

DISPAROS SOLIDÁRIOS: O REGISTRO DA SOLIDARIEDADE NA COBERTURA FOTOGRAFICA DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL¹

Lucas de Oliveira Loconte²

Renan Luis Salermo³

Resumo

Como o conjunto de escolhas envolvido na seleção das técnicas composicionais de uma fotografia é mediado por universos ideológicos, este artigo discute como a cobertura fotográfica realizada durante a Segunda Guerra Mundial trabalha com a temática de solidariedade em cenas do conflito. O corpus do estudo, selecionado em edições da Revista da Semana publicadas entre 1942 e 1945, apresenta diferentes técnicas de composição utilizadas pelos fotógrafos a partir das propostas de Umberto Eco sobre a retórica da imagem, que envolvem cinco níveis de decomposição da fotografia (icônico, iconográfico, tropológico, tópico e entimemático). As imagens apresentam cenas sob a perspectiva dos efeitos de sentido que as técnicas de composição engendram para entrever quais foram as significações urdidas a esse acontecimento nesse espaço específico.

Palavras-chave: *Fotografia; Segunda Guerra Mundial; Análise de Imagem; Cobertura Fotográfica; Fotojornalismo.*

INTRODUÇÃO

O que é um disparo? É um tiro. Ou um clique. Pode ser também uma corrida, o impulso para se alcançar uma grande velocidade. E, no momento em que tudo na nossa

¹ O presente trabalho teve origem em projeto de pesquisa de Iniciação Científica.

² Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista (2015) e mestre em Divulgação Científica e Cultural pela Unicamp (2019), tem interesse no estudo da Linguagem Imagética e do uso da fotografia na cobertura jornalística. Atualmente trabalha com produção audiovisual.

³ Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (2012), mestre (2015) e doutor (2019) em Estudos da Linguagem também pela UEL. Tem interesse no Ensino de Língua Portuguesa, na Leitura e nos Quadrinhos. Atualmente é professor e coordenador de Língua Portuguesa.

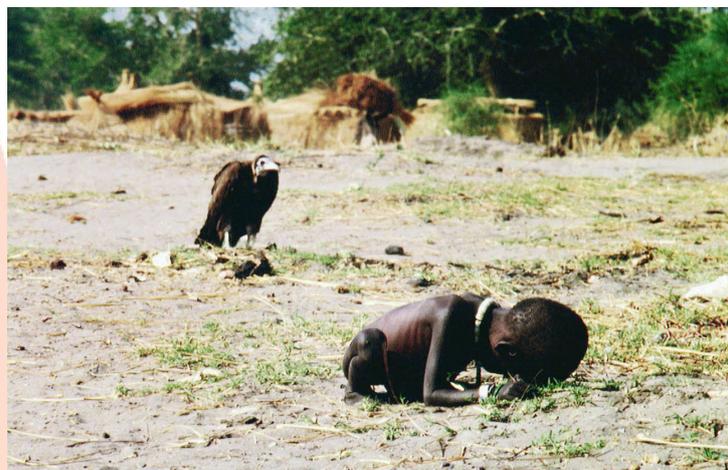
vida é tão acelerado, os diferentes significados que a palavra “disparo” possui dentro de um determinado contexto pode desaparecer (ou reaparecer) numa rápida leitura. O mesmo acontece com uma fotografia: o que realmente é comunicado ou simbolizado em uma imagem?

A fotografia de guerra traz elementos que a diferem das outras áreas de cobertura da fotografia. Ela registra a dor sob uma ótica particular, que requer impulso, sangue frio e um olhar atento ao que acontece ao redor. Trata-se de um recorte que é utilizado pelo jornalismo como “um registro da realidade”, que funciona como um “espelho do real” que “surge mais forte do que a função de manipulação” (BUITONI, 2011, p. 54).

A cobertura de guerra também tem uma relação bastante íntima com a morte. Trabalhos como os dos fotógrafos Joe Rosenthal, Robert Capa, Kevin Carter, James Nachtwey, Greg Marinovich, João Silva, W. Eugene Smith, Don McCullin e Lynsey Addario, entre outros, mostram a devastação consequente da guerra no aspecto psicológico e no modo como uma imagem pode ser trabalhada como representação de uma realidade imposta como natural quando, na verdade, é fruto de uma construção que torna um objeto metafórico diante de um determinado assunto.

Talvez uma das fotos mais conhecidas da história, a imagem que Kevin Carter fez de uma criança no Sudão sendo espreitada por um abutre (e reproduzida abaixo) traz ao mesmo tempo uma angústia e um desconforto de que os problemas do mundo decorrentes de conflitos sociais e militares são reais e que, dificilmente, poderemos fazer algo a respeito disso.

Figura 1 – a famosa foto do urubu espreitando uma criança tirada por Kevin Carter



Para trabalhar com esses conceitos, os estudos da semiótica desbravam campos não elucidados e que fogem do “lugar comum”. Uma fotografia pode ter diferentes interpretações quando associadas a diferentes símbolos visuais ou textuais. O autor de uma imagem pode ter levado em consideração um determinado contexto e optou por determinado enquadramento quando deu o clique na câmera, gerando a imagem com um significado específico. Já a interpretação que o espectador tem da imagem pode ser completamente diferente com o resultado final. Afinal, a fotografia funciona como um recorte da realidade, agindo como “a memória que congela o quadro (...), uma citação ou uma máxima ou provérbio” (SONTAG, 2011, p. 23).

Dubois comenta que existe um consenso popular onde a fotografia “presta contas do mundo com fidelidade” (1994, p. 25) e que a fotografia,

pelo menos aos olhos da doxa⁴ e do senso comum, não pode mentir. Nela, a necessidade de “ver para crer” é satisfeita. A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra (DUBOIS, 1994, p. 25).

Quanto a isso, Dubois (1994) também mostra que existem várias tentativas teóricas de igualar a fotografia a uma imitação ou a um traço de uma suposta realidade exterior. Como justificativa para esse argumento, ele analisa através de um viés histórico e epistemológico a fotografia e cria uma linha cronológica com três pontos que trabalham o realismo e o valor da imagem fotográfica.

O primeiro remete ao início da fotografia no século XIX e trabalha com a ideia de que uma imagem fotográfica é uma reprodução mimética do real, concebendo-a como espelho do mundo. Esse pressuposto foi radicalmente questionado ao longo do século XX, quando emergiu a ideia da transformação do real pela foto.

Diante da afirmativa de que a fotografia não poderia mais ser vista como uma cópia exata do real, Dubois discute que “qualquer imagem deve ser analisada como uma interpretação-transformação do real, como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada” (1994, p. 26). Buitoni nos lembra de que essa percepção

é entendida como uma atuação física, corporal e como uma elaboração que envolve elementos subjetivos e sociais, relacionados à memória de cada um. A categoria do real engloba o entorno concreto e as condições que possibilitam a

⁴ *Doxa* é uma palavra grega que significa “crença comum” ou “opinião popular”. É a partir dela que se originaram as palavras “ortodoxo” e “heterodoxo”.

percepção do mundo. O imaginário é feito de representações construídas a partir de memórias, fantasias, concepções individuais e coletivas (BUITONI, 2011, p. 13).

O terceiro pressuposto defendido por Dubois faz relação com a fotografia como traço da realidade. Ele discute que a fotografia trabalha com um “sentimento de realidade incontrolável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração” (1994, p. 26). Ele também comenta que a fotografia

oferece ao mundo uma linguagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual (...), excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil (DUBOIS, 1994, p. 38).

A desconstrução do realismo fotográfico baseia-se na observação da técnica fotográfica e de seus efeitos perceptivos. Isso indica que uma fotografia valoriza um determinado ponto de vista e representa uma locação imagética do seu realizador. Logo, “a caixa preta fotográfica não é um agente reprodutor neutro, mas uma máquina de efeitos deliberados. Ao mesmo modo que a língua, é um problema de convenção e instrumento de análise e interpretação do real” (DUBOIS, 1994, p. 40).

A fotografia de guerra desenvolve um trabalho com diferentes panoramas, tornando-se importante não só por retratar um conflito, mas por também funcionar como instrumento um histórico ou noticioso capaz de mostrar ao mundo as atrocidades que são feitas em regiões completamente fora da nossa vivência. Ao mesmo tempo, ela exerce um importante papel de se tornar um instrumento capaz de trabalhar a paz ou outros sentimentos que possam ser evocados das imagens.

Como escreveu Sontag, “fotos de uma atrocidade podem suscitar reações opostas. Um apelo em favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoada consciência, continuamente reabastecida por informações fotográficas de que coisas terríveis acontecem” (2011, p. 16).

UMA BREVE INTERRUÇÃO: A DECOMPOSIÇÃO DA IMAGEM DE UMBERTO ECO

As análises presentes neste artigo foram desenvolvidas em cima da teoria apresentada por Umberto Eco sobre a decomposição da imagem em cinco níveis que

trabalham com a interpretação única da imagem. Essa proposta da semiótica trabalha com percepções que abrem espaço para uma discussão sobre inúmeros temas, entre eles o poder de uma fotografia e a importância das imagens na história da humanidade.

Eco apresenta dois pontos que se tornam relevantes na análise das fotografias trazidas pela Revista da Semana⁵ durante a cobertura realizada na Segunda Guerra Mundial: a primeira é a de que todo ato comunicacional se baseia num código; e a segunda é que nem todo código tem necessariamente duas articulações fixas (ECO, 2007, p. 127).

Para explicar essa ideia, ele utiliza como referência o trabalho de Luís Presto, que apresenta a “segunda articulação” proveniente de uma imagem como um nível de elementos que são chamados de *figuras* e não constituem fatores do significado originalmente trazido pelos elementos de primeira articulação, tendo apenas um valor diferencial. Este significado original, chamado por Prieto de *monemas*, são os signos que designam um significado. O autor também chama de *sema* um signo cujo significado corresponde não a um signo, mas a um *enunciado da língua*.

Eco também trabalha com a seguinte classificação dos códigos, decompondo a análise de imagens em cinco níveis:

- 1) Nível icônico (plano da denotação, que inclui os dados concretos da imagem e dos elementos gráficos do objeto de referência);
- 2) Nível iconográfico (plano da conotação, dos elementos cujos sentidos só são dados pelo cruzamento com os significados convencionais decorrentes de um aprendizado cultural);
- 3) Nível tropológico (composto pelas figuras de retórica tradicionais aplicadas à representação visual);
- 4) Nível tópico (marca dos lugares argumentativos e das premissas que se articulam na imagem);
- 5) Nível entimemático (posto pelas conclusões desencadeadas pela argumentação posta no nível anterior).

⁵ A Revista da Semana foi um dos expoentes com o uso da fotografia como instrumento noticioso no Brasil. Editada no Rio de Janeiro, ela foi criada em maio de 1900 e publicada até 1959, trazendo fotos desde seu primeiro número. A publicação foi a grande responsável pelo imaginário visual brasileiro até a criação d’*O Cruzeiro*, em 1928.

Essa divisão permite separar níveis e técnicas composicionais a partir dos quais os códigos padrões de narração pela imagem serão articulados. No nível icônico, é possível mapearmos não apenas os elementos que compõem a imagem, como também especificações técnicas como os enquadramentos, planos, tipos de lentes, filtros e efeitos, focalizações, profundidades de campo e demais técnicas de composição mais comumente utilizadas em cada período histórico, bem como os efeitos de sentido articulados a partir desses usos.

Nos níveis iconográfico e tropológico, é possível mapear as convencionalidades imagéticas e as figuras de retórica (no nível do significante) mais comumente utilizadas pelos fotojornalistas em cada período histórico – o que nos permite uma análise das convenções estéticas de cada período.

Por fim, os níveis tópico e entimemático possuem sua inspiração na retórica e permitem a análise da ideologia da forma significativa mais utilizada em cada período histórico, tanto a partir dos elementos fornecidos pela imagem, como também a partir das relações estabelecidas com os textos que a acompanham (legendas, reportagens e demais elementos gráficos constituintes da composição jornalística em revista).

Esses níveis trabalham com o *silogismo*, termo filosófico com o qual Aristóteles designa a argumentação lógica perfeita, constituída de três proposições declarativas que se conectam de tal modo que a partir das duas primeiras, chamadas premissas, é possível deduzir uma conclusão – ou, pelo menos, estabelecer uma análise temática em cima de algumas imagens selecionadas para o presente artigo.

A SOLIDARIEDADE DIANTE DA DOR DO OUTRO

A imagem de Kevin Carter apresentada acima traz um grande ponto na discussão da cobertura fotográfica de conflitos: o quanto um fotógrafo pode se envolver com a cena para não contaminar o acontecimento com o seu lado humano.

Ao longo da história, as fotografias são utilizadas para criar uma narrativa e passar uma mensagem. Por exemplo, a fotografia de Carter serve para discutir um elemento específico (que é a fome) e é utilizada por diversas frentes, como organizações humanitárias em campanhas de conscientização e arrecadação de fundos. O choque da imagem, na verdade, faz aflorar um forte sentimento de solidariedade.

Sontag diz que

Fotos do sofrimento e do martírio de um povo são mais do que lembranças de morte, de derrota, de vitimização. Elas evocam o milagre da sobrevivência. Ter por objetivo a perpetuação de memórias significa, de forma inevitável, que se assumiu a tarefa de continuamente renovar e criar memórias – com a ajuda, sobretudo, da marca deixada por fotos exemplares (SONTAG, 2011, p. 74).

Esse trabalho de Kevin Carter serve como validação desse argumento de Sontag. Sem reproduzi-la novamente aqui, é muito fácil reconstruirmos visualmente os elementos que tornam essa fotografia tão imponente. A criança meia sentada e com o corpo esticado apoia as mãos na cabeça; o cenário, desértico, é desolador. O abutre, ao fundo, espera a vida se esvaír daquele corpo. O mais marcante são as costelas que aparecem sob a pele, que contrasta com o colar branco tribal que a criança usa.

A história por trás dessa imagem é trágica, polêmica e incerta. Dizem que Carter não pensou em fazer o seu trabalho e ajudar a criança. Ele simplesmente quis fotografar. Outros relatos contam Carter tinha como objetivo tirar uma foto do abutre atacando a criança. O enquadramento da imagem é a responsável pela sua dramaticidade. E a morte, muitas vezes, nos faz esperar.

A guerra também traz alguns momentos como esse, que são únicos e perturbadores pelo resto da vida. O fotógrafo de guerra muitas vezes precisa trabalhar numa velocidade que não o deixa refletir de uma maneira mais precisa sobre um acontecimento ou uma cena. A reação que ele pode ter é simplesmente a automática de pegar a câmera e fazer a foto – mas isso não quer dizer que ele simplesmente concorda com o acontecido ou compactua com a morte.

Como o sentimento de morte e drama toma conta de um conflito, a solidariedade na guerra pode surgir de diferentes formas. Desde aqueles que fazem parte do conflito e ajudam amigos, familiares, vizinhos e até mesmo desconhecidos a enfrentar algumas situações, passando pelas organizações médicas, como a Médicos Sem Fronteiras, de refugiados, como o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR), e outros grupos que percebem que a solidariedade é uma arma mais poderosa num conflito.

Assim, a fotografia de guerra se mostra útil tanto como um objeto imagético noticioso, como também um instrumento propagandístico e de conscientização. Voltando ao exemplo inicial, a imagem de Kevin Carter serviu, inicialmente, como uma fotografia de jornal. Depois, inúmeras entidades arrecadaram fundos em cima de uma propaganda que é elaborada em cima dos valores e interpretações presentes na imagem.

Vejamos esta imagem:

Figura 2: Soldados britânicos do serviço de segurança pública removendo escombros sob as ordens de uma mulher maltense, cuja casa foi destruída por uma bomba⁶.



Essa fotografia evoca justamente o sentimento de solidariedade comentado. Em meio aos escombros e aos horrores da destruição, a figura da mulher chamando para ajudar os outros soldados que mexem nos escombros.

A fotografia trabalha com os elementos da guerra e destruição ao mesmo tempo em que traz esse sentimento de solidariedade. São duas sensações que estiveram presentes no conflito e que, talvez de forma não intencional, foram retratados pelo fotógrafo.

Isso mostra a sensibilidade que é preciso ter na fotografia, e como, nos casos de guerra, uma imagem pode ser poderosa e trabalhar com alguns elementos psicológicos e que chamem a atenção. Se a imagem apresentada fosse usada como um instrumento propagandístico, convocando as pessoas para ajudarem no resgate de vítimas ou no recolhimento de doativos, seria um grande sucesso.

O grande ponto é que a solidariedade não é só da doação, mas também dos sentimentos. Um conflito causa uma comoção com proporções globais. Uma imagem como essa com certeza mexe com pessoas em vários pontos do planeta:

⁶ As legendas a partir dessa imagem são as originais publicadas na Revista da Semana.

Figura 3 – Fotografia publicada originalmente sem legenda

A imagem acima foi publicada sem legenda em uma matéria que fazia um retrato sobre a França na guerra. Nem o homem ou a situação são identificados com uma legenda ou no texto, mas ela é muito forte justamente por trabalhar os vários sentimentos que se fazem presentes no conflito: o medo, a tristeza, o luto e a emoção diante da morte, da violência, do julgamento e de alguns fatos que talvez nem todos podiam ou conseguiam entender. Essa fotografia retrata justamente o aspecto humano que se existe com a guerra, das pessoas se envolvendo nela com suas vidas (no caso, os soldados) e bens materiais para financiar ou dar suporte ao conflito.

Essa imagem também é bem poderosa por retratar o outro lado do conflito, aquele fora dos campos de batalha. As pessoas precisaram lidar com inúmeros sentimentos durante a guerra como medo, dúvida de quem algum ente que estivesse em campo de batalha pudesse estar vivo, tensão frequente pelos bombardeios, entre outras emoções.

Vejamos mais uma fotografia:

Figura 4 – O grande teatro de La Valeta, como quase todos os principais edifícios dessa cidade, foram já destruídos pelos pilotos totalitários. Veja-se na gravura o que ficou das belas colunas de mármore da antiga casa da Ópera.



A imagem trabalha com elementos que estão conectados com a legenda; se não levarmos em conta o texto, vemos apenas pessoas – aparentemente, crianças e alguns adultos ao fundo – andando pelos escombros, fugindo ou fazendo a limpeza das ruas em um local que foi destruído. Porém, quando lemos a legenda, é possível trabalhar com o sentido de que temos grupos que buscam algumas riquezas da Ópera e/ou que fazem a limpeza dos escombros.

A fotografia traz aquela sensação de destruição e abandono da guerra. São pessoas que fogem das suas vidas e buscam por segurança ou por algo que os traga um pouco mais de conforto. Com alguma riqueza que fosse encontrada nos escombros, seria possível comprar alimentos para a família, por exemplo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia possibilita justamente esse trabalho e jogo de sentimentos. O psicológico presente dentro de uma fotografia é complexo e difícil de ser entendido. A interpretação que alguém possui de uma imagem pode ser completamente diferente da pessoa que está ao seu lado, vendo a mesma página de um jornal.

Mas, quando se discutem alguns sentimentos humanos, como a solidariedade, a dor, a morte, é bem capaz disso se propagar e ter a mesma reflexão em diferentes pessoas com diferentes interpretações.

No caso específico da fotografia de guerra, a solidariedade e o trabalho com alguns sentimentos acabam tornando possível criar diferentes interpretações e gerenciar emoções em cima do leitor ou espectador. Uma foto de guerra é chocante, sem dúvida. Mas o que mais podemos encontrar nela? Esperança? Fúria? Coragem?

O que se percebe ao longo dessa reflexão é que uma guerra mexe com a humanidade que existe em cada um de nós: ao mesmo tempo em que trabalha com essas variáveis de terror, ela também desperta inúmeros sentimentos.

Logo na abertura de *Sobre a Fotografia*, Sontag (2013, p. 13) comenta que “o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça”.

Durante a análise do *corpus* deste artigo, percebeu-se uma importante evidência quanto à fotografia: a ideia de que essa forma de expressão e registro é muito mais do que o congelamento de um momento, de um recorte idealizado pelo fotógrafo ou de um testemunho histórico. A fotografia é, na verdade, a possibilidade de se trabalhar com temas e valores universais a partir de simbolismos imagéticos construídos a partir da composição feita pelo fotógrafo.

As fotografias da cobertura da Segunda Guerra Mundial – que fogem de dentro do campo de batalha, o que só se torna comum a partir da Guerra do Vietnã e a evolução dos equipamentos portáteis, tornando mais fácil o trabalho do fotógrafo – trazem uma série de símbolos e temáticas que dão um outro caráter para a fotografia dentro do conflito.

Os mortos, friamente falando, podem não retornar. E falar e retratar a morte é muito complicado. Mas algumas fotos tornam possível propagar alguns sentimentos e difundir uma ideia. E uma ideia é poderosa – ela pode unir ou afastar ideologias, bem como criar força para que as pessoas sobrevivam no meio do caos, da violência e da tristeza.

Assim, a fotografia se torna poderosa justamente por possibilitar o testemunho de um conflito e, como diz Sontag, “pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder” (2013, p. 14).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUITONI, Dulcilia Schroeder. **Fotografia e Jornalismo: a informação pela imagem**. São Paulo: Saraiva, 2011.

DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.