrafo como a razão de ser

para as imagens, fossem elas verdadeiras ou não, elas teriam a função de arrebatá-las à vida. O resultado final não distinguia possíveis falsificações, o que importava era produzir fotografias sensacionais (FREUND, 1985: 118-119).

Mediante a este quadro, fica claro que as imagens fabricadas sempre serviram de ferramenta ao fotojornalismo. Então, desde o princípio a fotografia de imprensa não esteve, comprovadamente, enredada com o caráter indicial do signo visual. As imagens técnicas *per se* arrebatam à vida não pela sua capacidade de ludibriar, mas por resignificarem e produzirem sentidos diversos das coisas e dos corpos.

Fotografias fabricadas são, declaradamente, intencionadas pelo seu produtor. Barthes (1984) acreditava que esse recurso era uma espécie de armadilha que anulava o *punctum*¹⁰, pois o espectador não mais sentiria o efeito desejado da coisa fotografada, ao contrário, ele estaria inevitavelmente diante de uma intencionalidade voltada à arte do fotógrafo em detrimento da miríade de emoções por ora usurpada. Assim, a fotografia deveria apenas marcar a presença do fotógrafo (“esteve lá”), excluindo sua manifestação na impressão da imagem (BARTHES, 1984: 76).

A fotografia não é outra coisa senão uma teatralização da vida, a verdade do mundo não coincide com a verdade fotográfica. À medida que, o fotógrafo aponta para o objeto e rende um tempo ele não obtém o “isso foi” barthesiano, mas sim um novo real, atualizado. A fotografia funde, realmente, dois tempos, mas não ‘adere’ e mostra uma única imagem, mas sim duas: a imagem atual (presente) e a imagem virtual¹¹ (passado). As imagens real e virtual são distintas entre si, porém indiscerníveis e coexistentes. Elas são reversíveis, ou seja, não param de trocar seus papéis. Essa junção de real e virtual é denominada por Deleuze (2007) como imagem-cristal. “O que se vê no cristal é pois um desdobramento que o próprio cristal não para de fazer girar sobre si, que ele impede de findar, já que é um perpétuo Se-distinguir, distinção se fazendo, que retoma sempre em si os termos distintos, para relançá-los de pronto.” (DELEUZE, 2007: 103).

Igualmente, Antônio Fatorelli (2003) considera dois regimes para a imagem: a orgânica e a cristal. A primeira sobrevaloriza, na imagem, a forma do objeto e a segunda amplia o mundo visível, abre-se a novas subjetivações. Poderíamos afirmar, assim, que a fotografia estaria transitando entre esses dois “estatutos”. Quando orgânicas, nutrem a ideia

¹⁰O *punctum* junto com o *studium* constitui o dualismo que orienta o efeito sedutor da fotografia. O *punctum* é de cunho subjetivo e varia de pessoa para pessoa. É uma forma inexplicável que toca a emoção do espectador diante da imagem fotográfica.

¹¹ O virtual é a possibilidade ou potência da realidade, sem o intuito de substituí-la. Consideramos como Pierre Lévy, teórico das áreas de hipermídia e de cibercultura, que o virtual não é o contrário de real, mas sim sinônimo de imaginário.

de representar “o objeto como ele é”. Porém, sob a ótica da imagem-cristal, a coisa fotografada apela a realidades imaginárias, sobretudo as do fotógrafo. Não interessa o tempo rendido; ao contrário, permite-se a encenação/ficção. Documento e ficção dialogam para compor uma nova realidade da cena fotografada.

Esse jogo de trocas temporais alude que o real nunca é de fato desvendado na fotografia, e mais, revela uma duplicidade do objeto. Isso decorre outra conclusão importante: o que é representado na fotografia obedece a um contexto fotográfico singular, fora dele nada o é (nada existe). Esse contexto faz o sentido voltar-se para a própria imagem. François Soulages (2010) garante que “como no teatro, em fotografia o referente não está onde se pensa, nem onde se está, nem onde se acredita que esteja. Talvez a fotografia não se refira senão a ela mesma: é, aliás, a única condição de possibilidade de sua autonomia.” (SOULAGES, 2010: 75-76).

Quando afirmamos serem diferentes as verdades, a do documento e a da fotografia intenciona-se amplificar tensões. Primeiro, a teoria do índice reduz a fotografia ao funcionamento do dispositivo, desconsiderando a singularidade do fotógrafo. O olhar enviesado do produtor categoriza e seleciona aspectos da realidade, que se transforma em um “real fotográfico”. No contexto da imprensa, é o que Jorge Pedro Sousa (2004) chama também de “fotojornalismo de autor” aludindo ao encontro da arte à autoria, a expressão à interpretação e a possibilidade da subjetividade de pontos de vista do produtor. (SOUSA, 2004: 75). A assunção do ponto de vista do sujeito rompe com a separação entre fotógrafo e *medium*, como a ideia barthesiana pretendia nos fazer crer. Com isso, “antes de qualquer opção mediática e da percepção e recepção da foto por parte do observador, a fotografia é um ato pessoal.” (SOUSA, 2004: 84).

Segundo, Philippe Dubois (2003) hierarquizou os signos periclanos, estabelecendo o patamar mais elevado ao índice, seguido do ícone e, por último o símbolo. Para ele, a imagem é mais registro que mimese, é mais vestígio que semelhança. Ao invés de pensar na relação conflituosa entre índice e ícone, podemos considerar a mistura/mesclagem entre eles. Acreditamos ainda que o “espelho do real” esteja mais ligado à mimese (ícone) que o testemunho (índice), pois a imagem projetada sugere mais semelhança e a representação do que a produção do duplo, por aderência ou transferência.

E mais, o fotojornalismo deve ser liberto das amarras do signo indicial (imagem-referente) e assumir sua veia icônico-simbólica, ou seja, a interação entre a imitação e a representação. Celso Bodstein (2007) propõe a “imagem literária” como possibilidade (des)autorizar representações de cenários e personagens. Para o autor, as matrizes dos

produtos jornalísticos (informacional, opinativo e interpretativo) unem-se “com outras próprias de subjetividades e que sugerem personalismos radicais, amparados pela possibilidade de a tecnologia potencializar a criação de novas ordens indiciais para a compreensão/explanação do fato noticiado.” (BODSTEIN, 2007: 8).

Similar à imagem literária, André Rouillé (2009) apresenta a “fotografia-expressão” como oposição à fotografia-documento. As coisas são representadas indiretamente, criam-se novas visibilidades e torna visível aquilo que antes não era visto; o sentido em detrimento da materialidade da coisa; a metonímia (sugestão), como representação de uma realidade mais complexa, em desfavor da visão totalizante do mundo. “A fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias, aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos acontecimentos.” (ROUILLÉ, 2009: 161).

Na esteira das coberturas de batalhas, é atribuído ao famoso fotojornalista Robert Capa, que cobriu a Guerra Civil Espanhola (1931-1939), o pioneirismo na discussão entre ‘mostrar’ e ‘sugerir’, em imagens fotojornalísticas de guerra. Por exemplo, valia mais mostrar um corpo esfacelado no chão ou sugerir a morte por meio dos rastros de sombras humanas? É desse questionamento que advém o debate entre a fotografia-documento como índice da guerra e a fotografia-expressão onde privilegia o símbolo (dialogante com a arte), enquanto forma criativa de abordar conflitos.

Terceiro, o instante decisivo se propõe rápido e visceral fazendo com que a fotografia seja incapaz de exprimir os sentimentos do Outro, este sendo para o fotógrafo apenas um objeto. Isso é uma visão reducionista. A perspectiva do Outro desloca a análise e a produção da imagem: procedimentos que permitam contato e permuta entre fotógrafo e fotografado. Esse diálogo influencia na reportagem jornalística, para Rouillé (2009) os fotógrafos buscam fugir do furo jornalístico; rompem com a notícia “às pressas” e com flagrante, menosprezam a geometria euclidiana a perspectiva linear e a construção cartesiana; e produzem o verdadeiro de forma, muitas vezes, coletiva e interdisciplinar (ROUILLÉ, 2009: 183).

Quarto e último, se admitimos que a notícia seja fabricada a partir da intencionalidade do sujeito então libertamos a imagem técnica da sua ligação física com o referente. Isso ficou convencionado como *pós-fotográfico* (MACHADO, 2005), pois abandona a perenidade do instantâneo para assumir um mundo em constante transformação, reversível e indefinido sempre.

Por ora, é importante frisar a importância da valorização do ponto de vista do

produtor nesses novos fluxos imagéticos, para não haver a confusão de que coube a tecnologia digital as mudanças nas concepções de se entender imagens técnicas, principalmente na contemporaneidade. Na verdade, as novas tecnologias atuam como catalizadores, todavia são nas diversas dimensões estéticas, políticas e culturais que reside à reconfiguração da fotografia. E essa assinatura particular do produtor (a subjetividade) tem relação íntima com o imaginário.

As Incongruências da Imagem nas Coberturas Fotográficas de Guerras

A Guerra da Crimeia (1853-1856) foi a primeira batalha registrada da história oficial da fotografia desde 1855. O fotógrafo profissional, Roger Fenton (1819-1869), a serviço do governo britânico, teve a missão de transmitir imagens positivas de uma ação cada vez mais impopular. Nessas imagens não apareciam soldados em combate, feridos ou cadáveres, e sim em situação de tranquilidade nos acampamentos, como rodas de conversas, por exemplo. Com a influência da Coroa, essa cobertura também se tornou a primeira guerra fotografada sob o olhar da censura.

A “fotorreportagem” de Fenton (FIG. 1) era encoberta de sentimento patriótico cujos soldados eram representados como personagens heroicos de epopeias gregas. Além desse olhar enviesado para não assustar as famílias dos soldados, as limitações técnicas eram obstáculos para captação de imagens no cenário de guerra. As câmeras eram grandes, pesadas e sustentadas por tripé, sendo preciso transportá-las em carroças-laboratórios, local onde também ocorria a revelação imediata. Sem contar que à época o colódio úmido era a técnica mais viável para se obter imagens, em placas de metal para posterior revelação.

Figura 1 - Oficial do 90º Regimento de Infantaria



Fonte: Blog História Pensante

Entre 1861 e 1865, deflagrou-se nos EUA a Guerra Civil Americana (Guerra da Secessão), que obteve ampla cobertura fotográfica, sem censura, diferente dos tempos de Roger Fenton. Foi a primeira guerra que os fotojornalistas se aproximaram mais da batalha, colocando suas vidas em risco em nome da desmistificação da aventura fabulosa que esse evento tinha desde a época da Crimeia. As imagens tinham que representar a realidade dura e cruel (“foto-choque¹²”) do conflito sem esconder o que acontecia com os soldados empregados na zona de conflito. Os fotógrafos representantes deste período foram Mathew Brady¹³ (1821-1896) e seus auxiliares Alexander Gardner (1821-1882), Timothy O’Sullivan (ativo de 1840 a 1882) e George N. Barnard (1819-1902) cujos trabalhos intensificaram a estética do horror por tornar “factuais” as imagens de prisioneiros torturados, cadáveres humanos dentre outros.

O escocês Alexander Gardner se envolveu em uma polêmica por causa de duas fotos as quais se tornaram famosas por ele ter, aparentemente, usado o mesmo corpo humano em ambas as imagens. Esse fato indica um dos primeiros casos de encenação e manipulação de eventos no fotojornalismo, especialmente em uma cobertura de guerra. Nas imagens abaixo (FIG. 2 e FIG. 3), é possível verificar que não são perspectivas do mesmo

¹²Utilizamos aqui a concepção de Roland Barthes (2009) para quem considera que o horror de uma imagem não está posto nela, mas sim decorrente do fato de a olharmos enquanto indivíduos libertos do sofrimento da guerra.

¹³Antes da cobertura da Guerra da Secessão, Brady trabalhou na campanha presidencial de Abraham Lincoln, como também se dedicou à atividade de *freelance* fazendo retratos para celebridades.

A Fotografia-quadro em imagens de conflitos bélicos: a permissividade à arte contemporânea e à expressão do produtor, nas coberturas fotográficas noticiosas de guerras – Por Fernanda Rechenberg & Bruno Cavalcante Pereira

ambiente, mas tomadas em cenários diferentes. Com isso, indica-se mais uma vez a fragilidade da ideia do “espelho do real”.

Figura 2 - A casa de um atirador rebelde



Fonte: Site Wikimedia Commons

Figura 3 - A última casa de um atirador especial



Fonte: Site Beyond Bubble

A geração de fotógrafos de 1930 vai marcar profundamente a história da fotografia de imprensa e, principalmente, irá legitimar a fotografia de autor, que já se apresentava desde os anos de 1920. Os célebres fotógrafos correspondentes de guerra desse período foram David Douglas Duncan (1916 -), George Rodger (1908-1995), Carl Mydans (1907-2004), David “Chim” Seymour (1911-1956) e dentre estes os mais notáveis, Andreas Friedmann, que adotou Robert Capa (1913-1954) como nome de profissão e Henri Cartier Bresson (1908-2004).

A fotografia mais famosa de Capa é a do “soldado caído” (FIG. 4) registrada em 1936, durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), sendo o primeiro conflito da Idade Contemporânea a ser largamente fotografado, bem como uma oportunidade de experimentações ensaísticas (dando espaço ao subjetivismo do fotógrafo), mesmo sob a regência da objetividade do fotojornalismo. Cartier Bresson, Capa e David Seymour, por exemplo, puseram seu olhar em favor do republicanos-lealistas por simpatizarem com suas ideias, comprometendo o que acontecia de fato nas batalhas, inclusive as brutalidades cometidas pelos republicanos que foram ignoradas das lentes dos fotógrafos. Essa parcialidade do fato é mais uma prova que descortina o emprego da veracidade no fotojornalismo, já que não existe verdade em um só lado da história.

É ainda atribuído a Robert Capa o pioneirismo na discussão entre ‘mostrar’ e ‘sugerir’, em imagens fotojornalísticas de guerra. Por exemplo, valia mais mostrar um corpo esfacelado no chão ou sugerir a morte por meio dos rastros de sombras humanas? É desse questionamento que advém o debate entre a fotografia-documento como índice da guerra e a fotografia-quadro, cujo conceito privilegia o símbolo (dialogante com a arte), enquanto forma criativa de abordar conflitos.

Figura 4 - Morte de um Soldado Republicano



Fonte: Site Magnum Photos

A cobertura da Guerra do Vietnã (1955-1975) marcou um período importante do fotojornalismo por duas razões: a primeira por explorar a sensibilidade humana encaminhando-a à emoção, valendo-se repentinamente da “foto-choque” (BARTHES, 2009),

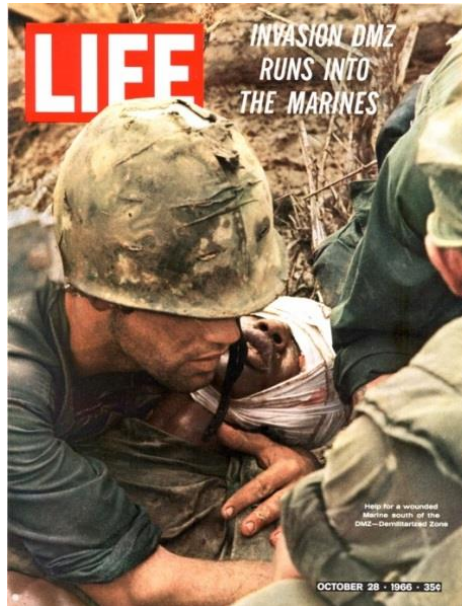
e a segunda por firmar a moralidade profissional em livrar as imagens da suspeita de encenação. Os editores cobravam cada vez mais por imagens [de mortos, de cadáveres e de cenas de batalhas muito próximas] e o conflito expôs ao público, principalmente o americano, uma reportagem fotojornalística dedicada a revelar a face brutal da guerra.

O charco de sangue, que impregnava as fotografias sobre o conflito vietnamita, determinou como a fotografia de caráter sensacionalista ganhava mais espaço na imprensa a ponto de tornar os demais temas sociais assuntos para as páginas internas do jornal. Embora o exército dos EUA percebesse a influência que as imagens na imprensa e na televisão estivessem exercendo na opinião das famílias norte-americanas sobre a guerra, os militares não conseguiram fechar o cerco contra os profissionais dessas mídias, e particularmente, os fotojornalistas continuavam massivamente retratando a carnificina em seus trabalhos.

Os profissionais que se destacaram nesse período foram Don McCullin (1935-), Gilles Caron (1939-1970), Catherine Leroy (1945-) e Philip Jones (1936-2008), porém nenhum deles se avultou tanto quanto Larry Burrows (1926-1971). Durante sua cobertura no Vietnã, o fotojornalista inglês manteve seu ponto de vista declaradamente crítico, foi pioneiro em cobrir todo o conflito em cores e, também, seu trabalho apresenta traços¹⁴ do imaginário/subjetivismo em imagens de guerra. Na imagem abaixo (FIG. 5), a capa da revista *Life* edição de 28 de outubro de 1966 mostra um soldado americano ferido, no Vietnã.

¹⁴Por muitas vezes, Burrows desenhava antecipadamente rascunhos daquilo que pretendia fotografar no campo de batalha. Na Guerra do Vietnã, por exemplo, ele esboçou doze desenhos daquilo que buscava fotografar e alguns dos casos conseguiu fabricar as imagens pré-planejadas.

Figura 5 - Soldado americano ferido



Fonte: Site Jornal Olho de Águia

Se a profusão de imagens foi uma característica da cobertura no Vietnã, fotógrafos e editores de jornais e revistas, sobretudo as americanas, experimentaram da censura¹⁵ imposta pelo exército dos EUA durante a Guerra do Golfo (1990-1991). Os fotojornalistas foram afastados do cenário de guerra, eles passariam a ser constantemente monitorados por soldados que impediam o trabalho livre e o ‘flagrante’ das atrocidades do conflito, ao invés disso, os profissionais de imagens foram levados a acompanhar os bastidores da tropa militar americana.

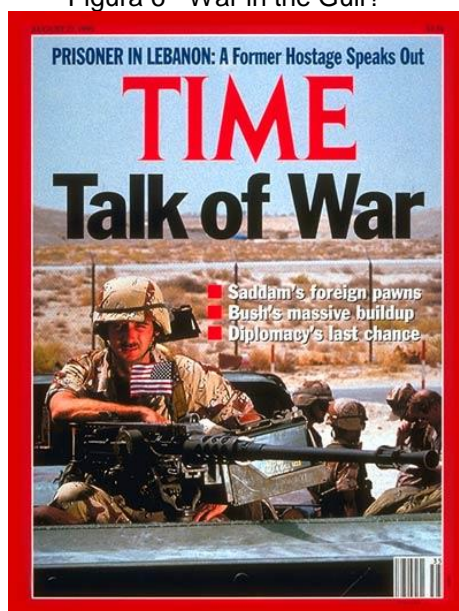
Esse episódio faz lembrar a cobertura de Roger Fenton na Crimeia, pois evidencia uma conservação no rito de cobertura fotográfica de guerra: o poderio e a supremacia bélica do grupo dominante e a omissão dos fatos sobre o conflito para a população. Os assuntos mais recorrentes nas fotografias sobre a Guerra do Golfo foram: poderio do arsenal bélico norte-americano, grupos de soldados (em acampamento, treinamento, ou fazendo exercícios físicos) e imagens de lideranças militares e políticas.

A imagem abaixo (FIG. 6) é da capa da revista americana, *Time*, edição de 27 de agosto de 1990, cujo título da temática era “*War in the Gulf?*” (“Guerra no Golfo?”, em tradução livre). A fotografia feita por ‘encomenda’, de Dennis Brack (1947-), reforça a imagem propagandística do Estado americano na guerra, que não deixa de ser uma encenação em favor do discurso dominante e a sublimação dos símbolos (armas, soldados

¹⁵Essa censura também pode ser verificada nas outras guerras que os EUA se envolveram, como a Invasão do Iraque em 2003.

e lideranças) fabricados por empresas fotográficas comerciais. Assim, essa fotografia é um exemplo da representação falsa da imagem-documento de um conflito.

Figura 6 - War in the Gulf?



Fonte: Site Time

Esse panorama histórico das coberturas fotojornalísticas traz a discussão sobre a circulação de imagens de conflitos. Atualmente, percebe-se um fluxo constante de fotografias de guerras nas mais diversas mídias. Susan Sontag (2003) garante que, comparada às demais mídias, a fotografia tem maior capacidade de compactar memórias e por meio delas o indivíduo pode resgatar o referente. É mais fácil lembrar da Guerra do Vietnã através da fotografia de Nick Ut¹⁶ do que as imagens coloridas que a televisão pudesse mostrar.

Sontag (2003) denominou de “iconografia do sofrimento” a abordagem midiática das fotografias de conflito. “O costume de representar sofrimentos atrozes como algo para ser deplorado e, se possível, suprimido ingressa na história das imagens por meio de um tema específico: os sofrimentos padecidos por uma população civil nas mãos de um exército vitorioso e em furor.” (SONTAG, 2003: 39).

Corpos esfacelados no chão, soldados e civis armados entrincheirados em combate e ao fundo deles, ruínas. Esses signos compõem o protótipo imagético do imaginário

¹⁶É a emblemática fotografia de uma menina de nove anos nua correndo em direção à câmera. Disponível em <<http://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2012/10/menina-que-aparece-em-famosa-foto-da-guerra-do-vietna-estara-em-sc.html>> Acesso em 8 fev 2015.

coletivo sobre guerras. O “bombardeio” diário desses registros nos meios de comunicação de massa – sendo eles encenados ou não – provoca a reflexão em torno de *como* os sujeitos experienciam esses registros, e se esses causam choque naqueles.

Desta forma, salienta-se que essa proliferação de imagens na mídia e o paradigma conceitual de Sontag (2003) – em termos da ideia comum da banalização das representações da violência – não se estabelecem enquanto relação de causa e efeito. Não é a quantidade, ou melhor, não é a abundância de imagens que bloqueia uma reação contrária do espectador à situação que expõe a dor do outro, mas sim a política em favor de imagens que não refletem os eventos ocorridos, para ao invés disso reiterar o discurso de que uma nação [branca e ocidental] domina, salva e subjuga um povo pobre, pardo e castigado pelas intempéries de um Estado autoritário e não humanitário.

A título de exemplo, quando logo depois do ataque ao *World Trade Center*, em 11 de setembro de 2001, a cobertura fotojornalística [americana] não buscou apresentar o Afeganistão e o Iraque em contextos culturais, econômicos ou geopolíticos que apresentassem motivos da ofensiva às torres gêmeas. Ao invés disso, as imagens ratificavam os lugares inseridos em uma região permanentemente em conflitos e inimigos da sociedade americana. Sobre essa tópica, Michael Griffins (2004) afirma que o “mito da fotografia revelando o sofrimento humano, abrindo os olhos do espectador para as condições dos oprimidos, e provocando movimentos de reforma social [...] não está nem aparentemente nos trabalhos de rotina da imprensa de imagens.” (GRIFFINS, 2004: 400, tradução nossa).

Do Encontro entre a Arte Contemporânea e as Fotografias de Guerra

No final do século XX para o início do século XXI, os fotógrafos de guerra acompanharam as mudanças conceituais que influenciaram no trabalho e na postura deles sobre os fatos que se colocavam diante das lentes da câmera, nas zonas de conflitos. As novas leituras sobre ações militares e/ou lutas civis, seguem o caráter de antirreportagem¹⁷, ou seja, os produtores de imagens renunciam ao instante decisivo¹⁸ e ao furo jornalístico, deixando de lado o interesse em fotografar o evento enquanto ele acontece, para ao invés disso, conhecê-lo, compreendê-lo, refleti-lo e comentá-lo, inclusive oportunizando aos personagens o direito à pose e à encenação.

¹⁷Cf. COTTON, 2010.

¹⁸Conceito proposto pelo fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson que virou cânone do fotojornalismo moderno. Esse seria o momento exato que a imagem fotográfica é captada.

Como vimos acima, as fotografias de guerras contemporâneas privilegiaram a versão oficial americana, sobretudo enaltecendo os agrupamentos militares e o arsenal bélico em favor do ofuscamento daquilo que realmente ocorre em lugares de conflito, como Bagdá, por exemplo. É quando fotógrafos independentes irão mostrar o outro lado da guerra, alguns deles, como o irlandês Richard Mosse (FIG. 7), dispõem-se a resgatar locais esquecidos/omitidos pela mídia e se utilizarem de elementos da arte contemporânea¹⁹ para fazer uma representação opinativa do território em luta.

Figura 7 – Tutsi Town



Fonte: Site Richard Mosse

A idealização, as alegorias, as metonímias e as metáforas têm sido os recursos da fotografia artística contemporânea utilizados por fotodocumentaristas e fotojornalistas, para exprimirem visões e o declarado posicionamento político²⁰ sobre os conflitos que eles fotografam. Essa postura profissional atende a emergência de escapar do lugar comum e dos estereótipos de representações imagéticas (iconografia do sofrimento), em lugares de conflitos. Nesta questão, a arte fotográfica se coloca como ponto de fuga²¹, no intento de

¹⁹O fotógrafo se apropriou de um filme analógico (*Aerochrome Kodak infrared*) sensível à luz infravermelha e invisível a olho nu. Essa película tem sensibilidade diferente das que captam somente o espectro visível, ou seja, as cores registradas pelo filme convencional. As fotografias obtidas com essa técnica apresentam a vegetação verde em tons de rosa, vermelho e quente. Assim, ele reconfigura e (re)interpreta simbolicamente o conflito congolês.

²⁰Embora essa seja uma característica da fotografia documental que procurava denunciar problemas sociais, a fotografia artística se difere desta porque agora além do tema, o fotógrafo está preocupado com uma estética de produção, puramente autoral.

²¹ Cf. PICADO, 2012.

escapar justamente da reiteração de certos “moldes” ligados aos cânones clássicos (objetividade e imediaticidade) da representação de eventos de guerra. Então, a composição artística atende a urgência de (re)contar e (re)configurar, e mesmo (re)inventar, as formas costumeiras de ver lugares hostis e a penúria de pessoas, em fotografias.

A arte contemporânea, atrelada ao imaginário do fotógrafo, está presente em diversas representações de guerras atuais e de locais permanentemente em levante. Para Sousa (2004) atualmente não há delimitação clara entre o fotodocumentarismo e o fotojornalismo, eles estão imbricados. “Não se podem catalogar os fotógrafos, pois é principalmente a sua atuação, o seu método, que determinam o gênero fotográfico.” (SOUSA, 2004: 208). Nessa abordagem estético-artística – entre a notícia e o documental – temos os trabalhos fotográficos da israelense Michal Rovner (1957-), do britânico Willie Doherty (1959-), do francês Luc Delahaye (1962-), da ugandesa *Zarina Bhimji* (1963-), dos americanos Fazal Sheikh (1965-) e Damon Winter (1974-), e, do alemão Thomas Dworzak (1972-), dentre outros.

Nesta esteira, destacamos a francesa Sophie Ristelhueber (1949-), a mais influente dessa geração de fotógrafos e artistas, que tem na peleja humana o mote de suas composições artísticas [documentais ou jornalísticas]. Ela já fotografou no Beirute, Uzbequistão, Tadjiquistão e no Azerbaijão. Seu trabalho de maior destaque é o livro *Fait*, (“fato” ou “feito” em francês) cujas fotografias (FIG. 8) são dos vestígios de ataques e de bombardeios, no Kuwait, durante a Guerra do Golfo. Dando continuidade a esta linha de trabalho, ela esteve fotografando no Iraque em 2000 e 2001, antes da invasão americana em 2003.

Os trabalhos artísticos têm ganhado cada vez mais o reconhecimento da comunidade profissional dos repórteres e documentaristas visuais como também a aceitação e acolhimento do público, embora ainda mais restrito/segmentado em museus, galerias, websites e publicações impressas especializadas. Segundo Cotton (2010) a arte abre um leque de climas e contextos para que a fotografia se valha disso para sobrepujar o hiato imposto pelo menor número de projetos documentais encomendados e do apoderamento pela televisão e pela mídia digital como os veículos mais vultosos da informação (COTTON, 2010: 167).

Figura 8 - Plate 23, Kuwait



Fonte: Site MoMa

Considerações finais

Das representações fotográficas da Crimeia ao Congo, verificou-se que a história (oficial) da fotografia de coberturas de guerras não conseguiu sobrepujar a expressividade visual da imagem que advém da subjetividade do fotógrafo. Autores, como Sontag (2003), cuja defesa é que os instantâneos de guerra, montados ou encenados, tendem a causar decepção em seus receptores não cabe mais no experimentalismo que está presente nessa geração de fotógrafos atuais, como apresentamos anteriormente. Esses profissionais, influenciados por seu subjetivismo/imaginário, não abandonam os problemas de seu tempo, porém agora, eles sentem a necessidade de se afastar da fotografia-documento clássica, e se lançam em novas reinterpretações dos conflitos bélicos.

Verificou-se que a encenação, a pose e a manipulação são elementos que estiveram presentes nas coberturas de guerras desde o início, porém não atribuímos a elas a perda do valor documental ou noticioso que atribuem à fotografia. Esses atributos estiveram ao lado dos interesses ideológicos de grandes potências mundiais a fim de propagar suas ideias e sua supremacia sobre outros países subjugados por eles, como ficou explicitado na tríade temática que a cobertura midiática, dos Estados Unidos, por exemplo, fez circular por meio de influentes periódicos, como a *Time* e a *Life*: poderio do arsenal bélico americano, soldados em situação fora de combate e imagens dos líderes militares e políticos.

As fotografias de guerra não são *per se* as provas do que acontecem em eventos bélicos, porque como já dissemos anteriormente, elas mesmas ao longo da história serviram de arquétipo da manipulação e da propagação ideológica de grupos e de potências mundiais que queriam moldar a opinião ou o agendamento da mídia conforme seus interesses, da Guerra da Crimeia (1885) à invasão do Afeganistão em 2003. Isso já demonstra o quão de (i)rrrealidade têm as representações fotográficas de guerra.

Outra coisa que apontamos de Sontag (2003) foi a “iconografia do sofrimento”, quando da alusão ao bombardeio da mídia – quase que incessante – sobre conflitos que parece não diferenciar os trabalhos fotográficos que chegam às redações. A ideologia preponderante é a de mercado, não a humanitária. A velocidade de produção e a atualização de informações fazem com que se forneçam ao público notícias pouco reflexivas, atestando com isso que não recai sobre a grande quantidade de imagens a possível falta de reação do espectador frente à dor do outro, mas sim a política de reiteração de um discurso dominante de uma nação [branca e ocidental] que se diz salvar e ao mesmo tempo subjuga um povo pobre, pardo e castigado pelas intempéries de um Estado autoritário.

Neste contexto, apresentaram-se a “imagem literária” (BODSTEIN, 2007), “fotografia-expressão” (ROUILLÉ, 2009) e, sobretudo, a “fotografia-quadro” (COTTON, 2010) como alternativa a gerar reflexões e a situar o fotógrafo enquanto sujeito opinativo e modificador de realidades autoritárias da fotografia-documento, amplificando a expressividade visual à luz da arte contemporânea. Nossa defesa pelo “permitir-se ser artístico”, é fazer da fotografia uma operação mais livre dos cânones tradicionais, liberto de protocolos e regimentos rígidos, e tudo isso não prejudica o ato de testemunhar, denunciar, ou ainda, opinar.

Então, o ponto de defesa da permissividade à arte está alicerçado na crença do papel político da representação artística da fotografia de conflitos bélicos. O fotógrafo imerso no campo de batalha apura, testemunha, interpreta e opina – não necessariamente nesta ordem – sobre tudo o que vê e recorta/enquadra/compõe parte daquilo que o seu “eu” fotográfico quer evidenciar como forma de exaltar o seu ponto de vista, que não se afasta da proposta de criar formas de discussão política e social em diversos espaços, sejam nos veículos de comunicação, seja no museu ou seja ainda na rua.

Referências

BARTHES, R. **A Câmara Clara**: notas sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BODSTEIN, C. L. F. Imagens literárias do fotojornalismo: símbolo complexo e construção de não-referentes para notícia. In: Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, 2012. **Anais...** Curitiba, PR: XVI COMPOS, 2007, p.1-12.

COTTON, C. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DELEUZE, G. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papirus, 2003.

DURAND, G. **O Imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

FATORELLI, A. **Fotografia e Viagem**: entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FREUND, G. **Fotografia e Sociedade**. Lisboa: Vega, 1995.

GRIFFINS, M. **Picturing America's 'War on Terrorism' in Afghanistan and Iraq**: Photographic motifs as news frames. **Journalism**. New York, v.5, p.381-402, 2010.

MACHADO, A. **A fotografia sob o impacto da eletrônica**. In: SAMAIN, Etienne (org). O fotográfico. São Paulo: Editora Hucitecm 2005.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREZ, K. G. **(Re)configurações do eu**: a produção de autorretratos fotográficos como ficção/encenação. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Santa Maria, 2010.

PICADO, J. B. **Entre a Compassionalidade e os Tempos Vazios do Acontecimento**: matrizes da discursividade visual no fotojornalismo contemporâneo. **Ícone**, Recife, v.14, n.1, p.1-12, ago/2012.

ROUILLÉ, A. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SONTAG, S. Diante da dor dos outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

A Fotografia-quadro em imagens de conflitos bélicos: a permissividade à arte contemporânea e à expressão do produtor, nas coberturas fotográficas noticiosas de guerras – Por Fernanda Rechenberg & Bruno Cavalcante Pereira

SOUSA, J.P. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

_____. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, F. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

Recebido: 16/04/2015

Aprovado Maria Bernardete Ramos Flores em 24/06/2015

Aprovado Mario Sá em 30/06/2015