

# O imaginário e o simbólico no fotodocumentarismo de conflitos: o discurso visual nas imagens artísticas da guerra civil no Congo

*Bruno Cavalcante PEREIRA*<sup>2</sup>

**Resumo** - Este trabalho apresenta uma alternativa interpretativa às imagens fotográficas que ao longo da história foram credenciadas a representar fielmente o real. Para longe dessa crença, a incorporação de elementos estéticos, provindos da arte contemporânea, atravessam o fotodocumentarismo de guerras a ponto de evidenciar o ponto de vista do fotógrafo, antes negado pela objetividade do regime clássico da imagem-índice. O ensaio artístico *Infra* (2010-2011) de Richard Mosse exemplifica essa tendência na nova configuração da linguagem imagética em zonas de conflitos. A partir do discurso visual e da análise morfológica do clichê fotográfico foi possível verificar as possibilidades emergentes advindas do imaginário do produtor e o consequente engajamento político do sujeito através da arte e da fotografia-expressão.

**Palavras-chave:** Fotografia documental. Guerra. Arte. Imaginário. Simbólico.

**Abstract** - This paper presents an interpretive alternative to photographic images that throughout history have been accredited to accurately represent the real. Away from this belief, the incorporation of aesthetic elements, stemmed contemporary art, cross the documentary photography wars about to show the photographer's point of view before denied the objectivity of the classical system image index. Artistic essay *Infra* (2010-2011) Richard Mosse exemplifies this trend in the new configuration of imagery language in conflict zones.

---

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), e-mail: [bruno\\_8505@hotmail.com](mailto:bruno_8505@hotmail.com)

From the visual discourse and morphological analysis of the photographic cliché was possible to verify the emerging opportunities resulting from the imaginary's producer and the consequent political engagement of the subject through art and photography-expression.

**Keywords:** Documentary photography. War. Art. Imaginary. Symbolic.

## 1. Apresentação

Aqui se propõem discutir a produção de fotografias documentais artísticas de guerras atuais, a trajetória do fotógrafo e a manifestação da arte contemporânea como nova estética de representação de conflitos bélicos. Decorre daí que se torna inevitável entender a vasta forma de composição e linguagem imagética atual como um alargamento da descrição dos fatos que acontecem em zonas de conflitos. Envolve uma investigação acerca das fotografias que aliam dois regimes, até antes ditos antagônicos na tradição da representação imagética, o documento e a arte.

Ancorada na Teoria dos Signos do filósofo americano Charles S. Peirce (2005) e na crença da aderência [a transparência] da imagem ao objeto, do semiólogo Roland Barthes (1984), a fotografia foi alçada a condição de representar fielmente o mundo (sendo ela uma imagem “cheia de certezas”), pois passou a ser considerada o “espelho do real”. Essa metáfora afiliou-se convenientemente à visão objetiva fazendo com que o registro fotográfico não tivesse as expressões pessoais do seu sujeito produtor, pois segundo Bazin (1985) a “personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor.” (BAZIN, 1985, p.22).

O ensaio *Infra* (2010-2011), do artista Richard Mosse, exemplifica como a interferência estético-artística do fotógrafo pode determinar as verdades ‘fabricadas’ de conflitos testemunhados, gerando, conseqüentemente, uma realidade ficcional. Logo, a junção entre as representações subjetivas (simbólico/imaginário) e a expressão artística atual acentuam o debate das divergências teóricas entre a imagem-índice (fotografia-documento) e a imagem-símbolo (fotografia artística).

Para o efeito, iremos recorrer à “discursividade visual” (PICADO, 2003), viés alternativo à semiologia de Barthes (2009) cuja análise de imagens vai à contramão do entendimento gramatical (texto) do signo visual, valorizando as estruturas próprias da

plasticidade visual e a matriz perceptualista dos fatos visuais. Assim, uma fotografia não estaria presa à ideia de semelhança (caráter denotativo), mas sim – por meio de uma perspectiva pictorialista – a mensagem expandiria o seu valor estético-artístico e conotativo.

Segundo Barthes (2009) “a fotografia seria a única a ser exclusivamente constituída e ocupada por uma mensagem ‘denotada’, que absorveria completamente o seu ser” (BARTHES, 2009, p.14), deste jeito a semiologia apresenta um caráter reducionista ao considerar apenas as estruturas da significação dos enunciados linguísticos, o discurso ficaria assim preso ao radical de indexicalidade da imagem fotográfica. O iconismo visual foi dimensionado para questões que problematizariam o sentido textual, a narratividade e a categorização de signos que entregam às unidades visuais uma matriz linguística longe da compreensão da estética e da sensibilidade presente nos ícones fotográficos, por exemplo. A discursividade visual se apresenta, então, como uma alternativa – não anulante – ao regime estruturante da significação semiótica da imagem [índice-icônica].

A permissão aos elementos artísticos nas fotografias de guerra advém da presença do posicionamento declarado de seus produtores, ou seja, o ponto de vista do fotógrafo não é só consentido como também é o mote principal na imagem. À vista disso, pode-se estabelecer uma ligação direta com o “documentário imaginário” (LOMBARDI, 2007), pois ele considera que a composição fotográfica é resultado da combinação entre os elementos da técnica fotográfica e da inconsciência (sonhos, devaneios, traumas) do produtor.

O *corpus* de análise dessa pesquisa é constituído por 12 fotografias do ensaio documental *Infra*, contudo no corpo do trabalho ilustraremos nossas constatações através de 03 imagens desta produção. Na verdade, o ensaio contém 22 imagens que estão hospedadas em seu *website*<sup>3</sup>. Como nos interessa as fotografias de insurgentes do conflito civil, fizemos então o recorte sem deixar de perder o intento de mostrar o ponto de vista do conflito na perspectiva das facções contrárias ao sistema econômico e político vigentes.

Nesta ordem de ideias, atenderemos também, durante a análise das imagens, à “fotografia-expressão” (ROUILLÉ, 2009) como oposição à fotografia-documento, visando a cunhar laços com os valores estético-artísticos advindos da ordem subjetiva do produtor. Neste expediente, as coisas do mundo são representadas indiretamente, forjam-se novas visibilidades e torna visível aquilo que antes não era visto; o sentido em detrimento da

---

<sup>3</sup> Disponível em <<http://www.richardmosse.com/photography.php?pid=1>> Acesso em 15 jan 2015.

materialidade da coisa; a metonímia (sugestão), como representação de uma realidade mais complexa, em desfavor da visão totalizante do mundo. O autor pondera ainda que a “fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias, aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos acontecimentos.” (ROUILLE, 2009, p.161).

## ***2. Arranjo metodológico: a Discursividade Visual e a Análise Morfológica em Fotografias de Guerras***

A discursividade visual tem como elementos constituintes a autorreferencialidade e a aspectualidade. 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 amplia o simbólico, convidando 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.

Para desenvolver a apreciação das imagens, utilizaremos os três níveis de significados das artes figurativas, da “análise iconológica” proposta por Vicente (2000): a) identificação e descrição das formas, além de considerar ponto, linha, cor e plano, por exemplo. Esse primeiro estágio contempla reconhecer que a forma também é ligada a estados emocionais ou qualidades expressivas; b) demonstração dos motivos artísticos dentro de uma base teórica elucidativa; e c) análise propriamente dita que revela os valores simbólicos das fotografias e do contexto o qual elas estão inseridas (VICENTE, 2000, p.150).

Ao longo do processo de leitura das imagens, demonstraremos como as escolhas estéticas dos produtores influenciam definitivamente na mensagem fotográfica. O “pseudoflagrante” (SILVA, 2006), a pose, e a encenação são elementos recorrentes no ensaio de Richard Mosse revelando uma composição ficcional. A sobrevalorização de cores em *Infra*

não é uma escolha estética aleatória, desvelaremos que a matiz da obra fotográfica está inserida em um sistema cultural, histórico e profissional específico.

Deste modo, interessa discorrer o próprio discurso visual enquanto fato comunicacional interpretativo como notícia de uma guerra. Para Picado (2005) devemos “reconhecer que o problema da interpretação de imagens possui uma contra face ligada às estruturas psicológicas da experiência estética, que não pode, por sua vez, ser facilmente abstraída por um viés semiótico de leitura.” (PICADO, 2005, p.167).

É neste ponto que queremos insistir, troca-se a percepção – em sentido amplo – da semiótica (imagem-índice) por atributos do discurso inerente à própria configuração da imagem. Em nossa crença, o atravessamento estético-artístico em imagens registradas em zonas de conflitos facilita a compreensão do que estamos defendendo aqui, porque a arte e o imaginário parecem trazer soluções ao ordenamento privativo da estrutura discursiva da fotografia. Pois, ao contrário de Sontag<sup>4</sup> (2003), acreditamos que cenários e pessoas podem ser representadas conforme símbolos, alegorias e interpretações pessoais de fotógrafos, mesmo se tratando de guerras.

À medida que a arte permite fabricar cenas de batalhas ou reconfigurar personagens (civis ou militares) por meio de encenações, o discurso visual enaltece o aspectual do documento fotográfico ao oportunizar a manifestação das qualidades internas características da imagem, tendo o valor de significação desta separado da descrição, da narração, da enunciação, ou melhor, a mensagem visual separa-se, por vez, do texto (inclusive da legenda).

### **3. A técnica fotográfica como ponto de partida à discursividade visual**

O fotógrafo Richard Mosse, 36 anos, nasceu na Irlanda, mas atualmente reside e trabalha em Nova Iorque. Formado nas escolas de *Yale*, *Goldsmiths London Consortium* e com mestrado em fotografia, Mosse já contribuiu para edições do *New York Times*, *BBC News* e *The Guardian*. Ele já fotografou ruínas do pós-guerra da antiga Iugoslávia, os palácios iraquianos de Saddam Hussein, Paquistão e Haiti.

A temática sobre conflitos é recorrente nas fotografias e produções audiovisuais de Mosse. Sua produção foge do regime clássico do documentarismo visual para se entregar à

---

<sup>4</sup> A autora considera que em temas sobre amor e morte as pessoas fotografadas não podem posar para câmera, as fotografias podem decepcionar caso sejam figurações montadas ou encenadas.

animalesca antítese entre a composição artística e a fotografia documental. O ensaio *Infra* exemplifica o documentarismo atual, cuja ênfase está na autoria como forma de busca das formas artísticas de expressão, a fim de alcançar uma significação de cunho intencional. Assim, o fotógrafo reescreve as tragédias contemporâneas, munido da combinação entre ficção e realidade, afastando-se do instrumentalismo fotojornalístico.

O ensaio fotográfico *Infra* é sobre os conflitos civis na região leste da República Democrática do Congo (RDC). São imagens de rebeldes da província de Kivu Norte pertencentes ao Congresso Nacional para Defesa do Povo (CNDP), que enfrentam o exército congolês. Este conflito – envolvimento de interesses imperialistas dos EUA e da Europa (sobretudo Bélgica e França) à exploração de minérios da região – teve sua origem, em 1994, no genocídio de Ruanda.

Como já se disse anteriormente, as representações de guerra no tradicionalismo fotodocumental do século XX, estiveram ligadas ao realismo fotográfico. Mosse, por sua vez, apoia-se em sua própria ordem simbólica para traduzir em imagens fotográficas os conflitos, no Congo. Outrossim, procura-se compreender a obra de Richard Mosse tomando-se por base a proposta do “documentário imaginário” (LOMBARDI, 2007), na tentativa de construir uma denúncia social (os horrores de uma guerra) através de imagens exacerbadas do real.

Desta forma, a ficção proposta por Mosse é completamente sugestiva, não se encerra em certezas e é expansiva ao valorar elementos estéticos e artísticos que colocam o referente (guerra) entre o documento e a arte. A documentação imagética do fotógrafo irlandês é um exemplo do desapego à imagem ‘cheia de certezas’, como prescreve o entendimento peirciano de índice. A imagem se abre para o simbólico, no intuito de reciclar significados do Congo, (des)representar cenários de guerra, permitindo (re)combinações entre personagens e suas desenvolturas.

Neste expediente, “*Infra*” jamais será uma denúncia *per se*, generalizante e unívoca, ela particulariza e subjetiva na própria representação do fotógrafo enquanto esteve no Congo. O documento, em relação ao imaginário-artístico tem papel secundário na (des)semelhança mimética do conflito. Com isso, valoriza o aspecto alegórico (ficcional, dúbio, duvidoso, diferente) em detrimento da impressão do real. Conforme Rouillé (2009) “a alegoria é a *expressão* de ideias através de imagens, enquanto o símbolo, por meio de imagens, dá a *impressão* de ideias.” (ROUILLÉ, 2009, p.383).

Com isso diz-se que, a representação documental de Mosse está posta no questionamento do *status* fotográfico, ou seja, do significado das imagens, agora colocadas em um jogo onde a função documental delas está subvertida. A maior certeza desta afirmação se materializa na intervenção do fotógrafo em todo o processo de obtenção da imagem. Para dar ao clichê o direito à arte fotográfica, o produtor faz do seu imaginário uma ação que transmuta significados e expressões da objetividade em interpretações artísticas.

Dentro do contexto acima exposto, o ensaio *Infra* é a apresentação da história através de um relato ficcionalizado. Esse documentário fotográfico é um testemunho artístico de violação dos direitos humanos e suas consequências sociais, e mais, é uma crítica ao papel da mídia sobre a cobertura, ou a ausência dela, na Guerra Civil do Congo. Desde o massacre da Ruanda, ficou evidente o desinteresse dos grandes jornais e das grandes emissoras de televisão, ou melhor, o desinteresse pela cobertura dos conflitos nesse lugar. É justamente nesta conjuntura que se instala o trabalho de Richard Mosse: o ‘Outro’ esquecido e marginalizado à luz do Ocidente adquire o protagonismo sob as lentes do fotógrafo irlandês. Um pedaço da história do africano explorado é recontada por um representante europeu, descendente da Europa imperialista.

Richard Mosse, então, propõe um retorno acronológico, imaginativo e irreal ao conflito congolês. Não parece um trabalho de reconstituição ou recuperação da memória de um povo, como muitos trabalhos fotográficos se dispõem a fazer. O recorte atemporal de *Infra* é mais um resgate do imaginário de Richard Mosse do que o testemunho de uma guerra. Isso se torna mais compreensível quando se admite que as escolhas subjetivas se transformem em criação artística. Por exemplo, no período que esteve no Congo, Mosse presenciou ataques, mortes e embates entre forças rivais, porém deliberadamente optou por excluir essas ocorrências da cena fotográfica. Ou seja, *Infra* faz de suas imagens artísticas a assinatura, a opinião e a fabricação de “estórias” dentro de outras histórias, como um cronista faz ao criar suas fábulas a partir do mundo que interpreta; que já não é em si o real presentificado.

O produtor irlandês vai se utilizar de um aparato técnico, não muito convencional, para traduzir em imagens o seu pensamento sobre a instabilidade civil congoleza. Ele se apropriou de um filme infravermelho analógico (*Aerochrome Kodak infrared*<sup>5</sup>) sensível à luz infravermelha e invisível a olho nu. Essa película, de 16 mm, tem sensibilidade diferente das

---

<sup>5</sup> Esse filme especial da Kodak é extremamente sensível ao calor e só dura sete dias fora do congelador.

que captam somente o espectro visível, ou seja, as cores registradas pelo filme convencional. As fotografias obtidas com essa técnica apresentam a vegetação verde em tons de rosa, vermelho e lilás. Com o uso de uma câmera de formato grande, cuja base era de madeira, Richard Mosse faz referência às tendências das expedições fotográficas do século XIX, em plena era digital. Essa é uma forma como a arte contemporânea pode flertar com a fotografia histórica.

Essa prática não é uma novidade na fotografia, o filme infravermelho<sup>6</sup> é utilizado desde a Segunda Guerra Mundial pelos alemães para reconhecimento aéreo de inimigos camuflados na mata. Mais que uma apropriação da técnica, esse filme representa a própria linguagem fotográfica proposta no trabalho artístico de Mosse. É a partir dele que se coloca uma nova percepção e visão do conflito congolês. Consciente da representatividade que essa tecnologia de vigilância militar teve para os grupos dominantes e principalmente àqueles subjugados em conflitos, que Mosse vai se lançar na subversão dessa lógica. Então, o retorno que nos referimos acima é criado perfazendo caminhos contrários ao da própria história dos conflitos no Congo.

É no uso da tecnologia militar contra ela mesma que se revela a realidade imaginária de Richard Mosse. A documentação fotográfica mostra revoltosos em uma ficção, cujos personagens encenam, posam para o fotógrafo, estando agora expostos a uma técnica da qual antes eles buscavam fugir. O fotógrafo trabalha o tempo todo com o potencial das revelações que o infravermelho é capaz de desvendar, ao contrário do olho nu. A capacidade que a película tem de tornar visível o invisível é a metáfora da reconfiguração do conflito escondido pela/da cobertura midiática e pela/da sociedade ocidental: o que estava escondido se revela abstratamente por meio da lente da câmera. As paletas em vermelho e rosa, então, se instalam no documento trazendo novos sentidos, sobretudo alegóricos, através de inversões de ideologias, técnicas e usos trazidos da propositura artística do fotógrafo irlandês.

A partir disso, analisaremos a partir da morfologia da imagem<sup>7</sup> e da discursividade visual<sup>8</sup> os elementos artísticos e simbólicos que compõem a interpretação dos clichês

---

<sup>6</sup> O infravermelho é bastante difundido na fotografia artística. Esse filme confere ineditismo a paisagens tradicionais, possibilitando destacar detalhes antes impossíveis de serem vistos a olho nu. O filme modifica a luminosidade do ambiente. Fotógrafos como os brasileiros Renan Cepeda e Lucas Cavalheiro utilizam esse aparato técnico em suas documentações fotográficas.

<sup>7</sup> Cf. VICENTE, 2012.

<sup>8</sup> Cf. PICADO, 2003.

fotográficos retirados do ensaio de Richard Mosse. O uso sobressalente de cores em *Infra* é o ponto de partida para nosso estudo. As cores, em Mosse, é o próprio discurso, é do infravermelho que se abstrai os demais, pois é através dele que o fotógrafo diz ser possível ver as demais coisas e pessoas, antes veladas. A técnica é o próprio tema do ensaio, é a partir dele que se formam nossas discussões.

#### 4. A visibilidade do invisível: configurações do imaginário através do infravermelho

A partir da análise do ensaio *Infra* do artista e fotodocumentarista irlandês, Richard Mosse, iremos discutir a arte fotográfica, à luz da “discursividade visual” (PICADO, 2003) e da “análise iconológica” (VICENTE, 2000), como forma legítima de novas maneiras de interpretar o “real coreografado”.

*Figura 01 - Colonel Soleil's Boys*



A primeira fotografia mostra cinco focos de atenção: o beligerante isolado em primeiro plano, o grupo de insurgentes lado a lado em segundo plano, as edificações paralelas de cor branca na extremidade direita, o círculo em branco no entorno da vegetação pigmentada em rosa na extremidade esquerda na mesma linha dos dois abrigos e o topo da montanha em contraste com o acinzentado do céu. O ângulo de visão está em *plongée*, a câmera acima do nível dos olhos, evidenciando que o fotógrafo está de um ponto que vigia uma possível reunião liderada por alguém que não é revelado.

Como a maioria dos pontos não coincide com o centro geométrico da imagem, a composição fotográfica torna-se dinâmica e tensional, provocando uma perturbação na maneira de observar/interpretar a imagem. Richard Mosse provoca uma alteração na lógica mimética da fotografia com clara intenção surrealista, quebrando a tipicidade tradicional da representação de paisagens.

Do que falamos sobre atemporalidade acima, exemplifica-se nessa fotografia por meio da interrupção da “normalidade” do cotidiano, a dimensão artística das cores de Mosse nega as cores do dito real pela simbólica do róseo transportando personagens, paisagens, coisas, e também, os espectadores a um tempo acronológico e irreal. Embora pareça sinalizar uma proximidade com formas de referentes conhecidos, não é a analogia – adequada à imagem índice – que se faz imperar aqui. As tendências da arte contemporânea imbricadas na fotografia documental é capaz (des)representar os elementos mais vivazes da representação ordinária de motivos<sup>9</sup> fotográficos através da sugestão de uma nova realidade. Com efeito, Mosse indica ainda a não identidade de personagens e de lugares, ao fazer da cor rósea um lugar de (des)associação “real” da natureza.

A situação visual montada nesta fotografia caracteriza o *ethos* da imagem a partir da excessiva qualidade mágica e onírica, introduzindo um modo de compreensão [de um recorte] do mundo mais livre e desamarrado de pressupostos dogmáticos dos conceitos e da interpretação fotográfica. A densidade visual desta imagem causa um estranhamento – e certo desconforto – evidenciando a carga dramática aberta à interpretação do observador.

Figura 02 - Ruby Tuesday



---

<sup>9</sup> O motivo de uma representação se constitui enquanto conjunto de entidades que compõe o mundo real, ou seja, o motivo é o referente fotográfico.

Na segunda fotografia, o centro geométrico coincide com o ponto de fuga da imagem criando uma força tensional no meio da fotografia. Em um plano conjunto<sup>10</sup>, o ângulo de visão do fotógrafo é neutro, pois sua visão está no mesmo nível do personagem fotografado. Assim, é possível a Richard acompanhar o caminho dos insurgentes, como também fosse um deles, o terceiro indivíduo representado na fotografia.

Essa fotografia é mais um exercício para análise do confronto entre flagrante e encenação. O caminho desses revoltosos é o simulacro de uma rota de fuga e o uso do *zoom* confere movimento à imagem, flertando assim com a imagem cinematográfica em um diálogo possível entre duas linguagens visuais próximas. Esse efeito artístico cria um convite imaginário no observador, fazê-lo adentrar na imagem e percorrer a mesma trilha, um espaço a-territorial inventado que leva alguém a lugar nenhum.

Essa evasão dos dois beligerantes representados não é, na verdade, flagrada pelo fotógrafo. Diferentemente do rastreamento feito pela mesma tecnologia militar à época da 2ª Guerra Mundial, Mosse usou o filme infravermelho para fabular os guerrilheiros em fuga. No contexto da arte contemporânea este recurso é denominado, segundo Daniela da Silva (2006), de “pseudoflagrante”, pois o modo de encenação fotográfica cria uma aproximação intencionada pelo fotógrafo da narrativa de um flagrante, típica da imagem documento. Essa transgressão pelo retorno ao convencional expõe a despreocupação do intento artístico com regime de representações e significações do ícone fotográfico. Mosse demonstra como a arte fotográfica é liberta e independente mesmo quando parodia as formas canônicas da representatividade imagética. A autora endossa ainda que esse “mecanismo de ‘encenar’ estará por trás da noção de pseudoflagrante, mas com a intenção de mostrar uma ação posada como se fosse espontânea (flagrada).” (SILVA, 2006, p.67).

Outro fator importante nesta imagem é a maneira como os dois insurgentes estão representados no retrato: sujeitos de costas para câmera, sem identificação revelada. Richard Mosse transfere para o espectador a responsabilidade de decifrar rostos, gestos enquanto paira um clima surreal e misterioso em torno desses personagens. Segundo Cotton (2010) a encenação de modelos de costas é um dos recursos pictóricos usados na fotografia de quadro-vivo com o objetivo de causar ansiedade ou incerteza quanto ao sentido de uma imagem de

---

<sup>10</sup> O personagem é evidenciado na tela, ficando relativamente maior. Com a proximidade junto à câmera, é possível identificar os rostos das pessoas.

rostos não voltados para os espectadores, o que os deixam sem explicação sobre o caráter do representado (COTTON, 2010, p.60).

Não se sabe nem ao certo como eles encararam essa encenação. Na verdade, isso não parece importar, a dinâmica lúdica posta é um jogo que Mosse quer jogar com o observador, sendo os personagens de costas a única pista do enigma imaginativo. “Os pensamentos que preocupam esses sujeitos sem identificação não são revelados, restando à imaginação do observador extrair as possíveis explicações que podem ter essas representações[...]” (COTTON, 2010, p. 59-60).

*Figura 03 - Growing Up In Public*



A terceira fotografia é também – como a FIG. 02 – uma tomada em plano conjunto sob o ângulo de visão neutro sendo trabalhada em três planos: o primeiro representando o garoto, o segundo pelo pedaço do tronco da árvore e o terceiro o fragmento do céu entre a vegetação rosa. Considera-se que o discurso visual está concentrado na figura do único personagem desta imagem. É a partir dele que extraímos as significações possíveis da poética construída por Richard Mosse.

Essa imagem representa uma característica de outras imagens de insurgentes, pertencentes ao ensaio *Infra*: os congolese são invariavelmente mostrados como pessoas conscientes da presença da câmera, colaborando com o fotógrafo na documentação de sua vida e situação de conflito. Nessa fotografia, o personagem posa olhando diretamente para

câmera possibilitando interferências de produção de sentidos por parte do observador. Percebemos que o corpo dele é o lugar preferencial do discurso visual, na ficção de Richard Mosse.

O fato de o personagem ser ainda um garoto expõe a denúncia de um lugar inapropriado para crianças. O imaginário do infravermelho de Mosse quer tornar visível a violação humana que esse grupo está condicionado, subjugado à perda da infância e adolescência para assumir, sem muitas escolhas, o papel de adultos. A camisa do menino tem a estampa de personagens do desenho animado Bob Esponja, criação do americano Stephen Hillenburg, que se constitui como uma referência simbólica da influência e penetração da cultura dos países imperialistas em países colonizados, como é o caso do Congo e muitos outros do continente africano.

A infância roubada por causa do conflito aparece no contraste entre a expressão facial do garoto e a arma que ele porta. A ritualidade inerente a uma zona de conflito não precisa estar em cena para dizer que este não é o lugar próprio de crianças. Mesmo fora da zona de combate, a expressividade humana captada reclama por ela mesma a crítica à falta de respostas daqueles que sabem ser ajuizados nos lugares mais inóspitos para alimentar um mercado consumidor de produtos derivados de animações infantis, mas são negligentes ao permitir que esse capítulo da história do Congo permaneça enterrado aos olhos do Ocidente.

Diante da explanação das imagens observadas neste trabalho, fica mais evidente como as formas artísticas podem configurar, construir e ficcionalizar um lugar de guerra, que somente pela denuncia *per si* é tida como representação da realidade. Richard Mosse está inserido nessa tendência da Arte Contemporânea que reivindica para si o posicionamento do artista diante dos acontecimentos do mundo. Segundo Sousa (2004) no “documentarismo fotográfico emergente, o fotógrafo observa o que rodeia, mas assumindo um olhar questionador sobre o mundo. O significado das fotos pode, porém, escapar ao observador numa avaliação menos atenta ou conhecedora” (SOUSA, 2004, p.192).

Então, a denúncia do conflito civil no Congo está para além da função de informar sobre o assunto. O fotógrafo irlandês trabalha entre o limiar da fotografia documental e da fotografia ficcional: representação de facções em guerra sob a perspectiva de encenação das mesmas, excitada pelo exagero de cores. É nesta linha tênue propiciada pela arte contemporânea que o documentarismo fotográfico se atualiza.

## 5. Considerações finais

Após a análise das fotografias do ensaio *Infra*, de Richard Mosse, foi possível verificar o modo de apresentação da Arte Contemporânea e do “documentário imaginário” (LOMBARDI, 2007) no fenômeno das imagens de guerras atuais e artísticas. Para isso, buscou-se desenhar ferramentas interpretativo-metodológicas (considerando forma, conteúdo e teorização, juntas), na busca por aprofundamentos daquilo que defendemos ser possível a qualquer imagem (e aqui especificamente às fotografias de guerra): o trabalho autoral artístico e o declarado ponto de vista do produtor mesmo em uma zona de conflitos.

A pesquisa se deteve ao ponto de vista do produtor e à mensagem fotográfica a fim de mostrar as novas conceituações, como a actualidade e a autorreferencialidade como elementos de uma “discursividade visual” (PICADO, 2003) e a contribuição que a Arte Contemporânea e o simbólico/imaginário podem oferecer à fotografia documental para fora das amarras do referente-verdadeiro, ligado fisicamente à imagem como apregoa a Semiótica.

As fotografias documentais de Richard Mosse se apropriaram da exacerbação de cores propiciada pelo filme analógico de infravermelho, da encenação e do pseudoflagrante para ficcionalizar o conflito congolês. Os cânones clássicos da fotografia objetiva foram abandonados para dar espaço à construção da “fotografia-expressão” (ROUILLÉ, 2009), esta por sua vez amplia – em nossa avaliação – a capacidade interpretativa, rompendo, enfim, com o convencionalismo de representação da guerra. Nesta perspectiva, considerou-se que os elementos ficcionais do ensaio fotográficos de Mosse permite abrir novas percepções sobre os conflitos e suas representações.

É preciso dizer que, o fotodocumentarismo artístico de guerra não é necessariamente uma negação aos atributos da instantaneidade, fixidez presentes na fotografia. Nossa defesa pelo “permitir-se ser artístico”, é fazer da fotografia uma operação mais livre dos cânones tradicionais, liberto de protocolos e regimentos rígidos, e tudo isso não prejudica o ato de testemunhar, denunciar, ou ainda, opinar.

Uma característica muito presente na fotografia artística contemporânea e que esteve marcada nas imagens de Richard Mosse foi o fato dos insurgentes olharem permissivamente para câmera. Essa troca e diálogo entre fotógrafos e modelos além de expor o Outro, de forma que a ele é consentido o ato da própria manifestação (sendo ela dirigida ou não pelo produtor), faz uma aproximação entre o apresentado e o observador, uma mistura de mundos

se torna possível. Há uma expansão de subjetividades multilaterais, pois se misturam imaginários do fotógrafo, do modelo e do espectador; e não é o caminho das revelações objetivas que desvendará as significações das imagens produzidas, mas sim a confusão e o embaralhamento das interpretações deles que formam a expressividade das fotografias artísticas de guerra.

Outro ponto de defesa da permissividade à arte é o papel político da representação artística da fotografia de conflitos bélicos. O fotógrafo imerso no campo de batalha apura, testemunha, interpreta e opina – não necessariamente nesta ordem – sobre tudo o que vê e recorta/enquadra/compõe parte daquilo que o seu “eu” fotográfico quer evidenciar como forma de exaltar o seu ponto de vista, que não se afasta da proposta de criar formas de discussão política e social em diversos espaços, sejam nos veículos de comunicação, seja no museu ou seja ainda na rua.

Então, disso saímos na defesa pelo ponto de vista do fotógrafo combinado e influenciado por práticas artísticas, independentemente da tecnologia de obtenção da imagem (analógica ou digital) ou da técnica de impressão, seja ela por processo químico ou por envio eletrônico de arquivos digitais. Acredita-se que o aporte advindo do imaginário do fotógrafo converge para os caminhos que o levam à configuração da fotografia-expressão. Afinal, linguagem fotográfica, em nosso entender, é mais da ordem subjetiva que da objetiva.

## REFERÊNCIAS

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

\_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009a.

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

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

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

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. **Contracampo**, Rio de Janeiro, n.9, p.199-220, jul./dez. 2003.

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

\_\_\_\_\_. **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.

\_\_\_\_\_. **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.

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

SILVA, D. M. A. N. R. da. **Verdade ou Mentira?** Considerações sobre o flagrante, pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Universidade de São Paulo, 2006.

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

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

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