

Tendências Contemporâneas do Fotojornalismo de Conflitos: o imaginário, a autorreferência e o aspectual remodelando imagens de guerra

Bruno Cavalcante Pereira¹

Fernanda Rechenberg²

Resumo

O aprimoramento das tecnologias não só possibilitaram novas formas de captação de imagens como também reposiciona discussões a respeito da prática fotojornalística. A análise contempla o trabalho de fotógrafos de guerra buscam transmitir o seu ponto de vista sobre os conflitos demonstra a autorreferência e a aspectualidade como forma de imprimir o simbólico/imaginário na fotografia noticiosa de guerra. A pesquisa cria margem para buscas novas reflexões teóricas quanto às possibilidades diversas de obtenção da imagem fotográfica a serviço da empresa jornalística.

Palavras-chave: *fotografia de guerra; fotojornalismo; simbólico; imaginário.*

Introdução

Do pioneirismo em cobertura fotográfica [oficial] de guerra (1855), na Crimeia, às atuais imagens da Guerra na Síria, país em conflito desde a eclosão da Primavera Árabe em 2010, os paradigmas da imagem noticiosa sofreram alterações, embora mantivessem o

¹ Estudante de graduação do 8º período do curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo da UFAL, e-mail: bruno_8505@hotmail.com

² Orientadora do trabalho. Professora Assistente de Antropologia no Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas. Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: fernandarechenberg@gmail.com

esforço em reiterar o ‘efeito-verdade’ do fato representado. O intervalo de 21 (vinte e um) anos entre as duas grandes guerras mundiais consolidou e profissionalizou a atividade fotojornalística de conflitos. Câmeras leves (Ermanox e Leica), filme de 35mm, melhoramento na qualidade e impressão das imagens, velocidades de produção e transmissão ajudaram a romper os obstáculos oferecidos pelas técnicas rudimentares que vinham desde à época de Roger Fenton.

A partir de então, a imediatividade e a velocidade de produção passaram a imperar nas agências fotográficas. Estas tinham como fito oferecer à imprensa imagens objetivas, imparciais e, sobretudo, alimentar o ideário do *scoop*: publicar uma imagem exclusiva/única, antes dos demais veículos jornalísticos. Este rito ainda predomina no fotojornalismo contemporâneo, estendendo-se às imagens veiculadas nas mídias digitais.

A evolução da eletrônica, mormente a tecnologia digital, marca novas conceituações e tem apoiado discursos contra os cânones (objetividade e flagrante) da prática fotojornalística. Esse questionamento se inicia na década de 70, quando os fotógrafos demonstram interesse em apreender e absorver o mundo por meio de leituras diferenciadas/subjetivas da realidade. Abandona-se o clique preciso e autêntico do real, dando vazão a questionamentos, posicionamentos díspares e relativizações do fato representado. “Na ausência de uma natureza que garanta a verdade ou a essência, encontramos-nos diante desses mapas frágeis, variáveis, que têm seus contornos permanentemente redesenhados” (FATORELLI, 2005, p. 87).

São esses novos contornos que irão interessar aos fotógrafos contemporâneos. Eles se permitem a incorporar o ponto de vista pessoal à notícia visual, mas não para prestar-lhe homenagem, mas sim expandir subjetivações e permitir as assinaturas do seu repertório simbólico/imaginário. Para Ferreira (2008), esses fotógrafos buscam imagens mais detalhadas: “reduz-se as legendas, dá-se menos ênfase aos estereótipos, e os acontecimentos são marcadamente presentes: a morte, o horror. Surgem elementos do discurso sociológico presente na fotografia de caráter documental” (FERREIRA, 2008, p.13).

Neste contexto, apresenta-se neste estudo o trabalho fotojornalístico do *freelancer* André Liohn, registrado durante os conflitos da Primavera Árabe, em 2011. As fotografias tiradas na Líbia lhe renderam a *Robert Capa Gold Medal*, prêmio concedido aos melhores registros fotojornalísticos de guerra. Esta análise interpretativa caminha na interconexão da mensagem visual com o sujeito produtor. Interessa aqui a institucionalização do sujeito na

linguagem fotográfica, bem como o conhecimento dele a respeito dos elementos e regras da linguagem visual. O *corpus* metodológico é composto de 02 (duas) entrevistas, em vídeo, coletadas do *YouTube* e *Vimeo*, bem como duas imagens disponíveis no site da *Prospekt photographers* (PK)³.

As imagens de André Liohn fazem referência explícita aos horrores da guerra, contudo, contata-se que a composição fotográfica sofre interferências do próprio fotógrafo, reposicionando o papel do produtor na notícia visual do conflito e cedendo espaço à imagem simbólica. Esta hipótese levantada coloca em xeque a crença essencialista da fotografia cuja defesa garantiria a representação do real num determinado tempo e espaço (BARTHES, 1984; BAZIN, 1983), sendo a imagem-índice uma ligação física entre representação e representado (PIERCE, 2000).

Contrapondo-se a isto, têm-se como pressupostos teóricos as concepções do Documentário Imaginário (LOMBARDI, 2007), Aspectualidade (PICADO, 2006) e Autorreferencialidade (PICADO, 2011) que corroboram a reflexão dos elementos subjetivos e do imaginário do produtor na constituição de fotografias intuitivas, compreendidas no campo do simbólico. Constatou-se que a cobertura visual de André Liohn apresenta caráter informativo mesmo se afastando do seu referencial (índice). As implicações autorais do fotógrafo conceituam e ampliam as representatividades sobre o conflito líbio.

Olhar para si: imaginário nas fotografias de André Liohn

A *Robert Capa Gold Medal*, existente desde 1955, contempla as melhores reportagens fotojornalísticas de guerra. O prêmio aprecia trabalhos registrados fora dos Estados Unidos, os quais demonstrem criatividade e valor destemido de seus autores diante do conflito fotografado. “Se sua foto não está boa o suficiente é porque você não está perto o suficiente”, esta frase, eternizada por Robert Capa⁴, sintetiza o local que o fotógrafo deve estar no campo de batalha: próximo ao conflito, mirando e clicando o horror. E, é justamente esse paradigma que é buscado pela *Overseas Press Club of America* (OPC) ao

³ <http://www.prospektphoto.net/photographers/andre-liohn/>

⁴ Fotógrafo húngaro ícone da fotografia de guerra. Cobriu conflitos importantes como a Segunda Guerra Mundial. Ficou mundialmente conhecido com a foto “A morte do miliciano lealista”, tirada durante a Guerra Civil Espanhola.

premiar anualmente os fotojornalistas de guerra. Alguns fotógrafos já levaram a condecoração mais de uma vez, o americano James Nachtwey em cinco oportunidades, o inglês Larry Burrows em três, a americana Carolyn Cole e o francês Luc Delahaye em duas cada.

Nascido no Distrito de Rubião Júnior, em Botucatu (SP), o fotojornalista brasileiro André Liohn recebeu a medalha de ouro em 2012 pelo trabalho independente realizado na Líbia, em outubro de 2011, durante a Primavera Árabe, cujos acontecimentos culminaram na queda e morte do ditador Muammar Gaddafi.

De origem pobre, o fotojornalista foi o primeiro sul-americano a receber a medalha. O botucatuense migrou para Europa aos 20 anos, trabalhou como lenhador na Suécia e tornou-se cidadão norueguês após viver por dez anos no país. Sem formação acadêmica, André Liohn começou a fotografar aos 30. Especializado em fotografias de guerra, ele já cobriu conflitos na Tunísia, Egito, Bahrein, Síria e Haiti.

As fotografias do ensaio “Quase amanhecer na Líbia” são o resultado de oito meses de registros nas cidades de Misurata, Trípoli e Sirte. Elas foram publicadas pela *Der Spiegel*, *New York Times*, *Newsweek*, Estado de São Paulo, Folha de São Paulo, dentre outros. Com a mesma máquina que fotografou, André Liohn fez vídeos dos conflitos, já transmitidos na BBC e CNN, e no Brasil pelo SBT.

André Liohn não vê a fotografia como trabalho, mas sim como oportunidade para participar do que está acontecendo com pessoas as quais ele se identifica. Com isso, a fotografia torna-se autoral; é permitido ao fotógrafo “transformar” aquela história. A guerra daquele povo se torna a ‘guerra’ do observador, agora também participante dela. A fotografia ganha nuance do “eu- fotógrafo”. Porém, o fotógrafo considera (informação verbal)⁵ que sua fotografia não oferece nenhuma resposta ao conflito, mas contribui para questioná-lo. Cabe, pois, ao fotógrafo ser uma espécie de interlocutor na guerra, devendo também, com suas imagens, aproximar o fotografado e espectador.

Analisando as fotografias dos prêmios internacionais *World Press Photo* e o *Pulitzer*, Boni e Cól (2005) verificaram que as imagens vencedoras tinham apelo negativo, evidenciavam guerra, violência e sofrimento. Essa tríade, evidentemente, impera a celebração da *Robert Capa Gold Medal*, porém o que parece ser comum nessas premiações não é “quem fez a imagem é profissional ou amador, nem a composição, tampouco o

⁵ Entrevista concedida por LIOHN, André. Entrevista Roda Viva - 30/04/2012. 2012. [online]. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=SG020xbFG0> Acesso jun/2014

cuidado com enquadramento ou a preocupação em não expor o ser humano a uma situação degradante, mas se o concorrente aos prêmios tem a foto que ninguém mais tem” (BONI e CÔL, 2005, p.44).

Com efeito, os registros imagéticos de André Liohn mostram que grandes premiações do fotojornalismo tem dado espaço à fotografia opinativa; referencial ou simbólica, a imagem deve cumprir o seu mister: chocar.

O epicentro das imagens de Liohn, na Líbia, são as pessoas. Ele fotografou o conflito sob o ponto de vista dos rebeldes civis. André Liohn (informação verbal)⁶ quis retratar o despreparo dos rebeldes para atacar as tropas pró- Gaddafi. Era como buscasse representar a perda da inocência deles, agora eles estavam expostos a sentirem e provocarem os efeitos do conflito instaurado. Mesmo testemunha deste enfrentamento, Liohn buscou narrar a vida daquelas pessoas sem ferir a dignidade delas.

Neste expediente, André Liohn, ao estar próximo demais do fato e por se envolver com as pessoas nestes conflitos, acaba por misturar em suas imagens elementos desses outros e de si mesmo, que parecem irreversíveis. A relação pessoal que o brasileiro cultivava com fotografias de guerra parte da revolta que ele sente da vida. A origem disso advém da sua infância pobre e marginalizada em Botucatu (informação verbal)⁷.

Sobre essa relação entre trauma pessoal e fotografia, André Liohn expande que:

Essa revolta toda... essa revolta toda me levou à guerra. Assim (tom explicativo)... na minha foto eu quero expressar o trauma. A minha revolta está na fotografia [...] O momento do trauma da pessoa fotografada é uma forma de mudar a vida dela. Aquela pessoa fotografada terá que tomar uma decisão, para que lado ela vai. Porque a vida, até então, não existirá mais. Já o público que vê essa foto, se relaciona com a foto. Não é chocar, mas tome consciência (informação verbal)⁸.

Essa “guerra” interna, então, levou André Liohn aos campos de batalha e suas fotografias expressam-se como desculpa para ele está opinando/interpretando os seus e os conflitos dos outros. Na defesa de uma imagem mais opinativa, que é o caso das fotografias de Liohn, Fatorelli (2005) afirma que “além de discursivas, as imagens possuem outras dimensões, estéticas, políticas emotivas, que se definem em rede, pela

⁶ Id., 2012

⁷ Id., 2012

⁸ Id., 2012

posição relacional do produtor e da obra em determinado contexto cultural” (FATORELLI, 2005, p.87).

O repertório de lembranças, imagens anteriores e subjetividades impressas nas fotografias premiadas exemplificam o que Lombardi (2007) convencionou chamar de Documentário Imaginário. Segundo a autora a relação estabelecida entre fotógrafo e produção deve se basear em “trocas entre as *pulsões* subjetivas e objetivas, que conduzem do psiquismo ao meio ambiente, do meio ambiente ao psiquismo, extraindo desse movimento novas maneiras de registrar o mundo” (LOMBARDI, 2007, p.72).

Guiada pela teoria durandiana do Imaginário, Tonin (2013) observa que a imagem é a unidade estrutural do imaginário. “Pensar o aspecto simbólico da imagem é considerar que o homem só criou a primeira imagem porque tinha uma imagem que foi racionalizada para virar outra imagem” (TONIN, 2013, p.3). As lembranças da infância, em Botucatu, por exemplo, é uma maneira indireta de motivar novas (re)apresentações do signo visual. É aí que o imaginário se expande e cria formas abstratas e diversificadas, mesmo que de maneira inconsciente do fotógrafo, fazendo-se sentir na imagem fotográfica. Então, o simbólico e o imaginário são expressões do rastro do produtor na fotografia.

O envolvimento de André Liohn move seu trabalho para longe da imagem objetiva e imparcial. As fotografias da guerra na Líbia refletem os próprios conflitos do fotógrafo brasileiro. Ele se “refugia” na guerra dos outros para estar de encontro com suas próprias revoltas e compor suas fotografias noticiosas do conflito líbio.

Para Guran (1992) a imagem fotojornalística tem que apresentar eficiência em noticiar a informação. “No fotojornalismo, como em qualquer outra utilização da fotografia, o que importa é a eficiência da foto em transmitir com clareza uma determinada informação. Para nós, foto boa é foto eficiente” (GURAN, 1992, p.1992). A boa fotografia de André Liohn não percorre o que preconiza a ideia de foto eficiente no signo indicial. Pelo contrário, essa boa foto exalta o ícone-simbólico, ou melhor, a representação por semelhança do ícone fotográfico reflete as abstrações do simbólico do fotógrafo. “Talvez essa imagem possa comportar uma visão privilegiada dessa realidade noticiosa - que incite perceptos a terreno de imaginário mais denso, onde estão depositadas, imperiosas, as marcas enunciativas fundamentais dos sentidos do humano” (BODSTEIN, 2007, p.9).

Neste expediente, André Liohn exclama o direito de estar, simbolicamente representado, em seus registros. A fotografia se reconfigura e para isso “só acendemos aos seus fluxos a partir do momento em que ligamos os fios que as conectam e estabelecemos

as linhas de força que as conformam, considerando simultaneamente as dimensões discursivas, sociais, científicas e subjetivas” (FATORELLI, 2005, p.87).

Imagem técnica e contemporaneidade: o questionamento do flagrante no fotojornalismo

Sustentada na concepção barthesiana, a imagem técnica guarda relação intrínseca com a realidade, ou melhor, a fotografia seria capaz de capturar a essência do real, asseguradamente, conservado em seu tempo e espaço. A realidade representada no instantâneo fotográfico se emancipa das mãos e imaginação do homem – como no caso da pintura – por simplesmente congelar os aspectos fidedignos do objeto postos aos olhos do fotógrafo.

Vista como testemunha do acontecimento ocorrido, a fotografia para Sontag (2004) “é uma forma de aprisionar a realidade, considerada recalcitrante e intratável; de fazê-la ficar quieta. Ou ainda de ampliar uma realidade que sentimos como retraída (...). Não se pode possuir a realidade, mas é possível possuir (e ser possuído por) imagens” (SONTAG, 2004, p.157).

O *analogon* de Barthes e a Teoria dos Signos de Pierce (1839-1914) estão em relação simbiótica para atestar a certeza da fotografia como tributária do fato aprisionado no papel retangular. Para Tacca (2005), o pensador francês, Barthes, reputa que a fotográfica “é inclassificável principalmente pelo fato de não se distinguir de seu referente, por trazer sempre colado consigo o seu referente. Na fotografia, o referente e o significante estão aderidos eternamente, e são da ordem fundadora da fotografia” (TACCA, 2005, p.14). Fertilizando esse campo, a fotografia [enquanto signo indicial] por contiguidade física mantém-se ligada ao seu objeto referencial.

Flusser (1985) concebe a máquina fotográfica como detentora de uma programação comum a todas as imagens que ela origina, ou seja, na profunda “caixa preta” já estão as estruturas que formam a fotografia. “O número de potencialidades é grande, mas limitado: é a soma de todas as fotografias fotografáveis por este aparelho (...). O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico” (FLUSSER, 1985, p.15).

Se tudo isso é verdade, a objetividade e imparcialidade do fotojornalismo parecem ter encontrado a justificativa certa para sua disseminação nos *mass media* como elemento representativo do fato noticiado. “A imagem fotojornalística é tida como algo que descreve pessoas e acontecimentos de forma direta, imparcial e quase mecânica” (FERREIRA, 2008, p.1). Pois bem, olhar para uma fotografia de guerra seria o mesmo que atestar que a tragédia e o caos ocorrem exatamente como é denunciado nas primeiras páginas do jornal.

No fotojornalismo tradicional, a escolha do momento⁹ fotografável é imprescindível. É nele que reside a ‘filosofia’ do conteúdo informacional: homem e máquina unem-se para congelar a cena representativa do real. Sobre isso, Guran (1992) subscreve que “o instante em que todo o conjunto de fatores técnicos e os dados de conteúdo se integram, atingindo a plenitude da expressão plástica fotográfica, que separam o bom do mau resultado em fotografia” (GURAN, 1992, p.18).

Os novos aparatos técnicos de produção fotográfica trouxeram condições a pesquisadores e fotógrafos para relativizarem esse paradigma de percepção da imagem técnica. Ponderando a ideia flusseriana, Fatorelli (2005) abandona a concepção do instantâneo como algo natural e imutável para se abrir às complexidades e pluralidades, que fazem da fotografia um meio singular. Para o autor, “o que importa é perceber que, em conjunturas específicas, as imagens incorporam qualidades originais, certas virtualidades que as tornam significativamente diferentes” (FATORELLI, 2005, p.84).

A evolução eletrônica-digital possibilita assim, criar bases para o desapego da fotografia enquanto documento da verdade. A fotografia antes afastada da pintura, agora se aproxima no sentido de se permitir à exploração da subjetividade de seu autor. Se a imagem interessa transmitir informação da realidade, Machado (2005) argumenta que o discurso da notícia é uma construção subordinada ao intento do emissor. O autor acrescenta ainda que a eletrônica contribui à “demolição definitiva e possivelmente irreversível do mito da objetividade fotográfica, sobre o qual se fundam as teorias ingênuas da fotografia como signo da verdade ou como reprodução do real” (MACHADO, 2005, p. 314).

Nesse expediente, acredita-se que o fotojornalismo deve ser liberto das amarras do signo indicial (imagem-referente) e assumir sua veia simbólica. Bodstein (2007) propõe a imagem literária como possibilidade (des)autorizar representações de cenários e

⁹ Refere-se ao instante decisivo/exato para captação da imagem fotográfica proposto pelo fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson que virou cânone do fotojornalismo moderno.

personagens. Para o autor, as matrizes dos produtos jornalísticos (informativo, 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, p.8).

Diante o exposto, os fotógrafos contemporâneos de guerra expandem suas representações, possibilitando diversas outras significações ao instantâneo fotográfico. A imagem resultante é a mediação entre o fato e as impressões que o autor tem dos conflitos. Segundo Picado (2009, p.41) “o regime narrativo sobre o qual a imagem fotojornalística opera implica em certo paradigma comunicacional, que não é mais o da informação daquilo que se representa, mas o de nos fazer participar de um acontecimento”. Nesse sentido, é possível considerar que o simbólico (re)significa memórias e amplifica as experiências do observador diante do fotografado.

Tavares (2009) acentua que “no campo das emoções a fotografia tenta nestes tempos, como, aliás, já o fez no passado, explorar e tratar a condição humana: desilusão, ansiedade, desespero, solidão, fobia, mas também a alegria, a festa, a esperança” (TAVARES, 2009, p.125). Explorando a relação entre a guerra e os indivíduos, os fotógrafos Luc Delahaye (1962-), Thomas Dworzak (1972-), Sophie Ristelhueber (1949-), Richard Mosse (1980-), Katie Orlinsky (1984-) e Maurício Lima (1975-) exemplificam o imaginário/simbólico em fotografias de conflito. Esse olhar diferenciado também está presente no ensaio de André Liohn (1973-), escopo de nossa análise.

Refugee in own photographs: imagens literárias de guerra remodelando significações das notícias de guerra

Até agora, buscou-se relativizar os conceitos de índice e símbolo, herança semiótica, na busca de retirar da imagem o peso de representar um objeto real e próximo fisicamente da imagem, ideia que – pelo norte dado aqui – não se sustenta quando se verifica a influência de elementos subjetivos de quaisquer ordens, especificamente neste trabalho, as impressões particulares do produtor da fotografia.

O título desta seção demonstra nossa defesa: enquanto André Liohn se “refugia” nas próprias imagens, ele oferece novas práticas do fazer fotográfico, consequentemente,

novas maneiras de percebê-las também. As imagens do fotógrafo brasileiro é uma alternativa a “crise de usos” das imagens de cobertura de eventos, principalmente aquelas de conflitos, apontada por Picado (2011). O autor aponta a repetição quase automática de certas figuras clássicas da instantaneidade fotográfica, consequentemente a reiteração dos cânones da representação da ação, como características fundamentais desse desgaste de representação.

Visto assim pelo autor, é como se os fotógrafos seguissem uma prática de reiterar a “imagem-modelo” (PICADO, 2011). Ou seja, a imagem fotográfica teria um molde à disposição do produtor. Esse protótipo faz deixar entendido que existe uma pré-formatação de imagens de conflitos obediente aos preceitos tradicionais de veiculação de imagem noticiosa nos veículos de comunicação. O signo visual visto dessa forma parece corroborar para concepção flusseriana quando acredita limitação do homem-máquina na obtenção de imagens.

A consequência negativa dessa espécie de padronização de imagens de conflito é que estas passam a não representar, no sentido de refletir a especificidade do caso, mas sim obedecer a um tipo de imagem de fácil assimilação, e por que não dizer, vendável. Podemos citar como exemplos de “moldes” as fotografias “Morte de um miliciano legalista¹⁰”, de Robert Capa, em 1936 durante a Guerra Civil espanhola e “Execução de um Vietcong¹¹”, de Eddie Adams, em 1968 na Guerra da Indochina.

Mediante este quadro, as fotografias de André Liohn demonstram, ao menos, uma busca inconsciente e intuitiva de romper com imagens-modelos de conflitos, seja na plasticidade da imagem, como a despreocupação com organização dos elementos visuais (foco, enquadramento, luminosidade), seja na apresentação de um regime mais discursivo e interpretativo para dentro da própria imagem, longe da quimera semiótica.

A partir disso, reconhecem-se a autorrefencialidade e aspectualidade como elementos do estatuto discursivo visual. Picado (2011) defende a autorreferência como “uma matriz autônoma do sentido que se possa atribuir a esta nova série iconográfica da cobertura visual” (PICADO, 2011, p.61). Isso quer dizer que, fotografias impregnadas de autorreferentes expandem o motivo (referente) para se voltar para si mesmas, a fim de explicar-se e não ser fidedigna ao índice fotográfico. Essa espécie de metalinguagem

¹⁰ Disponível em <http://g1.globo.com/platb/files/25/2013/09/capa-1.jpg> acesso jun/2014

¹¹ Disponível em <http://revistazum.com.br/colunistas/a-chave/> acesso em jun/2014

amplia o simbólico, convidado observador a adentrar no interior, na miríade de interpretações do signo visual.

A fim de definir o aspectual como característica inerente ao signo visual, Picado (2006) verifica a “necessidade de se pensar as propriedades da figuração enquanto parte de um processo pelo qual certas qualidades materiais podem ser investidas de um valor semântico” (PICADO, 2006, p.160). A aspectualidade da imagem se origina quando há uma seleção de motivos ou temas que irão compor a visualização e significação imagética. Neste caso, pode-se estabelecer uma ligação direta entre Documentário Imaginário e aspectualidade, pois a combinação de elementos perpassa pelas intrínsecas escolhas conscientes – a técnica fotográfica – e inconscientes (sonhos, devaneios, traumas) do produtor.

Dito isso, a seguir apresentamos duas fotografias de André Liohn para exemplificar como escolhas subjetivas e opções do imaginário do fotógrafo podem compor imagens de ação/conflito. De outra forma diz-se que Liohn parece buscar a captura do instante (denunciar os horrores da guerra da Líbia) por meio da fotografia intuitiva com sua própria subjetividade misturada nas imagens.

Figura 1



A imagem 1 é a fotografia premiada no *Robert Capa Gold Medal* e também a que levanta discussões a respeito do instante decisivo bressoniano. Com a mesma máquina André Liohn fotografava e filmava ao mesmo tempo, isso coloca em dúvida se a imagem

seria oriunda de um *frame* do filme. Com isso, a metodologia clássica de parar, mirar, prender a respiração e clicar perde sentido nesta fotografia de Liohn. A movimentação, a tecnologia digital e o envolvimento subjetivo do fotógrafo passam a ser o método de assinatura do trabalho do fotógrafo brasileiro. Assim feito, o momento fotografado é deliberadamente a escolha do fotógrafo, afastando-se da fidelidade, objetividade e instantaneidade do referente.

Neste expediente, a nova tecnologia digital tem contribuído crucialmente para *lise* das correntes que obrigam o instantâneo fotográfico a ser um documento da evidência do fato fotografado. “Fluidas, ruidosas, escorregadias e infinitamente manipuláveis, a imagem eletrônica e a fotografia processada digitalmente não autorizam mais um tratamento no nível da mera referencialidade, no nível do registro puro e simples” (MACHADO, 2005, p.316).

São nos efeitos dinamizadores e instáveis da fotografia acima que está o valor expressivo, enquanto discurso visual. Os aspectos da imagem se colocam na tensão entre a objetividade, por ora flagrante/referencial da morte de um civil, e o envolvimento [subjetivo] do fotógrafo com o homem representado. Então, essa imagem demonstra a urgência do olhar expressivo para dentro da própria imagem, porque o movimento rendido subscreve uma plasticidade visual de transição, um meio-lugar, entre o poder de referenciar algo e os vestígios do instinto/intuição percebidos do fotógrafo na imagem. Para além do estar perto do fato enquanto ele ocorre, Liohn realimenta o olhar de um curioso que se posicionou por trás dos galhos. Ao mesmo tempo em que rende um instante temporal na máquina, ele busca impregnar o seu ponto de vista sobre a trajetória daquele homem no conflito.

A respeito dessa imagem, André Liohn (informação verbal)¹² diz que “eu não ‘tô’ ali defendendo a minha fotografia. Não ‘tô’ ali fazendo arte. Não ‘tô’ ali pensando se alguém vai gostar ou vai achar que minha fotografia ficou um ícone da guerra. Nada, nada. Eu ‘tô’ ali parar mostrar o que aconteceu com (ênfase) aquele homem”. Percebe-se na fala do fotógrafo a resistência aos ditames técnico-estéticos da fotografia, impera uma vontade de reunir motivos pessoais/autorais para narrar a vida daquele homem.

¹² Entrevista concedida por LIOHN, André. Entrevista Roda Viva - 30/04/2012. 2012. [online]. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=SG020xbFG0> Acesso jun/2014

Figura 2



A segunda imagem é do piso de uma caminhonete cujas tropas civis adaptaram o veículo como tanque de guerra. Foi colocada uma metralhadora antiaérea para atacar os opositores. A pessoa que assumisse o comando do armamento ficava numa posição superexposta e suas chances de permanecer viva são mínimas, entretanto sempre tinham insurgentes querendo assumir o posto.

Essa fotografia de Liohn é construída por meio da interrupção da ação. A violência, em si, é sugestiva provocando significação pelas escolhas dos elementos representados, o pé de um insurgente – em segundo plano – insinua impessoalidade do acaso, fato provável de ocorrer com qualquer um que esteja naquela posição: lutar (munições) e morrer (sangue). Como uma espécie de metáfora do acontecimento a ser contado distingue-se duas áreas: o histórico/atual do referente e o aspectual/imaginário do discurso visual presente na fotografia.

Seguindo esse raciocínio, Boni e Cól (2005) atestam que “sugerir é usar a fotografia para sensibilizar as pessoas em relação a assuntos delicados, como é o caso de toda guerra. Mostrar pode significar o uso de imagens para chocar desnecessariamente o leitor” (BONI E CÓL, 2005, p.49).

A composição dessa imagem perturba uma característica fundamental do instante decisivo da matriz fotojornalística: a temporalidade. O tempo se dissipa, pulveriza nesta fotografia. A ação não foi rendida, foi criada (ficção), mediante escolhas subjetivas do

fotógrafo. Disso decorre que, o tempo ausente e a “verdade subjetiva” inscrevem um corte visual que remete a um fato “quase” natural, enxertando no campo de produção jornalística imagens que flertam com o regime de significação ‘poética’. O fazer fotográfico aqui atende a necessidade de criar uma imagem que expresse ela mesma o sentido discursivo, ela mesma expanda o campo da interpretação.

Considerações finais

As fotografias premiadas de André Liohn ajudaram a entender como a imagem intuitiva pode ter espaço no fotojornalismo de guerra. A imagem simbólica compõe novas significações da coisa fotografada libertando-se do estatuto de testemunha da verdade. Constatou-se que o impacto das novas tecnologias embasa a quebra da ideia de objetividade, imparcialidade e momento decisivo da fotografia de imprensa tradicional. Porém essas mesmas tecnologias “proporcionam uma alimentação incessante: todas as imagens de desgraça e de atrocidade que conseguimos ver, no tempo que conseguimos arranjar” (SONTAG, 2003, p.90).

A análise das imagens e da entrevista televisiva tornou concreta a concepção de símbolo/imaginário aplicadas em fotografias de guerra e permitiu discutir seu papel enquanto material reproduzível na imprensa.

Essa pesquisa se deteve ao produtor e a mensagem fotográfica a fim de identificar novas conceituações para a fotografia de imprensa, como a aspectualidade e a autorreferencialidade como elementos de uma discursividade visual para fora das amarras do referente verdadeiro e ligado fisicamente à imagem como apregoa a Semiótica.

Em outro ponto da discussão aqui levantada, faz-se alguns questionamentos: será que o ideal de protesto do fotógrafo chega aos consumidores dessas fotografias de guerra? Quem procura notícias sobre os conflitos compreende/permite-se a essas (des)autorizações do referente? O bombardeio da mídia – quase que incessante – sobre conflitos 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 forneça ao público notícias pouco reflexivas. A edição e incorporação de uma fotografia de Liohn, por exemplo, poderia perder essa “essência” de engajamento, por hora buscada pelo fotógrafo.

Com isso, a responsabilidade de veiculação de imagens chocantes recai sobre toda a máquina do jornalismo. Pouco contribui à discussão do que pode ou não ser fotografado na guerra, mas é importante saber o que pode ser feito depois do clique fotográfico.

Assim, se for tácito apontar que se banalizou a veiculação de imagens de guerra – como se apontou pela identificação da imagem-modelo – sugere-se que imagens como as de André Liohn ampliam o campo de pesquisa para além do conteúdo e das possibilidades diversas de obtenção da imagem do produtor a serviço da empresa jornalística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BAZIN, André. *Ontologia da imagem fotográfica*. In: XAVIER, Ismail (Org). *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

BONDSTEIN, Celso Luiz Figueiredo. *Imagens literárias do fotojornalismo: símbolo complexo e construção de não-referentes para notícia*. In: Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, 2007. **Anais**. Curitiba, PR: XVI COMPÓS, 2007.

BONI, Paulo César; CÔL, Ana Flávia Sípoli. *A insustentável leveza do clique fotográfico*. Discursos Fotográficos, Londrina, v.1, p. 23-56, 2005.

FATORELLI, Antônio. *Fotografia e modernidade*. In: SAMAIN, Etienne (org). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitecm 2005.

FERREIRA, Jorge Carlos Felz. *Fotojornalismo de guerra: da imagem documento à imagem espetáculo*. In: Congresso Mundial de Comunicação Ibero-Americana, 2008.

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

GURAN, Milton. *Linguagem Fotográfica e Informação*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

LOMBARDI, Kátia Hallak. *Documentário imaginário: novas potencialidades da fotografia documental contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

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

PICADO, Benjamin. *Das Funções Narrativas ao Aspectual nos Ícones Visuais: notas sobre modos de interpretar imagens*. Contemporânea, Salvador, v.4, n.2, p.136-165, dez/2006.

_____. Benjamim. *Ação, instante e aspectualidade da representação visual: narrativa e discurso visual no fotojornalismo*. FAMECOS, Porto Alegre, n.39, p.35-41, ago/nov. 2009.

_____. Benjamim. *Sentido Visual e Vetores de Imersão: regimes plásticos da implicação do espectador nas formas do fotojornalismo*. Revista Galáxia, São Paulo, n.22, p. 53-66, dez/2011.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

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

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

TACCA, Fernando de. *Imagem Fotográfica: aparelho, representação e significação*. Psicologia & Sociedade, Campinas, v. 17, n.3, p. 09-17, set./dez. 2005.

TAVARES, António Luís Marques. *A fotografia artística e o seu lugar na arte contemporânea*. Sapiens: História, Patrimônio e Arqueologia, n.1, p. 118-129, julho, 2009.

TONIN, Juliana. *A imagem em deriva: da dicotomia entre imagem simbólica e imagem técnica*. In: Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, 2013. **Anais**. Salvador, BA: XXII COMPÓS, 2013.