

**A GUERRA COMO IMAGEM E DISCURSO:
UMA ABORDAGEM SOBRE A SIGNIFICAÇÃO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA DE
GUERRA NA CONSTRUÇÃO DE UM DISCURSO**

Thiago Souza Pimentel¹

Resumo

Neste ensaio propomos mostrar de que maneira a imagem – ou o que a princípio entendemos como aquilo que subjaz oculto sob a superfície achatada do papel fotográfico – efetivamente se faz Existência e, portanto, torna-se experimentável através da significação; e de que maneira esta, *a posteriori*, termina por construir o discurso que possibilita a experiência (ainda que) dissociada da guerra. O que mostra uma imagem? Não nos parece possível responder essa pergunta fora do plano da *significação*. Dessa forma, neste ensaio tratamos de abordar a fotografia – a imagem do objeto da realidade – desde um de seus aspectos porventura mais essenciais: o fato de que se trata de uma construção discursiva. Com esse objetivo, procuramos dissecar a imagem (a qual entendemos ser insuficiente em si) da guerra abordando seus principais elementos constitutivos e buscando com isso compreender de que forma os limites impostos ao entendimento da constituição mesma da imagem são também, em muitos casos, os limites de como se pode experimentar a guerra. A significação, afinal, constituirá a própria imagem-discurso do que antes nos é invisível (incompreensível). O que se espera neste ensaio é justamente demonstrar como a imagem deixa de ser uma mensagem invisível quando se torna um *para alguém* (dotada de significado). Dissociada da experiência em si, a guerra é como se pode percebê-la. Assim, para os espectadores aparece a guerra: como realidade discursiva (representação imagética) em relação dialética entre autor e receptor da imagem de guerra. Em todos casos, mais que nada nos interessa aqui a capacidade que a imagem tem de provocar uma espécie de *transfiguração* de algo interno ao sujeito que a mira, a percebe – o sujeito receptor de imagens capaz de estabelecer (nele próprio) um elo entre a imagem de um evento e a maneira dissociada de se experimentar o mesmo.

Palavras-chave: Significação. Imagem. Guerra. Fotografia. Discurso.

**WAR AS IMAGE AND SPEECH:
AN APPROACH ON THE MEANING OF THE WAR PHOTOGRAPHIC IMAGE IN
THE PRODUCTION OF A SPEECH**

Abstract

This essay seeks to demonstrate in which manner the image – this thing at the beginning understood as what underlies hidden under the flat surface of the photographic paper – effectively becomes Existence and, therefore, becomes what one can experience through significance; and in which manner this ends up a posteriori constructing the discourse which enables a dissociated experience of war. What does an image show? For us it doesn't seem possible to answer this question outside the plan of significance. In this way, here we try to address the photograph – the object of reality's image – in what may be one of its most essential aspects: the fact that it is a discursive construction. With this objective, we look for a dissection of the image (which we understand as being insufficient in itself) of the war addressing its principal constitutive elements and, in doing so, we will seek to comprehend

¹ Universidad de Buenos Aires (UBA) /Universidad Nacional de La Matanza (UNLaM) /IES en Lenguas Vivas "Juan Ramón Fernández". Mestrando em Literaturas em Lenguas Extranjeras y Literaturas Comparadas pela Universidad de Buenos Aires e docente em Portugués Lengua Extranjera na Universidad Nacional de La Matanza. E-mail: tatah1984@hotmail.com.

how the limits imposed to the image's constitution understanding are as well, in many cases, the limits of how one can experiment the war. Significance will finally constitute the proper image-discourse of what is invisible (incomprehensible) for us before. What is expected in this essay is precisely to demonstrate how an image ceases to be an invisible message when it becomes something meant for someone (endowed with meaning). Dissociated from the experience in itself, the war is how one can perceive it. Thus, war can appear to viewers as discursive reality (image-representation) in a dialectic relation between war image's author and receptor. In any case, our major concern is the capacity the image has to provoke a kind of transfiguration of something internal to the subject who perceives it –the receptor of the image who is able to establish (in himself) a link between the image of an event and the dissociated way of experimenting it.

Keywords: Significance. Image. War. Photography. Discourse.

1

Ao começar este ensaio – que se propõe discutir de maneira concisa a construção da significação da fotografia de guerra – dispendo-nos a responder a uma pergunta aparentemente simples: que mostra uma imagem?, não é pouco o espanto que nos causa a descoberta de uma surpreendente resposta: nada. Ou, pelo menos a princípio.

Refletindo sobre a índole da imagem, chegamos à prévia conclusão de que defini-la como sendo aquilo que “realmente existe” trata-se de um possível equívoco bastante comum. Uma imagem é muito menos óbvia do que aparentemente sugere. Portanto, melhor seria defini-la “não como o que ‘realmente’ existe, mas como aquilo que eu ‘realmente’ percebo” (SONTAG, 2004a, p. 136). O que acontece é que o equívoco tem seu fundamento. Se tomamos nas mãos uma fotografia qualquer e nos dedicamos a mirar a imagem do objeto aí representado, completamente alheio a seu contexto, é tão só o caráter dual do objeto (intrínseco a toda fotografia) – objeto em si e objeto da realidade cuja imagem há sido capturada (considerando aqui por “objeto” tudo aquilo que espontaneamente se presta ao papel de referente fotográfico ou que a este é levado, sem fazer qualquer distinção entre pessoa, paisagem, etc.) – o que nos salta à vista. Porém, que fazemos com isso? Além do que, se insistimos em tal observação por muito mais tempo incorreremos (fatalmente) no risco de que, antes mesmo de que seja possível compreender a imagem (como demanda nossa intenção), esta, enquanto objeto-imagem, termine por desagarrar-se do outro, do objeto físico, o qual temos (ou cremos ter) seguro entre os dedos. O resultado não poderá ser outro que um vazio absoluto de significação sobreposto a um objeto neutro.

(Em uma época da infância, era o objeto físico, em toda sua neutralidade, o que a ele lhe interessava animar: na casa da avó, das Polaroides que esparramava sobre o móvel, era a

textura das bordas – fosca e dura, entabulando um rígido contraste com a maciez brilhante das imagens envolvidas (estas geralmente lhe aborreciam) – o que lhe motivava a transformá-las em brinquedos, enfileirando-as, uma atrás da outra.)

No entanto, o equívoco, ao que nos parece, consiste justamente em insistir-se (de alguma forma) com um “permanecer sobre a superfície”: pretender-se que o demasiado óbvio se sobreponha a toda complexidade estrutural (anulando-a, à sua maneira) qual, se pretendemos analisar uma imagem, não podemos dar-nos ao luxo de permitir que se escape despercebida. Entender a fotografia como objeto dual é tão só dar um primeiro passo em busca de uma compreensão mais profunda. Porque o “demasiado óbvio” é o objetivo de cada foto. Pretender que uma imagem mostre algo – buscando uma resposta à pergunta com a que iniciamos esta discussão – consiste, mais que nada, em fazer revelar-se o que subjaz oculto sob a superfície achatada do papel fotográfico. Pois que “na visão fotográfica, mostrar algo, seja o que for, é mostrar que isso está oculto” (SONTAG, 2004a, p. 137).

E porque “uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, 1984, p. 16) é que se faz imprescindível trazer à existência a imagem: dotar de existência o referente fotográfico: fazer com que este deixe de constar como mera presença de um objeto (aquilo que *está* porém que não se *mostra* de imediato) em uma imagem e que o mesmo passe a *existir*.

Permitamo-nos uma pequena digressão, a título de esclarecimento. Parece necessário, neste ponto, elucidar em que sentido há sido empregada a expressão “trazer à existência a imagem”. Roland Barthes, em sua *La chambre Claire*, cita Sartre: “As fotos de um jornal podem muito bem ‘nada dizer-me’, o que quer dizer que eu as olho sem pô-las em posição de existência” (BARTHES, 1984, p. 36). E, mais adiante, segue:

a fotografia está vagamente constituída como objeto, e os personagens que nela figuram estão constituídos como personagens, mas apenas por causa de sua semelhança com seres humanos, sem intencionalidade particular. Flutuam entre a margem da percepção, a do signo e a da imagem, sem jamais abordar qualquer uma delas (BARTHES, 1984, p. 36-37).

Claro está que dotar de existência a objetos tangíveis não é o mesmo que fazê-lo com uma imagem. A existência da qual falamos, em termos da representação (imagem) da realidade, somente se faz possível no plano da *significação*. Ora, a imagem é uma mensagem que quer mostrar-se; porém, nenhuma propriedade intrínseca ao objeto fotográfico lhe dota da capacidade de expressar-se como mensagem. É como um *signo* (e como tal, parte de um

sistema de linguagem como outro qualquer) que a imagem passa a existir efetivamente dentro de um sistema mais amplo; é somente como tal que a imagem nos apresenta a possibilidade de ser compreendida. Como signo, a imagem fotográfica se torna “viável”: se mostra.

Queremos crer que com tudo o que há sido dito até aqui, não queda espaço à dúvida: uma imagem, por si – se poderia dizer: essencialmente? –, não logra mostrar-se. Contudo, fazê-la mostrar-se – ou seja, fazer com que a imagem consubstancie no próprio corpo um significante e pelo menos um significado –, em essência, não difere muito do que outrora fazia a criança que brincava com fotografias: ao conferi-lhe um sentido (uma significação linguística) à imagem, lhe estamos, em suma, atribuindo um uso (como outrora lhe atribuía a criança um uso lúdico às Polaroides). Na prática, pouca coisa há cambiado: se opera da mesma forma uma *transformação*, apenas sob outra perspectiva, talvez. Parece que já não temos direito à individualidade imaginativa que a infância nos tinha assegurada. Quiçá, com o passar dos anos, não são as fotos as que mudam, senão que nossa própria mirada. A fotografia nunca há deixado de possuir usos sociais. Tampouco de ser uma linguagem. Aparentemente, são os interesses que nos acercam à fotografia os que se modificam com o passar do tempo. Interesses que, se um dia (em um passado talvez distante) chegavam ao extremo de não exceder a curiosidade inicial pela simples forma, posteriormente não podem contraporem-se a certas complexidades, ou evitar alguma pergunta elementar. O objeto da atração segue sendo o mesmo objeto-imagem – para toda fotografia, a noção de objeto e imagem é indissociável –, porém agora parece que lhe damos volta: o miramos e queremos saber o que esta imagem-objeto nos diz. Faz-se necessário abarcar a fotografia, a imagem do objeto da realidade, desde um de seus aspectos porventura mais essenciais: o fato de que se trata de uma construção discursiva.

2

Ao princípio da primeira parte deste trabalho havíamos nos referido a Susan Sontag (2004a) para dizer que a imagem é aquilo que realmente *percebemos*. A definição, ao que parece, deixa claro o papel e a importância que a representação assume na análise de uma imagem: a imagem fotográfica, por mais próxima que possa estar de ser concebida (caso seja essa a intenção) como uma cópia fiel da realidade, é sempre uma *representação*, e como tal deve ser compreendida. De todo modo, toda representação (não só na fotografia mas em qualquer outro campo da arte) é, antes de mais nada, a construção de um discurso.

E é o discurso, que se constrói a partir e sobre determinado referente fotográfico, que, em última análise, termina por constituir a imagem do que “nunca mais poderá repetir-se existencialmente.” (BARTHES, 1984, p. 13). É tão somente essa imagem-discurso o que podemos perceber. A mensagem deixa de ser invisível: se há transformado de imediato em um objeto de cuja utilidade agora alguém se beneficia. Por esse motivo (entre outros) é que se costuma dizer que em todo o que concerne à prática da fotografia está apostado alguma função social.

Não se há de negar que encarar a fotografia como um fato social lhe confere contornos tanto mais visíveis como, quiçá, menos deslumbrantes. Na realidade, a fotografia nunca há sido outra coisa que social: a forma através da qual a identificamos como tal é que há se transformado com o tempo. Nas últimas décadas, um considerável número de estudiosos da imagem têm se acercado ao tema a partir de um enfoque que julgamos preocupar-se mais com a perspectiva moral que o significado da fotografia assume no ser sociológico de sua prática. Pierre Bourdieu, em *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, nos faz compreender a conexão que envolve o ato de fotografar às condições sociais dos indivíduos que operam câmeras (profissionais ou amadores), miram fotografias em álbuns, museus, galerias de arte, se deleitam e se sentem nostálgicos; por fim, de todos aqueles que de uma forma ou de outra são os responsáveis por fazer existir e permanecer viva a fotografia.

Este ponto nos parece chave para um entendimento futuro mais abarcador da significação mesma da fotografia. Segundo Bourdieu (2003), a fotografia não está disponível de igual maneira para todas as pessoas, estabelecendo uma relação direta com a posição socioeconômica que cada sujeito ocupa na sociedade. O autor afirma, por exemplo, que

comprender, en suma, la significación y la función que los obreros asignan a la fotografía es comprender la relación que tienen con su condición: su relación con cualquier tipo de bien encierra, en efecto, la referencia tácita al sistema de posibilidades y de imposibilidades objetivas que define tanto esa condición como las conductas compatibles o incompatibles con el dato objetivo respecto del cual ellos sienten que deben establecer sus límites (BOURDIEU, 2003, p. 54).

Aclarando, com isso, não apenas o fato de não haver meios de se entender a fotografia separada de um sistema social mais amplo, mas também fundamentando a própria prática de fotografar em um sistema incapaz de tornar-se independente de certas “possibilidades e impossibilidades objetivas” que a este lhe são impostas.

E talvez em nenhum outro ramo da fotografia a afirmação anterior tenha mais relevância como no caso da fotografia bélica. Isso ocorre porque, melhor que todas as demais,

a fotografia de guerra expressa conscientemente a situação que ela ocupa em um sistema social dado². Quiçá, inclusive, poderíamos dizer que é na fotografia de guerra que tal “sistema de normas” se manifesta e se define de maneira mais rígida: na fotografia de guerra os limites do fotografável parecem ser mais nítidos. Ademais, é preciso levar em consideração esse aspecto fundamental – ou essa limitação fundamental – se se quer compreender as imagens da guerra. O estudo de Bourdieu (2003) nos brinda a chance de compreender que, por vezes, a fotografia “*no es para nosotros*” (BOURDIEU, 2003, p. 54). Dessa forma, seria o mesmo que dizer que a fotografia é sempre um *para alguém*.

Aparentemente, absorvemos imagens de guerra. Todos os dias, uma infinidade de imagens de guerra nos é apresentada: torrentes de imagens invadem nossas salas-de-estar, escritórios, tomam lugar em nossas reuniões; volta e meia temos que as tragar em nossos cafés da manhã; desejamos almoçá-las também – às vezes acontece que as regurgitamos logo em seguida. Porém, se é que chega a ocorrer, o que é que se absorve, de fato? Havíamos dito que a fotografia é *para alguém* e esse “alguém” somos nós mesmos, ou aqueles que consomem imagens da guerra. Sontag (2004a, p. 172) diria que

a fotografia é, de várias maneiras, uma aquisição [e que] por meio das fotos, temos também uma relação de consumidores com os eventos. Justamente um dos fatores que caracterizam a modernidade é a importância que as imagens fotográficas têm adquirido como o “meio pelo qual cada vez mais eventos entram em nossa experiência”,

ainda que na forma de um conhecimento que está de fato dissociado da experiência (*em si*) e dela é independente. De qualquer maneira, para a maioria de nós – os privilegiados telespectadores da Guerra – será em termos de *representações* (porque disso se tratam as imagens) que conheceremos, teremos algum contato, “experimentaremos” a guerra e, se não todo, parte do seu horror.

Sim, sem dúvida a guerra é uma forma de aquisição fotográfica – “ver por meio de fotos desperta em nós, na verdade, uma relação aquisitiva com o mundo, que alimenta a consciência estética e fomenta o distanciamento emocional” (SONTAG, 2004a, p. 127). Convertemos “o mundo numa loja de departamentos [...] em que todo tema é degradado na forma de um artigo de consumo e promovido a um objeto de apreciação estética” (SONTAG, 2004a, p. 126). E, como se sabe, em geral costumamos consumir somente aquilo que nos atrai: a imagem que “compramos” é, antes de mais nada, uma opção: da enormidade de imagens de guerra que hoje é produzida no mundo, elegemos o que vemos; até mesmo

² Para mais informação a esse respeito consultar Bourdieu (2003, p. 177).

elegemos não ver nada. O que de fato não nos compete – em termos de uma escolha – é decidir pelo que é adequado para ser visto. Por agora, deixemos de lado o ponto de vista dos receptores das imagens fotográficas. Voltaremos a eles em breve.

3

Toda fotografia é um olhar; ademais, toda fotografia é também o olhar do *outro*. O que significa que estaremos sempre à mercê não só de nossa própria subjetividade, mas também da subjetividade do autor da foto. Necessitamos aceitar: toda fotografia possui um autor e, assim sendo, representa o ponto de vista de alguém e disso não se pode escapar – a nós, os observadores, o único que nos resta, em termos de uma decisão sobre a imagem, é decidir por não mirá-la. A fotografia, sendo portanto a construção de um autor, possui regras de composição que pertencem ao domínio do mesmo, ainda que em alguns casos estas se encontrem sob a influência (às vezes sob a determinação) de terceiros. E ainda que

las intenciones del fotógrafo no [determinen] la significación de la fotografía, que seguirá su propia carrera, impulsada por los caprichos y las lealtades de las diversas comunidades que le encuentren alguna utilidad [...] la imagen fotográfica [...] siempre es la imagen que eligió alguien [- por tanto, una perspectiva]. Fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir (SONTAG, 2004b, p. 20-23).

Muito se há dito do fato de que a “aparência artística” de uma composição compromete (denigre) uma imagem em termos de sua força probatória, como se isso, esse tal “aspecto artístico” (inerente a determinadas imagens?), as tornasse de alguma maneira não-verdadeiras. Ademais, é preciso ter em conta que a fotografia de guerra muitas vezes é limitadamente entendida como imagem que possui uma única função: provar que o horror, por mais surreal que possa nos parecer, existiu, há tomado forma em algum lugar, e que quem a fez (a foto) “*esteve aí*”. Agora bem, provar que o autor de uma imagem esteve presente não nos parece demasiado problemático; ainda assim, restaria a possibilidade de se questionar a veracidade de uma imagem.

Detenhamo-nos nisso por um instante. “Las fotos de acontecimientos infernales parecen más auténticas cuando no tienen el aspecto que resulta de una iluminación y composición ‘adecuadas’ [...] se cree que en tales fotos hay menos manipulación” (SONTAG, 2004b, p. 16). Mas toda fotografia (e sem exceção!) é resultado de uma montagem. Além disso, a manipulação sempre esteve presente. O que poderíamos permitir-nos (se muito) é discutir as diferenças estéticas entre uma fotografia, digamos, mais

direcionada ao encenado – à produção de uma imagem em termos de uma teatralização de um episódio (e que portanto pediria um plano pré-concebido antes do disparo da câmera) – *versus* a de um tipo de foto que privilegiaria o instantâneo (ou aquilo que se apresenta espontaneamente à câmera em um dado instante); mas jamais negar que

la retórica que guía y define desde el exterior el trabajo de los fotógrafos de prensa, en nombre de la cual se prohíben el arte, está ella misma asociada a una imagen de lo bello que, si bien nunca es entendida como tal, no deja de tener algunos de los caracteres constitutivos de una estética (BOURDIEU, 2003, p. 226).

Figura 1. Robert Capa, Loyalist Militiaman at the Moment of Death, Cerro Muriano, September 5, 1936: momento em que a bala atinge o peito do soldado no campo de batalha. Exemplo clássico da “estética do instantâneo”.



Figura 2. Roger Fenton, The Valley of the Shadow of Death, 1855: contratado para criar uma “imagem favorável” do conflito.



Photo Restoration by Dennis Purcell

Se bem aqui não é objeto de nossa análise a fotografia enquanto arte (ou como aquilo que excede a significação, a “significação pura”), podemos dizer que o estético do discurso jamais abandona a fotografia. Em nenhum momento o faz. Nem mesmo na guerra, onde se poderia supor, quem sabe, que o caráter de emergência inerente a tal evento (ou a crueldade a ele implícita) não deixaria espaço para o estético. Na realidade, a fotografia do cruel segue, da mesma forma que todas as demais, juízos sobre “o bom gosto”. Na fotografia bélica, às vezes, uma imagem parece ser tudo o que resta; imagem da ruína. Mas na ruína também está a beleza. Enfim, ao estabelecer o que é apropriado transmitir e de que maneira transmiti-lo (construção de um discurso) estarão sempre presentes os preceitos de um juízo estético. Em outras palavras, também na fotografia de guerra a apreciação estética não se ausenta, nem do autor que a produz, tampouco do público que a consome.

De fato, à própria Sontag lhe parece estranho que as pessoas se espantem ao descobrir que uma foto se trata de uma imagem que há sido composta. Isso não deveria surpreender ninguém. A imagem, como tal, se apresenta não como uma reprodução da realidade em si senão como a realidade tal como alguém a representa, ou seja: “A realidade como tal é *redefinida*” (SONTAG, 2004a, p. 173, grifo nosso). Ainda quando se tenta de alguma forma desvincular o fotógrafo das “intenções dos seus superiores”, alegando sua mais completa posição de neutralidade ou imparcialidade com relação a algum conflito, determinados tipos de normas se “agarram” ao trabalho daqueles que cobrem a guerra, sem que jamais deixem de acompanhar-lhes. Dessa maneira, só nos cabe entender o “medo à manipulação” como sendo o resultado cultural de uma errônea concepção do real e, por consequência, da *autenticidade* da representação.

Finalmente, nos parece que, mais importante que ater-se a uma polêmica sobre a composição fotográfica e suas regras, seria dar-se conta de que por detrás de cada imagem sempre estão as exigências de algum meio de comunicação (pois todo fotógrafo de guerra é um contratado de alguém trabalhando para alguém (este, público ou privado); pois que será sempre através de algum meio de comunicação que suas imagens alcançarão o público que as consumirá).

*Mães chorem & Filhos emudeçam
vossos irmãos & filhos assassinam
os lindos corpos amarelos da Indochina
em sonhos inventados pros vossos olhos pela TV
toda essa conversa fiada sem sentido bostejada pelo rádio,
essa política ditada pelo jornal (GINSBERG, 2014: 84).*

Em outras palavras, haverá sempre algum interesse determinando, por detrás da produção e da publicação de uma fotografia, o que deverá ser fotografado (e o que deverá ser deixado para trás). Em suma, somente se fotografa aquilo que se está autorizado fotografar. Isso explica (pelo menos parcialmente), inclusive, o fato de que nem todo combate, nem toda guerra é fotografada. Em realidade, somente uma menor parte dos conflitos – os que “se [han] revestido de la significación de luchas más amplias” (SONTAG, 2004b, p. 19) – em todo o mundo chegam a “merecer” a atenção dos periódicos e demais meios de comunicação. Em todo caso, é a significação que um determinado conflito assume (quase sempre vinculada à magnitude de suas consequências), como resultado de decisões que se baseiam nas mais diversas causas e motivos – como os interesses econômicos dos próprios meios, os jogos de interesses dos governos envolvidos nos conflitos, etc. (neste trabalho, não nos parece conveniente discuti-los com maiores detalhes) – o que determina sua existência multimídia.

Nos contentamos com simplesmente estar conscientes de que sempre haverá *um outro* – motivado por e obedecendo aos mais variados critérios de benefício e interesse (próprio ou alheio) – definindo “lo que puede mostrarse, lo que no debería mostrarse” (SONTAG, 2004b, p. 31), determinando “los límites de lo que debe saber el público” (SONTAG, 2004b, p. 31). Nos contentamos com o fato de que ver a guerra através de imagens será sempre uma maneira descontínua de ver a guerra. Não nos resta outra. Desse modo, falar da neutralidade do fotógrafo só se faz possível admitindo-se critérios um tanto quanto frouxos. O que queremos dizer é que a imparcialidade de um fotógrafo de guerra (quando esta existe) se restringe a certos limites e decisões que, quando tomamos o discurso elaborado em seu conjunto, não logram representar parte relevante do todo. Sua neutralidade jamais se sustenta em termos de uma individualidade romantizada da fotografia. Queremos, enfim, dizer que a fotografia de guerra – assim como qualquer fotografia – é um discurso e, como tal, trata-se de um *feito por alguém* e com alguma *finalidade*. É preciso, ademais (e a título de prévia conclusão), nos restringirmos a esse fato: de que a fotografia é a construção de um discurso, e que é através deste que a maioria de nós pretenderá compreender a Guerra, ou pelo menos chegar a ter *algum* contato com ela.

Quiçá tenhamos atingido a etapa na qual já não nos questionamos o fato de que toda fotografia tenha um fim; quiçá o que antes se dava pelo mais pertinente agora já não nos basta. E não se trata, com isso, de menosprezar a relevância que os interesses públicos de uma nação (função propagandística – pró e contra) têm em determinar os rumos de uma guerra; nem de dissolver os interesses do voraz público consumidor dos jornais e revistas que se enriquecem com os combates ao redor do mundo. Talvez se trate, mais especificamente, de

admitirmos um interesse genuíno pelas menores partículas que compõem a fotografia. Talvez estejamos preparados para, por fim, saber o que é aquilo que *sempre está* na imagem quando de alguma maneira logramos percebê-la como tal.

4

Retomemos agora um ponto anterior: se as pessoas receiam serem manipuladas, ou se decepcionam-se ao descobrir que uma fotografia é uma construção –

sin embargo, la revelación, más de cuarenta años después, de que la foto había sido una escenificación con una mujer y un hombre contratados por ese día a fin de que se besaran ante Doisneau provocó muchos espasmos de disgusto entre quienes la tenían por una visión preciosa del amor romántico y del París romántico (SONTAG, 2004b, p. 26) –

Figura 3. Robert Doisneau, *Le Baiser de l'Hotel de Ville*, 1950.

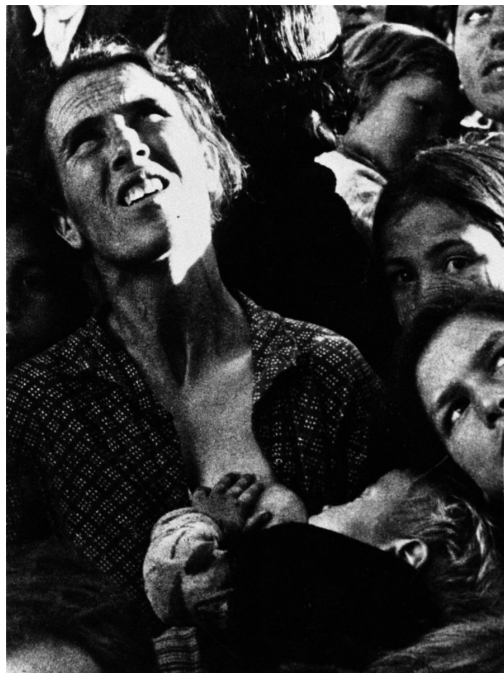


é provavelmente porque não estão de todo conscientes da capacidade que a fotografia tem de criar. A fotografia, ao criar-se a si mesma, também cria a realidade. Que alguém diga “queremos que el fotógrafo sea un espía en la casa del amor y de la muerte” (SONTAG, 2004b, p. 26) é tão só uma maneira romântica de dizer que não aceitaremos seus intentos de distorcer a realidade – mas de que realidade, afinal, estamos falando? Acima de tudo, queremos que a guerra, tal como acreditamos experimentá-la, seja o mais parecida possível com a guerra à qual a fotografia nos acerca.

Não obstante, nesse processo de duplicação do mundo é preciso se considerar que a fotografia que choca e provoca repulsa é a mesma que ameniza e que neutraliza. Tal efeito, de fato, aparece isento do grau de manipulação de uma imagem. Em suma, o que queremos dizer é que uma foto, independentemente de sua composição, nada nos diz até que a *contextualizemos*. Inclusive, poder-se-ia dizer que a função que uma determinada imagem exerce depende inteiramente do contexto no qual esta se insere.

Tomemos a fotografia de David Seymour (“Chim”), Figura 4: *Reunión de reparto agrario*, Extremadura, Espanha, 1936:

Figura 4. David Seymour (“Chim”), *Reunión de reparto agrario*, Extremadura, Espanha, 1936.



A imagem por si (ou seja, considerada fora de seu contexto) nada nos diz, pelo menos em relação ao conflito ao qual esta se encontra historicamente vinculada. E se hoje não podemos dissociar essa imagem da batalha que ganharia corpo quatro meses depois da feitura da mesma, ou se esta nos remete de imediato à guerra ocorrida na Espanha, é porque

el recuerdo ha alterado la imagen según las necesidades de la memoria, al conferir a la foto de Chim un carácter emblemático, ya no por la descripción de lo mostrado (una reunión de carácter político al aire libre efectuada cuatro meses antes de que comenzara la guerra) sino por lo que pronto iba a suceder en España y tuvo tan enorme resonancia (SONTAG, 2004b, p. 17).

Se ao começo deste ensaio havíamos dito que uma imagem nada nos diz pelo menos a princípio é porque claro está que toda imagem, em si, é insuficiente. É por essa razão que tão comumente uma fotografia vem acompanhada de um esclarecedor pé (às vezes em vários idiomas ao mesmo tempo), de uma legenda. Isso só faz reverberar o caráter acima exposto de que uma imagem não fala por si: será sempre preciso situá-la. A fotografia é “sempre um objeto num contexto” (SONTAG, 2004a, p. 122).

Mas tampouco a legenda lhe dá garantias de significação a uma foto: “nenhuma legenda consegue restringir, ou fixar, de forma permanente, o significado de uma imagem [...] mesmo uma legenda inteiramente acurada não passa de uma *interpretação*, necessariamente limitadora, da foto à qual está ligada.” (SONTAG, 2004a, p. 122, grifo nosso). O chamado pé de uma fotografia quiçá lhe confira um determinado *uso* à imagem, mas diferentes usos não asseguram tampouco nenhum significado. Toda fotografia, em realidade, comporta uma *pluralidade de significados*, sendo estes variáveis e inconstantes. É por isso que para Sontag (2004a, p. 122) “é dessa maneira que a presença e a proliferação de todas as fotos contribuem para a erosão da própria noção de significado, para esse loteamento da verdade em verdades relativas, que é tido como algo fora de dúvida pela moderna consciência liberal.”

Ao contrário do que previa Woolf (em *Ante el dolor de los demás*), o impacto, a reação provocada por uma fotografia de guerra varia, sim, de pessoa para pessoa. Não se nega com isso à fotografia a capacidade que esta tem de desvelar uma realidade objetiva do mundo – pelo contrário, o avanço e o desenvolvimento pelos quais as câmeras e os aparatos relacionados ao ato de fotografar têm passado nos últimos anos garantem cada vez com mais precisão, qualidade de definição e exatidão o alcance dessa competência, talvez a mais antiga, buscada, difundida e até mesmo aceita entre tudo o que à fotografia lhe compete ao longo da história. Trata-se somente de afirmar que o *significado é mutável* – em outras palavras, isso indica que o significado é *interpretável*, e como tal depende de um contexto histórico, político, etc. Porém, além do interpretável, depende também de uma *subjetividade* que é toda própria de quem mira, de quem observa uma determinada imagem.

Sem deixar de levarmos em consideração o peso que exerce o *onde* se vê uma imagem (pois que “cada foto se mira en un escenario distinto” (SONTAG, 2004b, p. 52) e esse cenário assume parte relevante no processo mesmo da significação de uma imagem) poderíamos afirmar sem maiores receios que “toda foto tem múltiplos significados; de fato ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio” (SONTAG, 2004a, p. 33). Agora bem, Sontag (2004a) fala de uma fascinação, Barthes (1984) sugere que algumas

imagens chegam a provocar um *espanto*. Mas essas imagens que provocam espanto são tão somente aquelas as que de alguma forma chegam a ser *para nós*. São estas as que, ainda que “em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia” (SONTAG, 2004a, p. 33).

Para Barthes, “uma fotografia sempre se encontra no extremo desse gesto; ela diz: isso é isso, é tal! mas não diz nada mais” (BARTHES, 1984, p. 14). Fotografias, como “detalhes significativos”, são contrárias ao fluxo no tempo que é a vida mesma. Por isso, em Sontag (2004a), à razão mesma do entendimento do significado, se faz necessária a “capacidade de dizer não”: a verdadeira possibilidade de compreensão é aquela que se assenta na aceitação de que não conhecemos o mundo tal como a câmera o registra, mas antes, (aceitar) que sempre estará a presença de uma significação secreta, que não se mostra desnuda, que não se joga, escancarada, à superfície misteriosa da imagem. A significação, em última instância, é aquilo que na imagem permite transcender os limites linguísticos da interpretação, ao mesmo tempo que não se restringe ao subjetivo inerente a todo ato de mirar. É um algo mais: *transfiguração* de algo interno.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland, **A câmera clara**. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOURDIEU, Pierre, **Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía**. Trad. de Tununa Mercado. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

GINSBERG, Allen, **A queda da América**. Trad. de Paulo Henrique Britto. Porto Alegre: L&PM, 2014.

NANCY, Jean-Luc, **El arte hoy**. Trad. de Carlos Pérez López y Daniel Alvaro. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.

SONTAG, Susan, **Sobre fotografia**. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.

_____, **Ante el dolor de los demás**. Trad. de Aurelio Major. España: Suma de Letras, 2004b. (versão eletrônica).