



Os caminhos da realidade e da ficção no fotodocumentarismo de guerra: o conflito líbia sob a narrativa visual de Maurício Lima¹

Bruno Cavalcante PEREIRA²
Emanuelle Gonçalves Brandão RODRIGUES³
Fernanda Capibaribe LEITE⁴
Universidade Federal de Alagoas, Maceió, AL

Resumo

Fotógrafos de guerra têm incrementado, em registros fotodocumentais, valores artísticos, estéticos e ideológicos, sobretudo os de sua ordem simbólica. Este artigo busca analisar a narrativa visual simbólica/imaginária de um conflito tendo como objeto os registros de Maurício Lima, na Líbia, em 2011. Suas fotografias caminham entre documentação e arte para revelar o ponto de vista do autor sobre os insurgentes do sistema. Flagrante e encenação dividem o mesmo espaço nesse ensaio para ampliar a interpretação da narrativa fotográfica. Observou-se nesse estudo que, a temática de conflitos deve merecer atenção de fotógrafos, pois escolhas artísticas podem banalizar esse assunto, fazendo da guerra uma mera peça de apreciação.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia documental; conflito; flagrante; encenação; documentário imaginário.

Introdução

O desenvolvimento técnico da fotografia, no século XX, está imbricado com guerras ocorridas no mundo, como a Guerra Civil Espanhola (1936 – 1939) e a Guerra do Vietnã (1962 – 1969), por exemplo. Imagens de guerra tanto serviram para denunciar e conscientizar a população, a respeito dos horrores dos conflitos, como foi o caso da Revolução Russa (1917), quanto convieram aos interesses propagandísticos e ideológicos, como os da II Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945).

De 1930 até os dias de atuais, as diversas gerações de fotógrafos vivenciaram, no *front*, diferentes condições de trabalho para registrar e interpretar os conflitos: máquinas

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual – do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 30 de maio a 01 de junho de 2013.

² Estudante de graduação do 7º período do curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo da UFAL, e-mail: bruno_8505@hotmail.com

³ Estudante do 8º período do Curso de Comunicação Social com habilitação em Relações Públicas da Universidade Federal de Alagoas, e-mail: egbrodrigues@gmail.com.

⁴ Orientadora do trabalho. Professora da UFAL, doutoranda bolsista (CAPES) em Mídia e Estética do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, e-mail: fernanda.capibaribe@gmail.com



grandes e tripés foram substituídos por máquinas compactas, a invenção das rotativas e da linotipia⁵ barateou a produção, películas em rolo possibilitaram a sequência fotográfica favorecendo a construção de uma fotográfica sequenciada.

Mais que essa conjuntura acima citada, a queda da censura militar pós-conflito vietnamita ampliou e diversificou os registros imagéticos. Os fotógrafos puderam se permitir a experiências independentes ocasionando nova estética visual, interpretações múltiplas, e, sobretudo, valorização da ordem simbólica do autor.

Resultado disso foi o “bombardeio” de imagens de conflitos – expondo a toda sorte civis subjugados pelo poder bélico de oponentes – que invadiram a mídia. Os meios de comunicação de massa reiteram o que Sontag (2003) denominou de *iconografia do sofrimento*. Para a autora, “parece que a fome de imagens que mostram corpos em sofrimento é quase tão sôfrega quanto o desejo de imagens que mostram corpos nus” (SONTAG, 2003, p.38).

A representação da guerra não é apenas informação e denúncia, é também espetáculo. “Atualmente, as publicações tendem a buscar imagens de grandes conflitos e tragédias que são dramaticamente sensacionais, mas sem tentar investigar casos específicos ou decifrar causas” (FERREIRA, 2008, p.2). O conflito é apresentado como forma de alimentar o *voyeurismo* do espectador: a dor do outro é a cena de prazer do observador.

Revestidos de ideologias que valorizam a arte contemporânea nos instantâneos, fotógrafos de guerra permitem-se a enquadrar a cena de acordo com o seu repertório simbólico. O fotodocumentarismo atual – herdeiro da vanguarda de 1950 – abre-se ao diálogo entre documento e arte. O que irá definir e/ou influenciar no recorte e extraquadro da imagem será o que Lombardi (2007) chamou de *Museu Imaginário*, ou seja, o conjunto de sonhos, fantasias e o inconsciente do autor irão influenciar na composição e no *click* fotográfico.

Tradicionalmente, espera-se que a fotografia seja a representação da realidade e cumpra seu papel imparcial. Essa é a busca pela imagem isenta de intencionalidades e deve priorizar o distanciamento do profissional que ali está para dizer “olhe como é a guerra”. Sontag (2003, p. 49) assegura que “se só admitirmos como autênticas as fotos

⁵ A linotipo é uma máquina tipográfica criada em 1884 pelo emigrante alemão Ottmar Mergenthaler, nos EUA. Ela utiliza caracteres pré-moldados à elevadas temperaturas para confecção de textos ou laudas gráficas. Esse procedimento além de reduzir custos de produção, acentuou a informação de massa.



de guerra que resultem de o fotógrafo ter estado perto, com o obturador aberto e no momento exato, poucas fotos que documentam vitórias receberão o certificado de autenticidade”.

Com isso, acende-se aqui a discussão de imagens que caminham entre a representação objetiva do conflito e aquelas que sugerem um caráter ficcional indo ao encontro de realidades imaginárias. Para Boni e Maciel (2006), compor instantâneos é o momento que “toda subjetividade do autor aflora e o instante fotográfico torna-se a resultante da tomada de todos os seus sentidos em parceria com seu repertório ou imaginário” (BONI; MACIEL, 2006, p. 98).

O ensaio “*Lybia Hurra*” (Líbia Livre, em tradução para o português) do fotógrafo brasileiro, Maurício Lima, contém 24 imagens, registradas em 2011, na cidade de Sirte e estão disponíveis no site da *Galeria DOC*⁶. As fotografias serão analisadas sob o escopo de demonstrar que flagrante e encenação podem coabitar e construir uma narrativa visual a fim de escancarar o ponto de vista do fotógrafo sobre uma guerra.

O fotógrafo brasileiro e sua narrativa visual da Líbia

O paulistano, Maurício Lima, é um fotógrafo de guerra independente, que já venceu diversos prêmios, dentre eles o “*Pictures of the Year*”, como a imagem de um iraquiano morto. Lima 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 recentemente, em 2011, registrou os conflitos da Primavera Árabe, mais precisamente, na Tunísia e na Líbia. Atualmente, ele é colaborador do jornal americano *The New York Times*.

O ensaio *Lybia Hurra* foi realizado na cidade de Sirte, uma das últimas cidades tomadas por civis, anti-Muamar Kadafi. Maurício Lima permaneceu no país por 50 dias, mas em Sirte ficou 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.

Parece oportuno adiantar que a narrativa visual de Maurício Lima deve propor “um retorno aonde tudo começou”: construção simbólica espaço-temporal de um lugar,

⁶ Cf. <http://docgaleria.com.br/fineart/mauricio-lima/>



cujas fotografias sejam capazes de armazenar memórias de um povo. Sobre isso, Kossoy (2007) diz que “a perpetuação da memória é, de uma forma geral, o denominador comum das imagens fotográficas: o espaço recortado, fragmentado, o tempo paralisado; uma fatia da vida (re)tirada de seu constante fluir e cristalizada em forma de imagem” (KOSSOY, 2007, p.133).

Embora se reconheça que o fotógrafo imerso *front* de batalha registre e denuncie os horrores de uma guerra, *Lybia Hurra* reitera a predileção do olhar ocidental sob os conflitos em regiões da Ásia ou da África. Fotojornalistas são pautados preferencialmente, há anos, numa direção específica: o Oriente Médio. Para Leitão (2012) “Parece que há um tempo que os conflitos na região do Oriente Médio não saem da agenda midiática, principalmente depois do atentando de 11 de setembro de 2001, diferentemente de guerras em outros países, como é o caso das que ocorrem no continente africano” (LEITÃO, 2012, p.3).

Sontag (2003) acrescenta que:

Em geral, os corpos com ferimentos que aparecem em fotos publicadas são da Ásia ou da África. Essa praxe jornalística é herdeira do costume secular de exibir seres exóticos – ou seja, colonizados: africanos e habitantes de remotos países da Ásia foram mostrados, como animais de zoológico, em exposições etnológicas montadas em Londres, Paris e outras capitais europeias, desde o século XVI até o início do XX. (SONTAG, 2003, p. 62).

Na mesma situação, parte da reportagem fotográfica de Maurício Lima compôs uma exposição de inauguração da galeria DOC, em São Paulo, em 2012. Em outras palavras, o caráter de denúncia e compromisso social do instatâneo – oriundos do pensamento da geração de fotógrafos de 1930 – divide espaço (talvez ficando com a menor fatia) com o recorte simbólico midiático que a guerra adquiriu.

Como captar imagens de uma guerra? Antecipa-se. Não se pretende aqui lançar um *modus operandi*, mas entender a produção de imagens de conflito. Dito isso, fica mais fácil avançar para a concepção de que a visão do fotógrafo é partícipe direta na construção da fotografia. Seu olhar irá influenciar os olhares receptores da guerra.

É bastante enraizada no coletivo social a ideia que a fotografia encerra a realidade no papel retangular. O espectador exclama: “Essa é a guerra na Líbia!”. Segundo Ferreira (2008, p.1) “A imagem fotojornalística é tida como algo que descreve pessoas e acontecimentos de forma direta, imparcial e quase mecânica”. É bem verdade que a imagem é beneficiária dessas noções, porém a fotografia aponta para uma representação que vai além do referente (no caso, a guerra), imbricado a ela está à

interação e intervenção do autor no campo de batalha. “O primeiro passo para a criação da composição fotográfica está dado. Percebe-se agora que esse invólucro não se constitui hermeticamente fechado” (BONI; MACIEL, 2006, p. 98).

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 se frisar que a ordem simbólica individual do autor 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.

O ensaio fotográfico de Maurício Lima rompe com a imparcialidade e neutralidade da representação do conflito líbio, sendo “*Lybia Hurra*” a opinião do brasileiro sobre a guerra. A narrativa visual é a forma como o autor 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.

FIGURA 01



Fotografia: Maurício Lima
Fonte: Website da galeria DOC

Desta forma, a narrativa visual de Sirte é oriunda do imaginário de Maurício Lima. Segundo Boni e Maciel (2006) “O repertório do fotógrafo instaura o caminho a ser traçado na composição da fotografia. O fotógrafo assim procura transfigurar todo o choque proveniente do contato com o terror para o suporte fotográfico” (BONI;



MACIEL, 2006, p.100). Assim, está posto o interesse simbólico/imaginário do autor como ainda ideológico. Para Machado (1984) “A ideologia é vista como expressão do mundo das ideias e não como expressão de relações sociais concretizadas em instituições e práticas” (MACHADO, 1984, p. 18).

O fotodocumentarismo contemporâneo tem se baseado em novas formas de expressão, relacionando estética, técnica e história. Mediante a isso, Lombardi (2007) propõe o *Documentário Imaginário*, como forma de aceitar a subjetividade autoral na representação do referente fotográfico. Para ela, a fotografia documental “está situada no *entre-lugar*, ou seja, nessa frágil linha que separa o documento da arte, conferindo à fotografia documental sua singularidade em relação a outros gêneros fotográficos”. (LOMBARDI, 2007, p.43).

A respeito do fotodocumentarismo imaginário, Santos (2010) adiciona que:

As imagens do fotodocumentário imaginário são capazes, então, de se veicular a um modo de representação que vai para além da remissão ao referente: à coisa fotografada, são agregadas lembranças, crenças, valores, interesses, desejos e receios do próprio fotógrafo. Isso se dá não tanto na forma como o fotógrafo limita sua percepção (o que vê e como vê), quanto na maneira como guia o seu trabalho (o que fotografa e como fotografa). (SANTOS, 2010, p.3).

A fotografia documental contemporânea adquiriu status de arte, como se a imagem instantânea fosse um trabalho manual, assim como é feita a pintura. Para Tavares (2009) “A fotografia, ao exibir ‘realidades’ naturais, urbanas, humanas, sociais, fantásticas, absurdas, realistas, surrealistas torna-se transversal a toda a temática e mensagem representativa da arte contemporânea” (TAVARES, 2009, p.124).

Trabalhos fotográficos do francês Luc Delahaye (1962-), do alemão Thomas Dworzak (1972-), da francesa Sophie Ristelhueber (1949-) e do irlandês Richard Mosse (1980-) são exemplos do simbólico/imaginário presentes em registros de guerra. Para esses autores a fotografia de guerra antes de denunciar é tributária à arte. Ao invés do flagrante, os personagens ganham o direito à pose e à encenação. Maurício Lima em *Lybra Hurra* sugere um campo conciliador entre estatutos fotográficos paradoxais: imagem-índice e imagem literária.

O flagrante e a encenação contribuintes à composição de *Lybra Hurra*



Antes de arrematar a conciliação entre a imagem referencial e a imagem simbólica no ensaio de Maurício Lima, faz-se necessário apresentar cada uma delas. O fotógrafo brasileiro se apropria desses dois estatutos imagéticos para compor uma narrativa visual que surpreende com: imagens flagradas, imagens assumidamente encenadas/posadas e imagens que falseiam o flagrante.

A imagem-índice é aquela que repousa nos alicerces da fotografia objetiva, comprometida em evidenciar, por meio de rastros, a realidade. O vestígio é um sinal de um acontecimento real ou de um fato existente. Apoiando-se na Teoria dos Signos de Pierce (2003), tem-se que a fotografia possui caráter indicial justamente por manter contiguidade física (“aproximação”) com seu objeto referencial. Guran (1992) acrescenta que, a fotografia deve passar a mensagem visual de maneira clara e eficiente, o que o autor adjetivou de foto eficiente. “A fotografia é uma extensão da nossa capacidade de olhar, e se constitui em uma técnica de representação da realidade que, pelo seu rigor e particularismo, se expressa através de linguagem própria e inconfundível” (GURAN, 1992, p.15).

Buscando obter uma imagem fidedigna da realidade, o fotógrafo deve buscar o momento certo do click, o instante decisivo⁷ que limitará no retângulo a mensagem visual. Para Guran (1992, p.18) “fotografar é um ato pessoal e intransferível entre o fotógrafo e o conteúdo da cena”. A imagem 2 de Maurício Lima exemplifica bem esses dois pilares da imagem-índice: foto eficiente e o momento decisivo.

FIGURA 02



Fotografia: Maurício Lima
Fonte: Website da galeria DOC

⁷ Conceito proposto pelo fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson que virou cânone do fotojornalismo moderno. Esse seria o momento exato que a imagem fotográfica é captada.



Do outro lado, está a imagem simbólica, que visa romper com as ideias da imagem-referencial. Nessa imagem é sobressalente os aspectos estéticos e artísticos do autor. Os fotógrafos preparam o seu clique para a pose e encenação, agora, segundo Bodstein (2007) “muitos são os fotógrafos-protagonistas dessa mega-encenação do cotidiano. A partir de motivações variadas, essas encenações estão amarradas à ideia de que a fotografia é uma ficção que contém verdade” (BODSTEIN, 2007, p.5).

O Museu Imaginário de cada fotógrafo dispõe de maneiras particulares de fomentar uma narrativa visual. “Os fotógrafos documentaristas, então, são narradores visuais, que mergulham na vida de seus personagens para narrá-la com suas próprias marcas” (LOMBARDI, 2007, p.39). Assim, por meio de imagens simbólicas, Maurício Lima constrói a luta e resistência de revoltosos líbios a partir de sua própria ordem simbólica.

FIGURAS 03 e 04



Fotografias: Maurício Lima
Fonte: Website da galeria DOC



As imagens 03 e 04 são demonstrações da encenação e pose, artifícios da ficção e artificialidade, tão presentes na fotografia artística contemporânea. Maurício Lima oferece livremente em seu ensaio o seu ponto de vista sobre o conflito, ou melhor, o seu posicionamento artístico, estético e ideológico ao representar apenas o lado anti-Kadafi do conflito.

Lombardi (2011) diz que:

[...] alguns fotógrafos, cansados de percorrer o mundo atrás de furos jornalísticos, trataram de buscar novos procedimentos para construir suas imagens. Eles perderam o interesse em registrar os acontecimentos em tempo real e, em vez disso, estão preferindo antecipá-los, comentá-los, dar a seus personagens o direito de pose, de encenação. Trata-se de transformar o tempo fotográfico, transpondo-o para antes da tomada propriamente dita. (LOMBARDI, 2011, p.20)

Na imagem 02, o insurgente claramente se posta diante das lentes de Lima. Fotógrafo e referente “negociam” a representação, ambos influenciam no click fotográfico, eles compartilham visões – próximas e/ou distantes do mesmo conflito – mas igualmente tributárias à expansão de sentidos múltiplos da imagem fotográfica. Na imagem 03, a reflexão circunda mais sobre questionamentos do que certezas a respeito do que é posto na foto. Lima teria flagrado uma encenação ou o brasileiro teria proposto uma encenação da encenação? Sem pretensões de encontrar respostas confortantes e definitivas, *Lybra Hurra* revisita a guerra condicionada à expressão subjetiva de seu autor. Sobre isso Tavares (2009, p.125) conclui que “o fotógrafo converte uma rua da cidade, um momento, o olhar de uma criança, de um velho, a solidão dum homem em mitos, em concepções imagéticas que transportam o espectador para novas, e por vezes velhas, dimensões”.

O ensaio de Maurício Lima é fotografado em preto e branco. Guran (1992) diferencia a fotografia em preto e branco da colorida, por considerar que a primeira representa a realidade e a segunda ambiciona imitá-la. Para o autor, a multiplicidade de cores rompe com a naturalidade do real, tornando-o mecânico e superficial. “A foto em preto e branco se define como um código diferenciado da nossa forma natural de ver a realidade, e ganha maior poder de penetração e interpretação das situações: ela parece sem ser igual, e testemunha e interpreta a partir de sua própria diferença” (GURAN, 1992, p.22).

O fotógrafo Maurício Lima relativizou essa concepção de Guran. A narrativa visual de “Líbia Livre” não se ocupa de legitimar o confronto, as fotografias de Maurício Lima caminha sobre uma linha tênue entre a naturalidade (objetividade) e



artificialidade (subjetividade) para compor seu pensamento sobre o conflito. E não é a cor quem caracteriza a informação fotográfica, mas sim o repertório resultante da estética sucedida do imaginário do fotógrafo.

Considerações finais

O ensaio do fotógrafo brasileiro demonstrou que a possibilidade de objetividade e subjetividade coabitarem numa mesma narrativa visual, esta por sua vez é construída, sobretudo a partir das escolhas estéticas, artísticas e ideológicas do autor.

Assim como a pintura, a fotografia contemporânea “tem na sua essência a criação de metáforas, de conotações, de analogias diversas, conseguindo converter a objectividade em subjectividade. O visível não é necessariamente aquilo que se nos é apresentado perante os olhos” (TAVARES, p.2009, p.125).

Os novos aparatos técnicos e tecnológicos disponíveis hoje são mecanismos de expansão da composição fotográfica, mas são as escolhas subjetivas do fotógrafo que irão determinar os personagens e cenários da narrativa visual.

A guerra da Líbia sob as lentes de Maurício Lima não se afastou do caráter denunciativo, os horrores da guerra estão ali expostos, embora que artisticamente. Conflitos merecem a devida atenção do fotógrafo para que as escolhas dele não banalizem essa temática, fazendo da guerra uma mera peça de apreciação numa galeria de artes.

Referências

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, p.1-12. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_252.pdf>. Acesso em 5 nov. de 2012.

BONI, P.C.; MACIEL, M.S.. **O vale da sombra da vida**: reflexões sobre a fotografia de guerra e suas repercussões. Discursos Fotográficos, Londrina, v.2, n.2, p. 93-110, 2006.

FERREIRA, Jorge Carlos Felz. Fotojornalismo de guerra: da imagem documento à imagem espetáculo. In: Congresso Mundial de Comunicação Ibero-Americana, 2008. **Anais**. Disponível em: <<http://confibercom.org/anais2011/pdf/180.pdf>> Acesso em 5 mar. de 2013.

FLUSSER, Vilém. **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.

KOSSOY, B.. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007

LEITÃO. Fotojornalismo e alteridade: As imagens de guerra sob um ponto de vista ocidental. In: Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo, 2012. **Anais**. Curitiba, PR: SBPJor, 2012, p.1-16. Disponível em: < <http://soac.bce.unb.br/index.php/ENPJor/XENPJOR/paper/view/2009/174>> Acesso em 3 mar. de 2013.

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

_____. **Fotografias de conflito**: o que permanece? Discursos Fotográficos, Londrina, v.7, n.11, p. 13-32, jul./dez. 2011.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTOS, Ana Carolina Lima. A fotografia entre documento e expressão: um estudo acerca da produção imagética de Pedro Meyer. In: Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, 2010. **Anais**. Rio de Janeiro, RJ: XIX COMPÓS, 2010, p.1-14. Disponível em: < http://compos.com.puc-rio.br/media/gt10_ana_carolina_lima_dos_santos.pdf> Acesso em 3 mar. de 2013.

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

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

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