

**Entre o artifício e o acaso no fotojornalismo de conflitos:  
o discurso visual nas imagens da guerra na Líbia**

***Between Artifice and Chance in Conflict Photojournalism:  
The visual discourse in the images of the war in Libya***

Fernanda RECHENBERG<sup>1</sup>  
Bruno Cavalcante PEREIRA<sup>2</sup>

**Resumo**

O presente trabalho busca debater as tensões existentes entre documento (notícia visual) e arte na fotografia. Optou-se como metodologia de análise interpretativa o diálogo entre “discursividade visual” (PICADO, 2003) e a “análise iconológica” (VICENTE, 2000) no intuito de mostrar uma percepção singular da fotografia sem ela estar analogicamente ligada a explicações semiológicas. Escolhemos como *corpus* as imagens de conflito do ensaio *Libya Hurra* (2011), de Maurício Lima, para exemplificar que os valores estéticos e a assunção do ponto de vista do fotógrafo sobre o motivo fotografado não afastam da imagem o seu caráter denunciativo dos horrores do conflito civil só porque se utilizou de estratégias como a encenação, por exemplo, que flertam com a arte contemporânea.

**Palavras-chave:** Fotojornalismo de guerra. Discursividade visual. Subjetividade. Arte. Fotografia.

**Abstract**

This paper seeks to discuss the tensions between document (visual news) and art photography. It was chosen as interpretative analysis methodology dialogue between "visual discourse" (PICADO, 2003) and "iconological analysis" (VICENTE, 2000) in order to show a unique perception of the photograph without her being similarly linked to semiotic explanations. Chosen as corpus images of conflict in *Libya Hurra* essay (2011), Mauricio Lima, to exemplify the aesthetic values and the permission of the photographer's point of view on the photographed matter does not deviate from the image your denunciation character of civil conflict horrors only because it used strategies such as staging, for example, dialoguing with contemporary art.

**Keywords:** War photojournalism. Visual discourse. Subjectivity. Art. Photography.

---

<sup>1</sup> Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora do Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas (UFAL).  
E-mail: fernandarechenberg@gmail.com

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PPGCOM/UFPE.  
E-mail: bruno8505@gmail.com

## Introdução

Dadas às conformações de uma sociedade industrial, é o *status* de documento que faz da fotografia sua proximidade com a concepção de realidade. Na Exposição Mundial de 1855, no auge do movimento artístico, o Realismo, a pintura foi escanteada em detrimento das fotografias, cujos instantâneos foram exaltados por copiar fielmente a natureza, tornando-se logo depois uma tendência. Para os realistas, a subjetividade estava ligada à falsificação do mundo, assim sendo, eles exigiam a separação entre imagem e sujeito produtor, cabendo aos fotógrafos apenas corrigir iluminação, enquadramento, por exemplo, mas nunca transformar o real. Contraditoriamente nascida em uma base de ideias estético-artísticas, a concepção realista negava-se a considerar a fotografia como arte.

Assim, separada da arte, a fotografia-documento ganhava uma dimensão utilitária. Ela desempenhou o papel de arquivo ao reunir em álbuns fotográficos histórias de expedições militares, *verbi gratia*. Campanhas patrocinadas pela Coroa francesa destinavam fotógrafos a lugares em conflito bélico, como Síria, na China e na Indochina (1860) e no México (1867), a fim de documentar sobre outros povos e outros lugares a serem conquistados.

O regime da verdade e o valor documental estão intimamente ligados à estrutura social: mecânica, industrial, urbana e capitalista. Ideias como precisão e exatidão estavam atreladas ao ato fotográfico: era preciso por meio do fragmento mostrar o real que estava diante do homem. Exemplo disso foram os primeiros passos do desenvolvimento da imprensa ilustrada em meados da década de cinquenta do século XIX. Nesse mesmo período, vários conflitos armados se deram entre as grandes potências industrializadas, fato que gerou curiosidade entre as pessoas, bem como propiciou a formação de público para o “protojornal com imagens”. As imagens sob a forma de gravuras da Guerra da Crimeia (1855), coberta por Roger Fenton, por exemplo, ganharam as páginas dos jornais *The Illustrated London News* e *II fotografo*. A produção de imagens das guerras daí em diante seria um forte indício do estatuto de “realismo”, da “prova”, do “testemunho” que ganhou espaço e consumo na sociedade burguesa – que a pintura não conseguia superar – propagando-se até os dias atuais.

É comum dizer que a imagem fotográfica se apropria de uma situação, assimila o seu tempo e o seu espaço, para representar o real. Ao retratar um tema, a fotografia presta-lhe uma homenagem, pois a imagem tanto se liga a ele quanto o expande. Além de interpretar o real, a fotografia é um vestígio do tema fotografado. Neste expediente, entende-se o vestígio como um sinal de um acontecimento real ou de algo que de fato existe. Deste modo, a Teoria dos Signos, proposta por Pierce (2005), aponta que a fotografia possui um caráter indicial, já que por contiguidade física mantém-se ligada ao seu objeto referencial.

Em consonância com a indexicalidade do signo visual, Barthes (1984) apresenta a transparência da imagem. Nunca é ela que a vemos, mas sim o próprio objeto contido na imagem; o referente adere<sup>3</sup>. E o que vemos na fotografia? O “*isso foi*”. Essa famosa expressão barthesiana também pode ser entendida como “a coisa esteve lá”, ou seja, a fotografia representa um passado a fim de atestar que o fato existiu.

Deslocando-nos desta visão sintética, subtrativa, essencialista e objetiva, este trabalho se propõe analisar a fotorreportagem *Libya Hurra*<sup>4</sup> (2011) do fotojornalista brasileiro, Maurício Lima, numa perspectiva interpretativa que busca demonstrar na imagem noticiosa, atravessada por elementos artísticos e estéticos, as tensões no debate entre documentação e arte, entre subjetividade e objetividade, e entre flagrante e encenação. Das 24 fotografias do ensaio disponíveis no site, escolhemos 03 (três) para, à luz da ‘análise iconológica’ (VICENTE, 2000) e do ‘discurso visual’ (PICADO, 2003), discorrer reflexões acerca da interferência particular/subjetiva do fotógrafo na produção de notícias visuais.

Vale salientar ainda que, as imagens do ensaio *Libya Hurra* foram premiadas com o segundo lugar na categoria Notícia (série) e ganhou Menção Honrosa na categoria Retratos (individual), ambos no *Pictures of the year (POY Latam 2013)*, maior concurso de fotografia documental da América Latina. Essas premiações reforçam o acolhimento que as imagens artísticas de guerra têm perante o público especializado, a circulação do *medium* fotográfico em salões e museus de arte, bem como na imprensa.

---

<sup>3</sup> Cf. BARTHES, 1984.

<sup>4</sup> Disponível em <<http://www.revelarbrasil.com.br/site/serie/libya-hurra/>> Acesso em 20 set 2016.

Entendemos por isso a relevância que essas fotografias de Maurício Lima têm na discussão da relação entre documento e arte.

### **Subjetividade na notícia visual de Guerra**

A fotografia-documento (imagem-ação) experimentou mudanças profundas a partir dos anos de 1950, tendo sofrido a interrogação da crença da verdade e do real representado, como ocorreu em coberturas fotográficas de conflitos bélicos. A manipulação, a pose, a encenação foram elementos os quais integraram uma linguagem mais particularista do fotógrafo; era a assunção do ponto de vista do produtor sobre os fatos que ele testemunhava. Os fotógrafos assumiam a “verdade subjetiva” em detrimento da verdade universal na imagem, fazendo confundir os limites entre o fotodocumental e o fotojornalístico. É o caso das francesas Marie Laure de Decker que percorreu temas marginais da Guerra do Vietnã (1955- 1975), e Stephane Compoint que supervaloriza as cores em fotografias dos duelos e dos incêndios nos poços petrolíferos kuaitianos, quando do fim da Guerra do Golfo.

Além disso, a cobertura na televisão<sup>5</sup> alastrou as imagens de violência, o que acarretou na descrença do mundo e na desconfiança da população sobre o regime político-econômico vigente. Já nas guerras seguintes, a das Malvinas (1980) e a do Golfo (1991) tentou-se controlar o trabalho dos fotógrafos, por meio de expedições monitoradas por tropas militares, o que gerou censura de algumas imagens, conseqüentemente o falseamento da realidade documental.

Por sua vez, a verossimilhança e a estética da objetividade não cabem num mundo em constantes mutações como na contemporaneidade. E as hodiernas formas de representação devem atender a novas demandas da sociedade em rede, difusa, que certamente não aceitam mais uma estética da coisa pré-fixada, material, invariável e perene, assim como é a fotografia-documento; seria a fase “pós-fotográfica” para nos situarmos em termos de Machado (2005) para quem a “imagem – e sobretudo a imagem tecnicamente produzida – libera-se finalmente do seu referente, do seu modelo, ou daquilo que nós chamamos um tanto impropriamente de a ‘realidade’” (MACHADO, 2005, p.313).

---

<sup>5</sup> Influência da TV americana, sobretudo a CNN, na profusão de imagem em movimento durante a Guerra do Vietnã que se caracterizou pela velocidade da transmissão da notícia em tempo real.

Igualmente, 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). Ainda, a evolução eletrônica-digital possibilitou criar as bases para o desapego da fotografia enquanto documento da verdade.

A fotografia contemporânea antes afastada da pintura, agora se aproxima no sentido de se permitir à exploração da subjetividade de seu autor. O fotógrafo monta cenários, constrói tramas ficcionais, rompe os limites entre a fantasia e a realidade para expor, opinar e criticar o tema. Sob o ponto de vista de Cotton (2010) essa atividade pode ser descrita como “fotografia-quadro” porque, a partir da montagem cênica [coreografada] em uma única imagem, é possível contar toda uma história. Mesmo que em uma fotorreportagem ou em um fotoensaio sejam apresentados por meio de uma sequência de imagens, uma única imagem congrega todo o enredo da narrativa visual (COTTON, 2010, p.49). O que a autora explora em outras palavras é a independência das imagens, elas existem e significam para si mesmas e não para outras.

A arte fotográfica contemporânea encontra amparo no acordo entre fotografados e fotógrafo, na trama visual pré-planejada. O realismo foge da cena a partir do momento que ambos sabem da presença uns dos outros. A partir disso, o que vemos é uma imitação daquilo que é flagrado, como em um teatro onde a semelhança entre pessoas e personagens não passam de ilusão. Em consonância com essas palavras Rouillé (2009, p.369) afirma que “qualquer que seja a aparente fidelidade descritiva das obras (...) a arte escapa ao realismo ao procurar captar forças em vez de representar estados de coisas, ao renunciar à ilusão de poder captar e comunicar a realidade em sua unidade e simplicidade (supostas)”.

### **Conciliação entre mundos fotográficos nas imagens de guerras**

O paulistano Maurício Lima, 40 anos, é um fotojornalista de guerra independente, que já ganhou diversas condecorações, como o Prêmio Pulitzer 2016, na categoria de fotografia de notícias pela cobertura da crise dos refugiados da Síria, do

Iraque e do Afeganistão, além do “melhor fotógrafo de agência do ano” pela revista *Time*, em 2010, o *Pictures of the Year International* (2004, 2011 e 2014), o *PDN Photo Annual* (2013 e 2014), laureado como um dos fotógrafos do ano pela *NPPA Best of Photojournalism* (2012), *Pictures of the Year Latin America* (2011 e 2013), o *China International Press Photo Contest* (2014), dentre outros.

Ele começou sua carreira em 1999 fazendo coberturas de competições esportivas, tendo logo depois trabalhado na agenda de notícias *France Presse* (AFP). Suas lentes captaram o pós-guerra do Iraque, Afeganistão, Faixa de Gaza e, em 2011, registrou os conflitos da Primavera Árabe, mais precisamente, na Tunísia e na Líbia. Atualmente é colaborador do jornal americano *The New York Times*.

O ensaio fotográfico *Libya Hurra* (2011) foi realizado em Sirte, uma das últimas cidades tomadas por civis, anti-Muamar Kadafi. O fotojornalista brasileiro ficou no país por 50 dias, contudo em Sirte esteve por 15. Dentro do contexto da guerra civil instalada no país, Sirte apresentava uma simbologia importante para o conflito: cidade onde nasceu o ditador, cujo lugar seria o mesmo de sua morte. Logo, a reportagem visual de Maurício Lima propõe um “retorno aonde tudo começou”: a construção imaginária de um lugar, cujas fotografias sejam *a posteriori* capazes de constituir as memórias do povo líbio.

Além disso, os clichês fotográficos de Maurício Lima mostram o olhar estrangeiro sobre o *ethos* do Outro já estigmatizado, em um lugar estereotipado por ruínas, subdesenvolvimento, precariedade e pessoas: se for homens, sempre em lutas e sendo mulheres, crianças ou idosos, acuados pela violência sem fim. O caráter de denúncia e compromisso social de seus instantâneos divide espaço com o recorte simbólico “mediatizado” que a guerra adquiriu. Para Sontag (2004) “a fotografia não retrata apenas determinado tema, é também uma homenagem a ele. É parte do tema e um prolongamento dele; como também um meio potente de possuí-lo e controlá-lo” (SONTAG, 2004, p. 146). Nesse expediente, a máquina fotográfica é manipulada pelo fotógrafo produzindo símbolos e servindo a interesses ocultos (FLUSSER, 1985). Importante frisar que a ordem simbólica individual do produtor carrega elementos de sua trajetória pessoal, profissional, coletiva e social. Certamente esses elementos compõem o repertório do fotógrafo e irão influenciar nas escolhas estéticas de seu trabalho.



Essa concepção está em consonância com o “fotójornalismo de autor” (SOUSA, 2004), o qual referencia a ligação entre arte e ponto de vista do fotógrafo, e, expansão da subjetividade e da interpretação do sujeito diante do referente fotografado. Assim, o autor vai de encontro à ideia barthesiana a qual credita existir separação entre fotógrafo e *médium*. Destarte, “antes de qualquer opção mediática e da percepção e recepção da foto por parte do observador, a fotografia é um ato pessoal.” (SOUSA, 2004, p.84).

O ensaio fotográfico *Libya Hurra* é o juízo do fotógrafo Maurício Lima sobre a guerra, expondo assim sua intenção ideológica. Este ensaio visual é a forma como o produtor resolve contar a história, e nesse caso, Lima pôs sua câmera ao lado dos insurgentes contra o regime ditatorial. À medida que civis atiravam contra tropas pró-Kadafi, o brasileiro disparava sua máquina a favor dos rebeldes, retratando a luta, resistência e a vitória desse povo.

Diz-se com isso que, o exemplo de *Libya Hurra* nos serve para demonstrar que os elementos da arte contemporânea<sup>6</sup> têm influenciado as imagens noticiosas de guerra, mas ainda esbarra com o conservadorismo da imagem que se propõe a expressar a realidade por meio da suspensão do tempo rendido. Embora o mote das imagens seja corriqueiro na imprensa e o público já esteja acostumado a consumir certos “moldes” de fotografias de guerra, o fotógrafo Maurício Lima através da sua forma subjetiva/imaginária impõe uma assinatura pessoal, artística e estética.

A fotorreportagem artística de Lima escapa da abordagem tradicional do fotójornalismo ao usar os artifícios da “fotografia-quadro” (COTTON, 2010) a fim de retratar com densa dramaticidade as situações “reais” de guarda/espreita que presencia dos insurgentes. A aparente fidelidade da representação de pessoas e coisas no cenário de guerra [de Maurício Lima] é menos uma pragmática objetivista do que uma experimentação de chegar ao real por meio do simulacro, da virtualidade e do conjunto de ideias da mimética da realidade.

---

<sup>6</sup> O fotójornalismo atual sofre influências da arte conceitual (gênese da arte contemporânea, em meado dos anos de 1960 e 1970). 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 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.

Por mais que o fotojornalismo seja marcado por aludir flagrantes do real, o aspecto subjetivo do testemunho de Maurício Lima é o clímax do discurso visual e faz disso um norte para encontrarmos paridades com a arte contemporânea em representações fotográficas em zonas de conflito. A qualidade dramática das imagens de Lima vai além de expor o acontecimento rendido; pessoas (em luta ou mortas), objetos e cenários são o meio para se atingir uma experiência artístico-estética.

As “fotos-documentário-notícias” de Maurício Lima têm como elemento morfológico dominante o uso do preto e branco. No entendimento de Guran (1992) o P&B tende a representar a realidade, enquanto a fotografia em cores a imita: “[...] a foto em preto e branco se define como código diferenciado da nossa forma natural de ver a realidade [...] ela parece sem ser igual, e testemunha e interpreta a partir da sua própria diferença.” (GURAN, 1992, p.22). Por outro lado, entende-se que a escolha desse recurso está mais ligada aos aspectos da subjetividade do fotógrafo do que a busca fidedigna da realidade do confronto líbio. Assim, o efeito plástico do P&B é uma opção simbólica, poética e lírica que empresta às imagens uma marcante significação e expansão dos sentidos, fotografias estas que passaremos a analisá-las a seguir.

### **Traços metodológicos: discurso e morfologia visuais**

Para a análise das 03 (três) imagens escolhidas de *Libya Hurra*, buscou-se compor uma metodologia que considerasse os aspectos particulares da fotografia: mensagem, trama ficcional e formas/estruturas morfológicas. A ‘Discursividade Visual’ (PICADO, 2003) se ocupa da interpretação da/para a fotografia, dos elementos pictóricos que expandem para dentro da própria imagem fotográfica. À vista disso, o discurso visual vai à contramão do entendimento gramatical (texto) da imagem, valorizando as estruturas próprias da plasticidade visual e da matriz perceptualista dos fatos visuais. Assim, o ícone visual não estaria preso à ideia de semelhança (caráter denotativo), mas sim – por meio de uma perspectiva pictorialista – sua mensagem expandiria o seu valor estético-artístico/conotativo. De outra forma resumida, o autor denomina em autorreferencialidade e aspectualidade como características pilares da fotografia.



Neste segmento, Picado (2011) afirma que a autorreferência é “uma matriz autônoma do sentido que se possa atribuir a esta nova série iconográfica da cobertura visual.” (PICADO, 2011, p.61). Como dissemos brevemente acima, a fotografia se autorreferencia para se explicar a si mesma, não mais para justificar o objeto (referente), não mais ser fidedigna ao índice fotográfico. Diferentemente da semiologia barthesiana<sup>7</sup> essa “metalinguagem” visual dilata o simbólico permitindo a extensão dos códigos da conotação como princípio estruturante presentes na interpretação do signo visual.

Já a aspectualidade da imagem se dá partir da seleção de motivos ou temas que irão compor a visualização e significação imagética. Essa característica apontada pelo autor não significa apenas enquanto um sistema que garanta o funcionamento das imagens, mas também, “em detendo-se sobre elas, reconhece ali uma propriedade conectiva (o comprometimento ou não da imagem com os objetos), a que poderíamos chamar de ‘aspectos’ representacionais da imagem” (PICADO, 2006, p.161).

Na esteira da morfologia da imagem fotográfica, iremos recorrer à Análise Iconológica (VICENTE, 2000) a qual dá conta de três níveis de significados das artes figurativas, a saber: a) identificação e descrição das formas, considerando também o ponto, a linha, a cor e o plano, por exemplo. Esse primeiro estágio enlaça forma e estados emocionais ou qualidades expressivas; b) demonstração dos motivos artísticos dentro de uma base teórica explicativa; e c) análise propriamente dita que desvela os valores simbólicos das fotografias e do contexto o qual elas estão inseridas (VICENTE, 2000, p.150).

### **Diante da discursividade visual nas fotografias artísticas de Maurício Lima**

A primeira fotografia (FIG. 01) apresenta quatro pontos que direcionam o foco de atenção do espectador como também compõem o discurso visual da imagem: canhões de guerra (extremidades esquerda e direita), céu nublado e dois beligerantes entre os canhões ajoelhados em ato de oração. Esses quatro vetores criam uma tensão na imagem por sugerirem um cenário ambivalente: enquanto os sujeitos postos em cima dos tanques de guerra parecem dialogar tranquilamente, os outros dois personagens

---

<sup>7</sup> A semiologia reduz o discurso visual aos sistemas de significação baseados na linguagem enunciativa.

estão concentrados e recolhidos na veneração a Alá (como pede a tradição do islã, descalços, corpos curvados e cabeças encostadas no chão).

Figura 1 - Rebeldes rezam antes da batalha



Fonte: Site Doc Galeria

Os motivos fotográficos estão orientados no mesmo plano [conjunto], na mesma linha horizontal, o que revela uma simetria na imagem. Esses aspectos formais criam uma representação portadora de sentido intencional, sobretudo do produtor. O fotógrafo Maurício Lima parece ter criado um cenário surreal e antagônico ao estabelecer o lugar de guerra sendo o mesmo da adoração. Os corpos curvados no solo são a contrariedade dos dois indivíduos de pé nos tanques de guerra, embora os quatro indivíduos tenham em comum o fato de estarem parcialmente revelados para o espectador, uma vez que os quatro modelos estão posados com suas faces para o lado.

Outra interpretação da imagem poderá mostrar que os indivíduos que rogam a Alá representam não só a eles próprios, mas todos outros sujeitos vítimas do conflito que estão entre a súplica e o céu. Os corpos prostrados estão, em relação ao céu acinzentado, separados pelos canhões, demonstrando simbolicamente que a guerra é um fator que separa os servos do Ser supremo.

Esse caminho que se faz nas imagens de ação, sobretudo as que servem às notícias de guerra, ao padrão de correção que segundo Picado (2005) é uma característica específica da arte e da percepção de fotografias. Segundo o autor, “a

ambiguidade e o poder de sugestão que lhe são próprios dificilmente poderiam ser encontrados na arte pictórica clássica ou narrativa (ou, ao menos, nos gêneros pictóricos), em que a fotografia de ação se serve mais claramente para instaurar seus efeitos.” (PICADO, 2005, p.177).

Na maior parte das notícias visuais de guerra o mote se concentra ora em retratar o sofrimento de alguém ora em “flagrar” indivíduos com arma em punho, no campo de batalha. Essa fotografia de Maurício Lima – carregada de símbolos (re)interpretantes – foge dos clichês notadamente reconhecidos e banalizados da representação em coberturas de guerras, por justamente apresentar uma dimensão estética afastada da pragmática das fotografias de ação.

Figura 2 - Grito de um rebelde



Fonte: Site Doc Galeria

A segunda imagem (FIG. 02) tem por centro de interesse, em primeiro plano, um rebelde pertencente ao grupo do exército contrário a Muammar al-Gaddafi. As linhas convergem para o centro da imagem dotando de maior volume e acarretando um efeito dinamizador à mimese bidimensional do indivíduo. Diferente da primeira imagem analisada, o modelo está postado diante da câmera – ou ele correu em direção ao fotógrafo e posou ou Maurício Lima pediu para que ele posasse para a cena – o que implica na discussão da relação entre produtor e modelo, e, o consentimento da encenação na imagem noticiosa.

Neste expediente, consentir ao sujeito representado o domínio de sua própria forma de representação afronta o tradicionalismo da reportagem visual. A pose, artifício da encenação, aparece com frequência no ensaio *Libya Hurra*. Os revoltosos, em geral, estão olhando para máquina, munidos de vestimentas e armamento de guerra, eles encenam o cotidiano e a relação deles com o conflito.

Esta encenação é um diálogo entre fotógrafo e fotografado, ambos sabem da presença um do outro. Embora, em algumas fotografias uma análise superficial aponte como flagrante/instante decisivo da representação da guerra, só o fato do conhecimento de que ali existe uma máquina disparando enquanto eles atiram com suas armas já é *per si*, mesmo inconsciente, uma autorização à fabricação de “realidades”, o amálgama fotográfico formado é então resultado da subjetividade/imaginário do fotógrafo e das ações “naturalmente” coreografadas dos beligerantes.

A pose do sujeito representado da FIG. 2 é um artifício de Maurício Lima para fugir dos cânones da representação de corpos em fotografias de guerra. Essa tendência da arte contemporânea ganha novo valor dentro da discursividade visual no fotojornalismo. A manifestação do discurso desta imagem está na gestualidade, na fisionomia e na relação da posição do corpo do sujeito representado em relação ao fotógrafo garantindo uma significação plástica.

Neste seguimento, há uma relação direta entre a retórica e os gestos do homem representado. O grito do indivíduo estabelece conexão com a expressão de vitória presente na face, além da ligação com manifestação do corpo do insurgente. Com os braços erguidos para cima, a mão direita impunha uma arma longa enquanto a esquerda um saco plástico.

Maurício Lima parece demonstrar nesta imagem uma supervalorização do grupo anti-Kadafi: o simbolismo está presente na quantidade de armas que ele possui, no caso três, e um saco que é possivelmente objeto de conquista que não é revelado. Numa rua tomada por rebeldes, esse personagem é o único que fica diante das lentes da câmera, como alguém que está à frente delimitando o espaço conquistado naquele momento.

Esse mister discursivo da imagem não tem o objetivo de conferir ao ícone fotográfico um sentido estritamente abstrato; os gestos humanos e o movimento são capturados também em seus ritos artísticos ao “expressar um determinado estado de

tensão e de circunstancialidade da experiência das personagens, que é precisamente o correlato visual do ‘momento climático’, nos preceitos da arte poética.” (PICADO, 2005, p.175).

Figura 3 - Rebelde franco-atirador



Fonte: Site Doc Galeria

A terceira fotografia (FIG. 3) está fragmentada em três planos: o da maçaneta da porta, o do homem que faz as vezes de fotógrafo com uma câmera tipo *Cyber Shot DSC* da Sony e o do indivíduo posado na posição de espreita pronto para atirar. Esses três planos coincidem com os pontos de atenção da imagem de Maurício Lima. A fotografia é construída por meio da metanarrativa, ou seja, que se refere e se explica a si mesma. O discurso visual se expande para dentro da própria cena fotográfica ao estabelecer as metáforas do flagrante e da encenação ao mesmo tempo.

Essa imagem está longe de estabelecer certezas, é a hipervalorização do simulacro. A aspectualidade do ícone visual está mais centrada nos questionamentos e nas dúvidas a respeito da imagem do que nas certezas sobre aquilo que é representado na fotografia. Maurício Lima teria flagrado uma encenação ou teria proposto uma encenação da encenação? Esse jogo de ideias característico da “fotografia-expressão” (ROUILLÉ, 2009) preenche de literariedade e expande para contemplação dialógica (entre a cena e o espectador) uma imagem que se presta a cobertura jornalística.



A forte tensão e densa dramaticidade mostradas nas duas primeiras imagens parece não estar presente nessa última fotografia. Propositalmente, em relação às outras acima, a figura 03 exemplifica o enlace entre notícia visual e arte contemporânea. A autorreferência da imagem fotográfica de guerra é trabalhada em um cenário atípico das zonas de conflito: um quarto com ar condicionado. Essa fuga, ou melhor, essa captação retirada do ambiente comum de guerras nos leva a constatar que a encenação de dois beligerantes que invadem uma casa para servir de esconderijo e barricada para alvejar inimigos é a metáfora da invasão dessas imagens na casa de qualquer espectador.

O sentido de valorização do insurgente de guerra sobre o conflito está dito no ponto de vista do fotógrafo ao enquadrar esse plano médio em *contra-plongée* (de baixo para cima) enaltecendo a ação encenada do atirador. E, a mesma ideia é reiterada na tela da câmera digital do fotógrafo que a cena exhibe, dando condições para uma metalinguagem da forma de fotografar e ver essas imagens.

Diante do exposto, tem-se a sensação de que as fotografias ficcionalizadas por Maurício Lima são comentários sobre as denúncias que ele mesmo fez na Líbia, revestindo as cenas de choque com os elementos artísticos e estéticos, além de valorizar o potencial subjetivo/imaginário que vem do ato de dotá-las de uma densa dramaticidade fotográfica, beirando o literário fantástico. Maurício Lima concilia a estética com a informação ao “flagrar” o horror e ao mesmo tempo provocar a sensibilização da exposição humana.

### **Considerações finais**

Dentro de uma lógica de representação mais realista como o fotojornalismo até hoje faz acreditar, a guerra da Líbia sob as lentes de Maurício Lima não se afastou do caráter denunciativo dos horrores do conflito civil só porque se utilizou de ferramentas que flertam com a arte contemporânea. Neste trabalho analisaram-se três fotografias de *Libya Hurra* inserido nas tensões que se estabelecem entre a fotografia-documento e a fotografia artística.

Os insurgentes apresentados nas imagens são os anti-heróis, os personagens principais da *trama-reportagem* visual construída por Maurício Lima. O estado de tensão, recorrente nas imagens de *Libya Hurra*, não é apenas uma assinatura pessoal



que identifica Lima, mas é também um exemplo de uma encenação voyeurística, cuja observação é consentida dos dois lados: o prazer de observar os revoltosos e esses por sua vez por saberem da presença do fotógrafo permitem ser contemplados.

Além disso, a roteirização da cena e a trama coreografada permitem combinar personagens, objetos e adereços que possibilitam ao espectador reconhecer a história que está sendo contada. E mais uma vez na busca da imagem voltar-se para si mesma – ou autorrefencial aos moldes de Picado (2003) – a arte contemporânea permite uma contemplação em que o espectador adentre a imagem, faça parte dela também.

A partir disso, procurou-se demonstrar que o *status* de documento verdadeiro e representativo do real – baseado nas teses de Barthes e de Peirce – não sustenta as formas de apresentação da imagem na contemporaneidade. A fotografia se afasta da metáfora do “espelho do real” e da estética da coisa pré-fixada, material, invariável e perene para assumir a falsificação do mundo, a manipulação, a pose, a encenação, além da assunção do ponto de vista do produtor sobre os fatos que ele testemunha.

Nesse percurso analítico, optou-se por uma metodologia que amparasse os aspectos inerentes da fotografia que estivessem fora das conformações semiológicas (imagem interpretada como texto). O caminho foi o encontro da ‘Discursividade Visual’ (PICADO, 2003) com a ‘Análise Iconológica’ (VICENTE, 2000) que possibilitou um estudo interpretativo voltado às estruturas próprias da plasticidade visual e da matriz perceptualista, valorizando os elementos estético-artísticos/conotativos dos fatos visuais, em detrimento da concepção da semelhança (caráter denotativo) da fotografia.

Assim, entende-se o ensaio de Lima como exemplo do “fotojornalismo de autor” (SOUSA, 2004), evidenciando o diálogo entre arte e ponto de vista do fotógrafo e manifestação da interpretação do produtor diante do motivo fotografado. Dessa forma, a imagem – revestida de outras significações – acentua o estético e o artístico da escolha subjetiva do fotógrafo sobre a representação visual.

## Referências

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

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

FATORELLI, A. Fotografia e modernidade. *In:* SAMAIN, Etienne (Org). **O fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec 2005.

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

GURAN, M. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

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

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

PICADO, J. B. Do problema do iconismo à ecologia da representação pictórica: indicações metodológicas para a análise do discurso visual. *In:* **Contracampo**, Rio de Janeiro, n.9, p.199-220, jul./dez. 2003.

\_\_\_\_\_. Ícones, instantaneidade e interpretação: por uma pragmática da recepção pictórica na fotografia. *In:* **Galáxia**, São Paulo, n.9, p.159-183, jun/2005.

\_\_\_\_\_. Das funções narrativas ao aspectual nos ícones visuais: notas sobre modos de interpretar imagens. *In:* **Contemporânea**, Salvador, v.4, n.2, p.136-165, dez/2006.

\_\_\_\_\_. Sentido visual e vetores de imersão: regimes plásticos da implicação do espectador nas formas do fotojornalismo. *In:* Revista Galáxia, São Paulo, n.22, p. 53-66, dez/2011.

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

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

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

VICENTE, T. A. de S. Metodologia da análise de imagens. *In:* **Contracampo**, Rio de Janeiro, n.4, p.147-158, 2000.