
**FICÇÃO NAS FOTOGRAFIAS DE UM CONFLITO: ENCENAÇÃO E PSEUDOFLAGRANTE
NA DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA DE RICHARD MOSSE, NO CONGO**

**FICTION IN PHOTOGRAPHS OF A CONFLICT: PSEUDO-FLAGRANT AND STAGING IN
RICHARD MOSSE'S PHOTOGRAPHIC DOCUMENTATION, IN CONGO**

BRUNO CAVALCANTE PEREIRA ¹; FERNANDA CAPIBARIBE LEITE ²

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS (UFAL)

Resumo: Desde 1950, o fotodocumentarismo incorpora valores de ordem simbólica do autor. As imagens de Richard Mosse, no Congo, servem como contraponto entre imagem literária e imagem-índice. Analisaram-se o emprego sobressalente de cores e a encenação na fotografia artística sobre revoltosos da guerra, constatando-se que esses elementos esvaziam os horrores da guerra. O tema instigou nova reflexão: o papel da arte no documento fotográfico de conflito.

Palavras-chave: fotografia documental; conflito; encenação; pseudoflagrante; imagem literária.

Abstract: Since 1950, the photographic documentarism incorporates symbolic values of the order of the author. Richard Mosse's pictures, in Congo, serve as a counterpoint between literary image and image-content. The use of spare colors and staging on artistic photography on rebels in the war was analyzed, noting that these elements empty the horrors of war. The issue prompted a new way of thinking: the role of art in the photographic document of conflict.

Keywords: documentary photography; conflict; staging; pseudo-flagrant; literary image.

¹ Estudante de graduação do 6º período do curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo da UFAL. E-mail: bruno_8505@hotmail.com.

² Professora de Comunicação e Cultura Visual da UFAL, doutoranda bolsista (CAPES) em Mídia e Estética do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE. E-mail: fernanda.capibaribe@gmail.com.

Introdução

O tema conflito sempre se fez presente em fotografias documentais antes mesmo da tradição formada nos anos de 1930. A guerra da Crimeia (1853-1856) foi a primeira batalha registrada da história oficial da fotografia desde 1855. O fotógrafo profissional, Roger Fenton (1819-1869), a serviço do governo britânico, teve a missão de transmitir imagens positivas de uma ação cada vez mais impopular. Daí em diante, tornaram-se constantes outras documentações fotográficas de conflitos. Embora os instantâneos mostrassem os massacres que ocorriam nos campos de batalha, os fotógrafos sempre estiveram sob o olhar desconfiado de críticos que questionavam a possibilidade de manipulação e encenação nas imagens. Segundo Sontag (2003) não causa surpresa o fato de muitas fotografias clássicas de guerra, como as da Segunda Guerra Mundial, tenham sido encenadas ou que seus temas tenham sofrido alteração. “O estranho é que nos surpreenda saber que foram encenadas e que isso sempre nos cause frustração.” (SONTAG, 2003, p.48).

Os instantâneos de guerra, montados ou encenados, tendem a causar decepção em seus receptores. O público aspira à imagem de pessoas flagradas no *front* de batalha. Sontag (2003, p.49) acrescenta que “se só admitirmos como autênticas as fotos de guerra que resultem de o fotógrafo ter estado perto, como obturador aberto e no momento exato, poucas fotos documentavam vitórias receberão o certificado de autenticidade”.

Atualmente, percebe-se um fluxo constante de fotografias de guerras nas mais diversas mídias. A autora garante que, comparada às demais mídias, a fotografia tem maior capacidade de compactar memórias e por meio delas o indivíduo pode resgatar o referente. Ela denominou de *iconografia do sofrimento*³ à abordagem midiática das fotografias de conflito. “De fato, há muitos usos para as inúmeras oportunidades oferecidas pela vida moderna de ver – à distância, por meio da fotografia – a dor de outras pessoas.” (SONTAG, 2003, p.16).

Corpos esfacelados no chão, soldados e civis armados entrincheirados em combate e ao fundo deles, ruínas. Esses signos compõem o protótipo imagético do imaginário coletivo

³ Cf. SONTAG, 2003.

sobre guerras. O “bombardeio” diário desses registros nos meios de comunicação de massa, sendo eles encenados ou não, provoca reflexão em torno de *como* os sujeitos experienciam esses registros, se esses causam choque naqueles.

Fatorelli (2003) considera dois regimes para a imagem: a orgânica e a cristal. A primeira sobrevaloriza, na imagem, a forma do objeto e a segunda amplia o mundo visível, abre-se a novas subjetivações. Poderíamos afirmar, assim, que a fotografia de conflito estaria transitando entre esses dois “estatutos”. Quando orgânicas, nutrem a ideia de representar “o conflito como ele é”. Porém, sob a ótica da imagem-cristal, a guerra fotografada apela a realidades imaginárias, sobretudo as do fotógrafo. Nesse registro, as imagens são impregnadas de valores artísticos e estéticos, sendo elevadas à categoria de fotografia artística. Não interessa o flagrante; ao contrário, permite-se a encenação/ficção. Documento e arte dialogam para compor uma nova realidade de cena fotografada.

Influenciados pela geração de 1950, fotógrafos atuais incluem em seus trabalhos fotodocumentais elementos próprios de suas ordens simbólicas – pontos de vista sobre o assunto – sem deixarem de carregar o vestígio da realidade. Bodstein (2007) contesta a imagem-índice ao sugerir a imagem literária, revestida do *não-referente* para constituir a imagem simbólica. Lombardi (2007) defende que a fotografia documental está configurada na linha tênue entre o documento e a arte, cabendo ao fotógrafo escolher dentro do seu *Museu Imaginário*⁴ a forma de configurar uma nova fotografia.

Diante disso, este *paper* propõe, a partir das imagens de Richard Mosse, registradas no Congo, entre 2010 e 2011, uma análise da relação documento e arte. O ensaio fotográfico de Mosse contém 22 imagens hospedadas em seu *website*⁵. São fotografias de indivíduos, de objetos e de paisagens dos locais da guerra civil. Partindo desse pressuposto, a análise teve como mote as imagens de revoltosos pertencentes a facções, 12 no total, para demonstrar a facilidade de encenação, pose e pseudoflagrante no registro fotodocumental de guerra.

⁴ Conjunto de outras imagens originadas do sonho, da fantasia e do inconsciente do fotógrafo.

⁵ Cf. <http://www.richardmosse.com/photography.php?pid=1>.

Imaginários do infravermelho: o fotodocumentário de conflito de Richard Mosse

O fotógrafo Richard Mosse nasceu na Irlanda, em 1980, mas atualmente reside e trabalha em Nova Iorque. Formado nas escolas de *Yale*, *Goldsmiths* e *London Consortium*, o mestre em fotografia já contribuiu para edições do *New York Times*, *BBC News* e *The Guardian*. Desde 2009, é colaborador da revista online, *Visura*. 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 dos cânones (objetividade e flagrante) do fotojornalismo. O autor busca reescrever as tragédias contemporâneas, munido da combinação entre ficção e realidade. Os trabalhos do irlandês podem ser vistos em sua página na internet.

Interessa aqui, em especial, o ensaio denominado *Infra*, registrado entre 2010 e 2011, sobre conflitos civis na região leste da República Democrática do Congo (RDC). Com representação de *Jack Shainman Gallery*, as fotografias têm sido expostas em galerias de arte em diversas partes do mundo desde novembro de 2011. 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 – envolto 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.

Conflitos em regiões da Ásia ou da África já fazem parte da prática habitual da atividade fotojornalística. Conforme Sontag (2003) indica, as imagens desses lugares trazem em seu bojo duas mensagens: o sofrimento do outro que deveria ser evitado e o reforço do estereótipo desses locais como ordinariamente conflituosos. Ambas as visões substanciam, inevitavelmente, que os horrores e as tragédias de guerra acontecem em regiões pobres e com pessoas ignorantes do mundo.

Geralmente, as fotografias publicadas na imprensa, que exibem corpos feridos, são de africanos ou asiáticos. Isso na verdade, é uma prática secular dos colonizadores ocidentais de exporem o outro como um ser humano exótico. Povos desses continentes, desde o século XVI

até o início do século XX, eram apresentados como animais de zoológico em exposições etnológicas em capitais da Europa. (SONTAG, 2003).

A autora acrescenta ainda que:

A exibição, em fotos, de crueldades infligidas a pessoas de pele mais escura, em países exóticos, continua a promover o mesmo espetáculo, esquecida das ponderações que impedem essa exposição quando se trata de nossas próprias vítimas da violência; pois o outro, mesmo quando não se trata do inimigo, só é visto, e não como alguém (como nós) que também vê. (SONTAG, 2003, p. 63).

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*⁶ para traduzir em imagens fotográficas os conflitos, no Congo. Embora o real seja o epicentro da fotografia, o assunto é construído por meio da imaginação do fotógrafo. Tomando-se por base a proposta de um Documentário Imaginário, procura-se compreender a obra de Mosse como uma tentativa de “afastar-se do pensamento lógico e enveredar-se pelo *pensamento selvagem* e não *atualizado*, na busca da construção de imagens mais exacerbadas.” (LOMBARDI, 2007, p.76).

Mosse 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*) sensível à luz infravermelha e invisível a olho nu. Essa película tem sensibilidade diferente das 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 quente.

⁶ Não se trata de uma ordem simbólica individual, contudo coletiva, tributária a sua trajetória pessoal, profissional, a seu *ethos* social e culturalmente construído. Suas escolhas estéticas certamente se apoiam nessa rede de complexas influências.

Essa prática não é uma novidade na fotografia. O filme infravermelho⁷ é utilizado desde a Segunda Guerra Mundial pelos alemães para reconhecimento aéreo de inimigos camuflados na mata. Consciente da representatividade que essa tecnologia de vigilância militar teve para os grupos dominantes e principalmente àqueles subjugados em conflitos, Mosse se lança em subverter essa lógica: a documentação fotográfica mostra revoltosos em uma ficção, uma realidade imaginária. Eles encenam, posam para o fotógrafo, estão expostos a uma técnica da qual antes eles buscavam fugir. Há, claramente, uma inversão de sentidos na propositura do fotógrafo irlandês. Então, essa técnica militar reconfigurada auxilia na percepção do autor sobre a representação do conflito congolês.

Imagem fotográfica: a representação do real

A visão de mundo da sociedade é mediada por imagens. O conhecimento de tempo e espaço se encerra nelas, ou melhor, o mundo é acessível ao homem por meio de imagens. Fica mais fácil compreender isso quando se reconhece nos indivíduos a crença de que na fotografia está um “pedaço” da realidade. O fato está ali ou parece estar naquele papel retangular.

Conforme Flusser (1985) propõe, é a imaginação, capacidade de abstração específica, que determina o plano da imagem. Imaginar é fazer e interpretar imagens. O autor atesta que é possível encontrar significado em imagens devido à sua *magicização*. “Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas [...] elas substituem eventos por cenas. E tal poder mágico [...] domina a dialética interna da imagem, própria a toda mediação, e nela se manifesta de forma incomparável.” (FLUSSER, 1985, p.7).

A fotografia, imagem técnica produzida por meio de aparelhos, foi incessantemente buscada e aperfeiçoada por cientistas desde o final do século XVIII – com o processo de da-

⁷ 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.

guerreetipia⁸ – até a atualidade com as técnicas de obtenção da imagem digital. Em diversos países, simultaneamente, pesquisou-se maneiras e materiais distintos a fim de se obter a imagem técnica, ou sua fixação. Segundo Fernando de Tacca (2005), embora os caminhos fossem opostos, as expectativas eram similares: encontrar “uma imagem que poderia ser guardada, uma memória definitiva de pessoas, paisagens e coisas; uma memória aparelhística especular, programada por tecnologia aplicada, aparentemente limpa das imperfeições humanas.” (TACCA, 2005, p.10).

Historicamente, a fotografia sempre esteve relacionada às artes plásticas, adaptando valores inerentes à pintura e readquirindo outros valores estéticos, como foi o caso da tradição pictórica no final do século XIX. Segundo Fatorelli (2003) “a fotografia inscreveu um sujeito e um modelo de subjetivação singular, irredutível ao modelo renascentista e ao modelo clássico, e como, prospectivamente, redefiniu-se a partir da presença de novos suportes.” (FATORELLI, 2003, p.17).

A imagem fotográfica se apropria de uma situação, assimila o seu tempo e o seu espaço, para representar o real. Guran (1992) expande essa concepção ao considerar que o instantâneo, em relação à memória e à escrita, comporta “inventariar cenários, eventos e circunstâncias com muito mais precisão e abrangência [...]. E ao fixar o imprevisto e o inusitado, abre novas perspectivas de absorção e compreensão de um fato.” (GURAN, 1992, p.6-7).

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, segundo Sontag (2004), é um vestígio material (ou não) do tema fotografado. Então, a fotografia jamais poderá ser entendida como “espelho” da natureza, como se acreditou nos primórdios da invenção dessa ferramenta.

⁸Processo fotográfico, inventado em 1835 pelo francês Louis Daguerre, que consistia em fixar uma imagem numa película de cobre prateada obtida na câmara escura.

Aqui neste trabalho, entende-se vestígio como um sinal de um acontecimento real ou de algo que de fato existe. Deste modo, nossa pesquisa aponta a teoria dos signos, proposta por Pierce (2003), para certificar que a fotografia possui um caráter indicial, já que por contiguidade física mantém-se ligada ao seu objeto referencial.

Os índices podem distinguir-se de outros signos, ou representações, por três traços característicos: primeiro, não têm nenhuma semelhança significativa com seus objetos; segundo, referem-se a individuais, unidades singulares, coleções singulares de unidades ou a contínuos singulares; terceiro, dirigem a atenção para seus objetos através de uma compulsão cega [...]. Psicologicamente, a ação dos índices depende de uma associação por contiguidade, e não de uma associação por semelhança ou operações intelectuais. (PEIRCE, 2003, p.75-76).

Dubois (2003) reitera o discurso⁹ do realismo na fotografia como índice, ou seja, a imagem apesar de trabalhar com o objeto referencial não tem a intenção de imitá-lo. Segundo o autor, “a imagem indiciária é dotada de um *valor todo singular* ou *particular*, pois determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de *um real*.” (DUBOIS, 2003, p.45).

8

Por essas qualidades da imagem indicial, o que se destaca é finalmente a dimensão essencialmente pragmática da fotografia (por oposição à semântica): está na lógica dessas concepções considerar que as fotografias propriamente ditas quase não têm significação nelas mesmas: seu sentido lhes é exterior, é essencialmente determinado por sua relação efetiva com o seu objeto e com sua enunciação. (DUBOIS, 2003, p.52).

Machado (1984) amplia a compreensão de signo ao inseri-lo no campo ideológico. A partir deste, os indivíduos (no caso, os fotógrafos) tornam-se capazes de construir sistemas simbólicos para representar o mundo. “A ideologia é vista como expressão do mundo das

⁹Para tratar da questão do realismo e do valor documental da fotografia, Dubois se utiliza da tricotomia peirciana dos signos: ícone, índice e símbolo. Diante de suas diferenciações, elenca-se: a) o discurso mimético apresenta a fotografia como espelho do real (ícone); b) o discurso do código e da desconstrução, ou seja, a fotografia como transformação do real (símbolo); e c) o discurso do índice e da referência, isto é, a fotografia como vestígio de um real. Contudo, para o autor, a fotografia é primeiramente um índice, para só depois tornar-se signo substitutivo (ícone) e ganhar sentido (símbolo).

ideias e não como expressão de relações sociais concretizadas em instituições e práticas.” (MACHADO, 1984, p. 18). Os signos estão sob a influência da hierarquia e conflitos dos grupos sociais e sua produção acaba sendo dependente das necessidades, interesses e estratégias de cada estrato social (MACHADO, 1984).

Então, a leitura de uma imagem fotográfica irá depender da combinação de elementos integrativos (códigos) do referente com os diversos aspectos socioculturais e ideológicos, do próprio objeto e do fotógrafo. “Assim, as fotografias vão formando círculo mágico em torno da sociedade, o universo da fotografia.” (FLUSSER, 1985, p.33). A representação fotográfica estará sujeita a um jogo de poderes entre aparelho e homem, homem e mundo, mundo e aparelho. O resultado dessas batalhas guarda, enfim, o efeito *magicizador* da realidade.

Como entender essa discussão acima levantada em fotografias documentais de guerra? Tendo como exemplo o registro fotográfico da guerra do Líbano, Flusser (1985) afirma que o homem não age historicamente a ela, e sim ritualmente. “A fotografia está sendo manipulada como em ritual de magia. [...] A fotografia é hierofania: o sacro nela transparece. E o que vale para esta fotografia relativa ao Líbano, vale para todas as demais”. (FLUSSER, 1985 p.31). Para Sontag (2003, p.11 e 13) “as fotos das vítimas de guerra são, elas mesmas, uma modalidade de retórica. Elas reiteram. Simplificam. Agitam. Criam a ilusão do consenso [...]. Olhem, dizem as fotos, é assim. É isto o que a guerra faz.”

Influência dos fotógrafos e a criação imagética de conflitos

Na contemporaneidade, diversos elementos estéticos e artísticos vêm influenciando a produção de fotografias documentais. Cada vez mais discursivas, as imagens acabam por refletir a posição ideológica do fotógrafo. Seus valores estéticos, políticos e emotivos são percebidos no produto final. A variedade de aparatos técnicos – da máquina analógica às digitais, *webcams*, celulares-câmeras – e manipulações das imagens (como programas de tratamento de imagens) contribuem nesse processo.

Em vista disso, o fotógrafo tem assumido o papel de artista da imagem. A fotografia documental, segundo Lombardi (2007) “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). O fotógrafo irlandês, Richard Mosse trabalha justamente nesse limiar. À medida que ele denuncia civis em guerra, também os apresenta como elementos de uma obra de arte.

A documentação depende das escolhas do fotógrafo. Conforme Flusser (1985), o acionamento do botão da máquina é semelhante ao ato de disparar uma arma de fogo. Ao apertar o botão, ele decide o que do referente será capturado. Nas fotografias de conflito, Sontag (2003) endossa a analogia entre a arma e câmera, tornando esses objetos identificáveis, pois ambos “disparam”: a fotografia para o seu tema, a arma para o ser humano. Imergido no ambiente do conflito, Mosse metaforicamente dispara em direção aos revoltosos para criar imagens subjetivas da guerra.

Alguns fotógrafos têm abdicado do furo jornalístico. Eles não se interessam em registrar os fatos em tempo real, e sim antecipá-los, comentá-los, facultando aos personagens o direito de pose, de encenação. O tempo fotográfico é adaptado e modificado para antes da captura propriamente dita (LOMBARDI, 2011).

Na seara das fotografias de guerra, é possível demonstrar como o fotógrafo documenta as atrocidades dos conflitos do mundo contemporâneo, cuja representação alia arte com reflexão crítica. Levantando-se propostas para entender novas possibilidades dessas representações fotográficas, apoia-se aqui no *Documentário Imaginário*¹⁰ proposto por Lombardi (2007). Segundo a autora, a fotografia é resultado do *Museu Imaginário* do fotógrafo. A técnica do filme infravermelho auxilia na composição da representação imaginária de Mosse. As foto-

¹⁰ No *Documentário Imaginário*, os fotodocumentaristas expõem abertamente seus sonhos e suas subjetividades. Isso não significa inovação na fotografia documental, anteriormente outros fotógrafos já faziam essa prática. O diferencial agora é a ruptura com a analogia do referente como se verifica na forma clássica desse tipo de registro fotográfico. A fotografia não se apegua a concepção de objetividade, porém conservam ainda as características do fotodocumentarismo: pré-pesquisa elaborada sobre o tema, longa duração de tempo para execução do trabalho, narrativa sequencial, imagens feitas sem o compromisso imediato etc.

grafias do conflito, no Congo, passam a ter a marca do seu autor, ele não se distancia do seu objeto, ao contrário eles se misturam.

Trabalhos fotográficos do francês Luc Delahaye (1962-), do alemão Thomas, Dworzak (1972-) e da francesa Sophie Ristelhueber (1949-) são exemplos do imaginário impregnando registros de guerra. A este grupo, acrescenta-se o ensaio recente do irlandês Richard Mosse (1980-), cujas fotografias são objeto de estudo deste *paper*.

Imagem literária: encenação, pose e pseudoflagrante

Viu-se até aqui que, os instantâneos de Mosse indicam existência do conflito congolês por meio do imaginário do fotógrafo. A fotografia eficiente¹¹ e o momento decisivo¹² cedem lugar à imagem-literária. Bodstein (2007) indica que este tipo imagético é menos funcional: “abandona as tentativas de configurar e parte para intromissões no real tornado imagem, portanto, para uma espécie muito especial de documentarismo.” (BODSTEIN, 2007, p.4). Para o autor, os fotógrafos são protagonistas de encenações do cotidiano, sendo o ato de encenar uma ficção que contém realidade. Mosse segue o preceito da imagem literária enquanto matéria-prima para composição livre, particular e autoral. A possibilidade de ficção acompanha a história da fotografia desde o século XIX, quando a sociedade francesa julgava artificiais os retratos encenados. Atualmente, as novas tecnologias para o tratamento de imagens potencializam a teatralidade nas fotografias. Para Silva (2006, p.67), “o retratado assumirá um papel a fim de oferecer determinada imagem de si”.

Demonstram-se, a seguir, três fotografias de Mosse, para exemplificar a encenação e o pseudoflagrante, no registro fotodocumental, na guerra civil congoleza. Visa-se à relação documento e arte na fotografia de guerra, problematização da encenação (a fotografia posada) e o pseudoflagrante na fotografia artística de guerra.

¹¹ Cf. GURAN, 1992

¹² 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.

Lombardi (2007) afirma que “a fotografia documental baseia-se na aliança entre a arte e o documento. Da arte, temos a noção de estética, enquanto o documento está ligado à função de memória, de arquivar momentos e transformá-los em história.” (LOMBARDI, 2007, p.83). Para a autora, na fotografia, assim como no cinema, a linha tênue entre a ficção e o documentário deve ser relativizada.

A ficção proposta por Mosse é impregnada de valores estéticos e artísticos que colocam o referente (guerra) entre documento e arte. A documentação imagética do fotógrafo irlandês é um exemplo do que Lombardi (2007, p.83) afirma: “a plástica sobressai mais intensamente nos trabalhos, antes mesmo de prestarmos atenção em seu caráter documental.”

Bodstein (2007) propõe o abandono à imagem ‘cheia de certezas’, como prescreve o entendimento peirciano de índice. A imagem abre-se para o simbólico, no intuito de reciclar significados, des-representar cenários, permitindo re-combinações entre personagens e suas desenvolturas. O autor acrescenta ainda que:

[...] é necessário assumir, para a existência de tal símbolo complexo, a via de deslocamento do signo não para um repertório de significados primários determinado pela representação classificatória de factuais - do tipo empregado para expressar ‘verdades eternas’-, mas para o campo em que o imaginário se condensa em sínteses fundamentais e se liga, ora a inconscientes civilizatórios, ora a gamas de subjetividades não suficientemente catalogadas pela cultura. (BODSTEIN, 2007, p.3)

Mosse está simbolicamente representando o conflito congolês. A partir do cenário real da guerra, o infravermelho não falseia ou inventa outra guerra, mas sim o simbólico e imaginário, juntos, re-configuram a representação do conflito. Não interessa aqui uma contiguidade física com o referente – propositura do índice – e sim permitir significados para além do imediato, do previsível. A documentação do fotógrafo irlandês está afastada da representação factual, ele adere ao que Bodstein (2007) chama de ‘não-referente’, ou seja, a presentificação do símbolo na fotografia.

Figura 1 – La Vie Rose, North Kivu, Eastern Congo, 2010

Fotografia: Richard Mosse
Fonte: Website do fotógrafo

Em entrevista a GUP Magazine¹³, o fotógrafo revelou que queria trabalhar com uma tecnologia abandonada, usando-a contra si mesma, objetivando explorar as representações de um lugar esquecido, por outras civilizações, e afogado em conflitos permanente. Quanto à utilização das cores, a associação entre rosa e vermelho confere configuração poética, uma espécie de realismo mágico.

A coloração da documentação de Mosse causa, *a priori*, estranhamento no nosso entendimento do que é a guerra representada numa fotografia. As imagens sugerem um exercício excitante. Bodstein (2007, p.8) afirma que “é propriedade *sui-generis* da imagem potencializar à exaustão a compreensão das condições de subjetivação em quem se dá o *ethos* social.”

Antes objetivando se esconder do oponente, os guerrilheiros (incluindo crianças) parecem estar dispostos à encenação frente à câmera do observador. As fotografias são consentidas e, este fato não ameniza o debate sobre os horrores de uma guerra, mas sim problematiza

¹³ Cf. <http://www.richardmosse.com/textpress/>

a forma como a sociedade está disposta a ver esses conflitos. Assim, o fotógrafo inverte a lógica do “flagrante” do filme infravermelho: antes escondidos, agora o grupo de revoltosos se mostra revelado conscientemente.

A pose, artifício da encenação, é preponderante no ensaio *Infra*. Os revoltosos estão olhando para máquina, munidos de vestimentas e armamento de guerra, eles encenam o cotidiano, a relação deles com o conflito.

Segundo Perez (2010), a pose desafia o conceito de individualidade porque:

Esse procedimento, de certa forma, esvazia o retrato fotográfico de toda a subjetividade e revela um confronto entre a dimensão individual e a coletiva, repleta de regras sociais padronizadas. Por outro lado, se considerarmos que o indivíduo, ao se posicionar frente a uma câmera fotográfica, assume, por meio da pose, personagens, então não é possível que a fotografia mostre sua autoidentidade. (PEREZ, 2010, p.56).

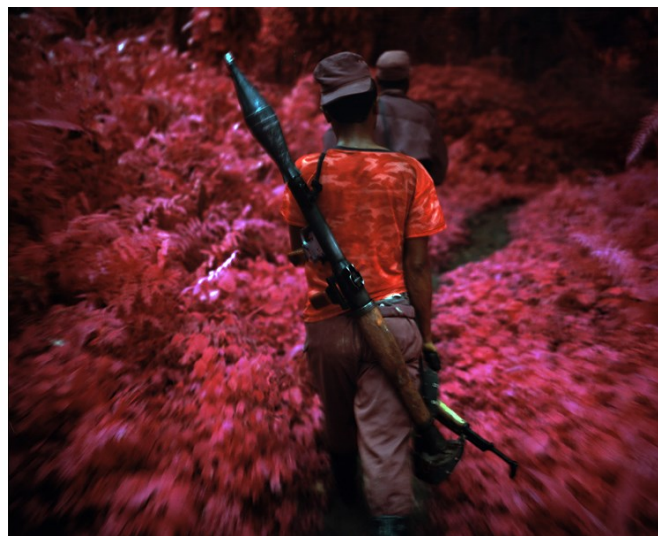
Figura 2 – Vintage Violence, North Kivu, Eastern Congo, 2010



Fotografia: Richard Mosse
Fonte: Website do fotógrafo

Mosse parece não se preocupar com essa autoidentidade. O que lhe interessa é denunciar a violência, em um jogo simultâneo de atração e repulsa. Fotografias posadas ou não sempre apontam à representação do real. O fotógrafo irlandês trabalha entre o limiar da fotografia documental e fotografia ficcional: representação de facções em guerra sob a perspectiva de encenação das mesmas, excitada pelo exagero de cores.

Figura 3 – Ruby Tuesday, North Kivu, Eastern Congo, 2011



Fotografia: Richard Mosse
Fonte: Website do fotógrafo

A terceira fotografia é um exercício para análise do confronto flagrante *versus* encenação. Os revoltosos estão sendo representados caminhando numa rota de fuga e o uso do zoom confere movimento à imagem. A evasão deles não é flagrada pelo fotógrafo. Diferentemente do flagrante que um alemão em plena 2ª Guerra Mundial faria, Mosse usa o filme infravermelho para simular guerrilheiros fugindo.

Silva (2006) denomina *pseudoflagrante* o modo de encenar uma fotografia com o escopo de aproximá-la da narrativa de um flagrante. Segundo ela, “Esse mecanismo de ‘ence-

nar’ 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).

Como visto acima, temos nas fotografias do conflito congolês as seguintes ideias: a) encenação em fotografias documentais e b) exacerbação de cores, valorizando elementos artísticos em fotografias representativas de guerra.

Resgatando a concepção de Lombardi sobre fotografia artística (encenada / ficcionalizada) apresenta-se um problema à presença da arte em fotografias documentais de conflitos. Se o propósito dessas imagens é a denúncia do conflito, a forma da utilização das cores pode comprometer o impacto dos receptores dessas imagens. A representação literária da guerra não ofusca o seu tema. O que se afirma é a utilização exagerada das cores esteve tão submissa à encenação, que esvaziou a ideia dos horrores. Antes de serem de protestos, elas são belas. Quando na verdade, deveria ser o contrário. Isso indica como a sociedade atual se coloca diante da representação dos conflitos dos outros.

Considerações Finais

As fotografias documentais de Richard Mosse se apropriaram da exacerbação de cores propiciada pelo filme analógico infravermelho, da encenação e do pseudoflagrante para ficcionalizar o conflito congolês. Os cânones da fotografia objetiva foram abandonados para dar espaço à construção da imagem simbólica, esta por sua vez amplia nossa capacidade interpretativa, rompendo, enfim, com o convencionalismo de representação da guerra.

O *paper* apresentou a transição da imagem-índice à imagem-símbolo, demonstrando o não-referente na construção da imagem literária de guerra. Ao fotógrafo não interessou realçar o conflito “como ele é”, mas sim desautorizar nossa percepção de como o enxergamos. Nesta perspectiva, considerou-se que os elementos ficcionais da documentação fotográfica de Mosse permitem abrir novas percepções sobre o conflito e suas representações.

Embora seja possível na fotografia de guerra a conciliação entre arte e documento e o confronto flagrante *versus* encenação, esta análise apontou que elementos artísticos podem

afetar a forma de ver essas imagens. A arte pode causar distanciamento do público perante a denúncia do horror de um conflito.

Sontag (2003) considera que as fotografias têm a capacidade de transformar o seu tema em coisa bela, ou horrorosa, ou incabível ou ainda aceitável de forma isso não seja a realidade. Ainda segundo a autora, fotografias de conflito não deveriam possuir o direito à beleza e nem transmitir moral por meio de legendas. “Uma foto bela desvia a atenção do tema consternador e a dirige para o próprio veículo, comprometendo portanto o estatuto da foto como documento. A foto dá sinais misturados. Pare isto, ela exige. Mas também exclama: Que espetáculo!” (SONTAG, 2003, p. 66).

Por tanto, o trabalho de Mosse sugere outro questionamento: a arte espetaculariza o fotodocumentarismo de conflitos a ponto de minimizar seus efeitos? A pesquisa cria margem para novas investigações, num aprofundamento de questões referentes ao diálogo entre arte e documento e, principalmente, a sensibilidade diferenciada dos indivíduos quando da recepção desses tipos de registros fotográficos.

Referências Bibliográficas

- 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.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papyrus, 2003.
- FATORELLI, Antonio. **Fotografia e Viagem**: entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.
- FLUSSER, Vilem. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.
- GURAN, Milton. **Linguagem Fotográfica e Informação**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

- LOMBARDI, Kátia Hallak. **Documentário imaginário: novas potencialidades da fotografia documental contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.
- _____. **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.
- PEREZ, Karine Gomes. **(Re)configurações do eu: a produção de autorretratos fotográficos como ficção/encenação**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Santa Maria, 2010.
- SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. **Verdade ou Mentira? Considerações sobre o flagrante, pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca**. Mestrado em Artes Visuais, Universidade de São Paulo, 2006.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TACCA, Fernando de. **Imagem Fotográfica: aparelho, representação e significação**. Psicologia & Sociedade, Campinas, v. 17, n.3, p. 09-17, set./dez. 2005.