

## UMA LEITURA SEMIÓTICA DA FOTOGRAFIA DE DON MCCULLIN

Marcos B. Prandini, Mestrando PPGDesign (UDESC)

Murilo Scoz, Professor Doutor em Semiótica (UDESC)

Claudio Brandão, Professor Doutor em Fotografia (UDESC)

**Resumo:** O presente artigo faz a leitura de uma fotografia de autoria de Don McCullin durante a guerra do Vietnã em 1968. A abordagem da semiótica greimasiana foi escolhida como fio condutor da análise e corpo da leitura desta imagem. Apresenta-se uma breve discussão sobre a natureza mimética conferida a fotografia desde seu nascimento, que já foi considerada uma mensagem sem código por Barthes. Em seguida, discute-se como após os desenvolvimentos do estruturalismo francês, a imagem passa a ser tomada como um texto, a partir do qual os procedimentos discursivos do fotógrafo constroem efeitos de sentido que revelam sua estratégia enquanto autor.

**Palavras Chave:** Semiótica Greimasiana, Leitura de Imagens, Fotografia, DonMcCullin

### 1. A análise da fotografia pela semiótica

O corpus do presente estudo é composto pela fotografia de Don McCullin durante a guerra do Vietnã, em 1968. A análise deste texto fotográfico toma como modelo metodológico a abordagem proposta por A. J. Greimas, bem como por seus colaboradores mais próximos na edificação da chamada semiótica discursiva. A semiótica tem como objetivo a explicitação dos modos de produção da significação, ou melhor, dos processos de significação existente nas linguagens humanas. Na esteira da perspectiva linguística introduzida pelo suíço Ferdinand Saussure e desenvolvida mais tarde pelo dinamarquês Louis Hjelmslev, a semiótica de Greimas analisa as manifestações comunicacionais tendo como foco as partes constituintes dos textos - todos de sentido - e as relações entre elas, e que podem ser organizadas na articulação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo.

Três grandes correntes se formaram no campo da semiótica. A primeira delas é a americana, desenvolvida pelo matemático Charles Sanders Peirce, considerado o pai do pragmatismo. A outra, de origem francesa, foi desenvolvida por Greimas e outros pesquisadores da École de Paris, ligada mais diretamente ao estruturalismo. Por fim, tem-se a semiótica russa (ou da

cultura), desenvolvida a partir dos trabalhos de Bakhtin e das pesquisas de Iuri Lotman.

A fotografia associada a leitura semiótica pierceana foi explorada por vários autores, entre eles Philippe Dubois, que irá tratá-la a partir da verossimilhança icônica com a realidade, passando pelos seus traços índiciais e finalmente simbólicos. A discussão sobre a representação fotográfica ser totalmente fiel a realidade é provavelmente o motivo de crise entre pintores retratistas e paisagistas, e a fotografia que substituiria o processo manual pelo automático, do que parecia ser para o que realmente é. Como descreve Philippe Dubois no livro "O ato fotográfico", a fotografia a priori se mostra como um espelho do real.

Trata-se aqui do primeiro discurso (e primário) sobre a fotografia. Este discurso já está colocado por inteiro desde o início do século XIX (sabe-se que desde o nascimento da prática fotográfica foi acompanhado de imediato por um número impressionante de discursos de escolta). Embora comportasse declarações muitas vezes contraditórias e até polêmicas- ora de um pessimismo obscuro, ora francamente entusiastas-, o conjunto de todas as discussões, de toda essa metalinguagem nem por isso deixava de compartilhar uma concepção geral bastante comum: quer seja contra ou a favor, a fotografia nelas é considerada como uma imitação mais perfeita da realidade. (DUBOIS, 1994, p.27).

Tinha-se que a fotografia era feita de forma automática, objetiva, quase natural, onde a figura do fotógrafo era apenas do manipulador do aparato; algo entre um mecânico e um químico, em uma atividade que não envolveria a competência do artista e, portanto uma arte menor, que dependia menos da genialidade e talento técnico do feitor.

Segundo tal perspectiva, a fotografia guardaria um forte caráter iconográfico. Os primeiros daguerriótipos eram pequenos retratos fixados em disco de prata polido entregues condicionado em caixa de veludo e guardados feito jóia. Segundo Benjamin, no ensaio "*Petite historie de la photographie*":

Desde o instante em que Daguerre teve sorte de conseguir fixar as figuras no quarto escuro, os pintores nesse ponto, foram despedidos pelo técnico. A verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagem, foi o retrato em miniatura. As coisas andaram tão depressa que, a partir de 1840, a maioria dos inúmeros miniaturistas se tornaram fotógrafos profissionais, a princípio acessoriamente, depois de maneira exclusiva. (BENJAMIN, 1931, p. 67)

Para Roland Barthes, a natureza mimética da imagem capturada pelo aparato fotográfico era apenas um traço verossímil da realidade, um análogo

perfeito, porém reduzido em cor, proporção e perspectiva, e ainda assim uma mensagem sem código. O título de seu livro “A Câmara Clara” é justamente uma contraposição a obscuridade e mistério que circulava o aparato fotográfico, tido comumente como uma câmera escura.

Se o discurso do séc. XIX era da máxima semelhança, do caráter icônico da fotografia, de sua natureza pictográfica, no séc. XX a fotografia passa a ser vista como uma transformação do real. Se antes a fotografia parecia transparente e mimética, agora ela passa a ser vista como “eminentemente codificada (sob todos os tipos de ponto de vista: técnico, cultural, sociológico, estético, etc.)” (DUBOIS, 1994, p. 37)

Então para os críticos a fotografia não era apenas icônica, uma representação do real, mas um arranjo de fatores, técnicos e compositivos, que alterava e transformava a realidade, possuindo uma realidade interna transcendente, um conjunto de códigos que mantém uma relação simbólica com a realidade. Porém a natureza fotográfica de retornar sempre a seu referente, sem que seja totalmente abstrata ou conceitual, esta afirmação de existência, de presença faz com que o ato fotográfico antes de se tornar, a priori, um ícone ou mesmo um símbolo seja índice de existência.

Uma perspectiva de grande influência na mudança de entendimento sobre o caráter mimético da imagem e sobre sua mensagem sem código foi o estruturalismo do começo século XX. Nascente nas proposições linguísticas do suíço Ferdinand Saussure, a corrente estruturalista foi retomada por Hjelmslev (1899-1965) no quadro de sua glossemática e a partir da colaboração com outros pesquisadores no chamado Círculo Linguístico de Copenhague. Em sua visão, notadamente formalista, o linguista dinamarquês apresentou uma nova visada sobre a proposta saussureana da arbitrariedade do signo linguístico, que deu lugar a ideia de paralelismo entre dois planos pressupostos e em relação de solidariedade: o plano da expressão e o plano do conteúdo. Estrutura que trouxe uma nova discussão e compreensão ao processo de significação no campo da semiótica. Apesar do foco hjelmsleviano recair sobre a análise das variantes formais no nível do signo, que articulam-se entre estes dois eixos, sua abordagem estruturalista foi de suma importância para a ampliação do horizonte de aplicação do método semiótico, que passou assim a

se ocupar da produção do sentido em sistemas como a fotografia, as artes visuais, a publicidade, o design, as artes cênicas, entre outras.

A semiótica que Greimas desenvolve é voltada ao processo de produção de sentido aos objetos que formam um texto, um discurso, vistos como um todo de sentido, seja ele literário, artístico, objetual ou até uma encenação teatral ou produção cinematográfica. Assim a fotografia vista como um processo de linguagem própria, lugar onde um número de variáveis é componente de sua execução, tanto em fatores intrínsecos da técnica, como velocidade, abertura e sensibilidade de ISO, como fatores externos como o ambiente, os objetos e as figuras humanas que pode conter, que quando capturados pela fotografia se tornam formas e planos, até o conteúdo de uma mensagem que o enunciador deseja propagar. Apesar de grande transformação técnica no processo fotográfico, de sua captura, que antes era físico-química (por precipitação de haletos de prata) até os dias atuais que são fruto de um processo físico-eletrônico(digital), o resultado imagético é o objeto de estudo e de discussão e crítica desde seu nascimento.

Ora então o que escapa a visão pierceana de códigos, das menores unidades de significação como o ícone, ou de um aglomerado de códigos diferentes, como o símbolo, que podem ser isolados, lidos e analisados, ainda não trazem a dinâmica das relações dessas partes presente em obra que compõe um discurso, discurso que pode ser visto por uma dualidade de expressão e conteúdo, entre uma sintaxe e uma semântica.

Para tanto um sistema de compreensão com níveis de apreensão e dinâmicas diferentes se estabelece entre aquele que enuncia o texto e seu destinatário e leitor. O reconhecimento dessa imagem se dá através do discurso narrativo em um nível mais superficial até elementos mais fundamentais em um nível mais profundo. Esse percurso gerativo de sentido é objeto da presente leitura da fotografia de McCullin sobre o prisma da abordagem semiótica greimasiana.

## **2. O fotógrafo de guerra**

Don McCullin é um fotógrafo de guerra estadunidense, um dos muitos que acompanharam a guerra do Vietnã. A guerra do Vietnã foi a primeira a ter cobertura midiática em tempo real pelas emissoras de TV e ampla cobertura

fotográfica acompanhada pela crítica pública, motivo pelo qual houve imposição de censura pelos governos americano e britânico nas guerras subsequentes do Golfo e das Malvinas.

Uma das primeiras imagens na história da fotografia de guerra foi realizada por Roger Fenton, em 1855, durante a guerra da Criméia. Por causa do tamanho da câmara fotográfica (que eram como vagões, puxados como carroças) e do grande tempo de exposição necessária para captura e fixação da imagem, as imagens de Fenton traziam campos de batalha vazios, geralmente utilizados por militares para teste de balística dos canhões. O que se vê na fotografia não é senão uma paisagem vazia de uma vala cheia de projéteis de canhão tal como pedras em meio ao caminho serpenteado da estrada que corta a paisagem e leva ao infinito.

Figura 1: Foto Roger Fenton, Criméia, 1855

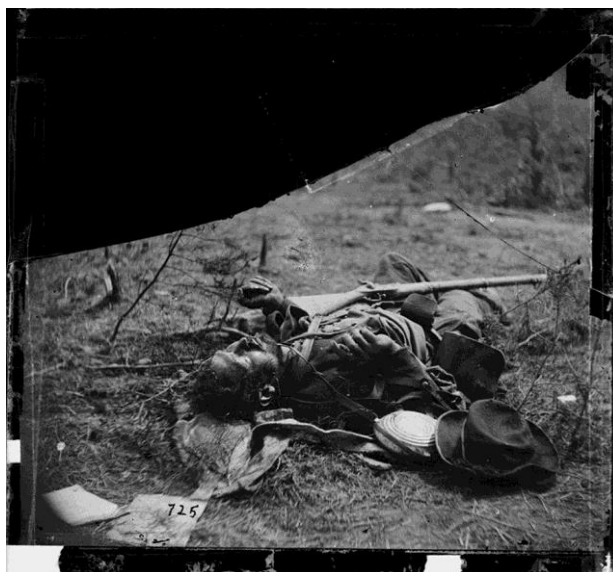


Fonte: Sayão (2009)

Retratava-se, portanto, uma guerra sem mortes e sem soldados, com campos em que não há batalhas, nem seus resultados. Uma grande diferença com a cobertura da guerra civil norte americana feita pela Companhia Fotográfica de Mathew Brady em 1865.

Mathew Brady, já na segunda metade do séc. XIX, conseguiu diminuir o tamanho do aparato fotográfico e passou a acompanhar as frentes de batalha junto aos soldados. Ainda com a necessidade de tempos de exposição altos, fotografou muita gente que havia morrido durante os confrontos. Diferentemente da fotografia de Fenton, que presumia a eminência da guerra, as fotos de Brady traziam o resultado, os corpos, os soldados caídos e a destruição dos confrontos.

Figura 2: Foto Mathew Brady, Guerra civil americana, 1865.



Fonte: Sayão (2009)

Quando McCullin começa a acompanhar as tropas americanas muito do que sua fotografia retrata são justamente as baixas americanas e o drama dos soldados.

Figura 3: Foto Don McCullin, Guerra do Vietnã, 1968.



Fonte: Sayão (2009)

Se a primeira denúncia que as fotos de McCullin faz é sobre a condição dos soldados, a subsequente é a denúncia dos rastros da guerra, dos efeitos colaterais, da violência imposta aos civis. E numa imagem célebre de sua autoria, uma fotografia de McCullin ficou notabilizada pela manipulação intencional dos elementos captados. Nela um corpo caído, morto em um campo de vegetação ocupa o canto superior e forma uma mancha gráfica diagonal

cobre o topo da imagem. Seu olhar e braços parecem apontar para a outra extremidade onde há uma carteira aberta mostrando uma fotografia *portrait* de uma mulher. Em oposição, na porção inferior como num espelhamento está um arranjo: um saco de balas de alto calibre aberto, que formam um caminho feito de cartuchos até a carteira aberta. Ao lado, no canto inferior esquerdo outro tipo de carteira aberta contendo frascos, outras fotografias de tamanho menor e uma carta dobrada escrita em letra de punho.

É justamente sobre essa imagem e seu discurso narrativo que se desdobra esta análise e leitura de imagem.

### 3. Uma leitura da fotografia de McCullin pela abordagem greimasiana

Figura 4: Foto Don McCullin, Guerra do Vietnã, 1968



Fonte: Sayão (2009)

A produção de sentido que parte de um destinador por um meio comunicativo com uma intenção de entendimento por seu destinatário se dá pela construção de um simulacro construído pela linguagem utilizada. Na fotografia, o arranjo da composição de luzes, texturas, formas, personagens, ângulos e manipulações, como a pose e o still, fazem com que esse percurso narrativo seja gerador de significados e relações que percorrem a superficialidade do aspecto gráfico, figurativo e topográfico, e adentra nas relações de manipulação, competencialização, performance em busca da sanção eufórica ou disfórica pretendida pelo enunciador presente na obra. Reflexo da intenção do destinador de revelar no seu âmbito mais profundo as relações semânticas, o âmago da mensagem.

Composta por dualidades e polaridades este esquema semântico permeia todo significado e destino da mensagem.

### **3.1 O Plano da Expressão**

No plano da expressão estão todos os elementos que são arranjados em um texto para esse fazer sentido. Na fotografia a composição de fatores externos, como objetos, personagens e ambientes (naturais ou artificiais) com escolhas técnicas de iluminação, textura, perspectiva, enquadramento irá resultar no simulacro da realidade que o destinador fotógrafo intencionalmente e culturalmente, o faz imbuído por um desejo de comunicar alguma mensagem documental ou conceitual que reside no âmago do ato fotográfico.

Assim o plano da expressão pode ser subdividido pelo formante cromático, pelo formante topológico, por seus formantes eidéticos e por seus formantes matéricos. As fotografias de guerra até os anos 70 eram prioritariamente preto e branco, pois a cor na fotografia era tida como algo que desviava o olhar do conteúdo para os aspectos puramente estéticos da cor: a cor era vista como uma redução decorativa que encobria o empobrecimento da imagem, que não poderia acontecer no desnudamento da cor na técnica preto e branca.

Na foto de McCullin percebemos diagonais que cortam a foto ao meio, diagonal formada pelo corte escolhido de um corpo caído no topo da imagem e contraste com objetos pessoais espalhados e misturados com cápsulas de bala de fuzil que saem de uma bolsa e formam um caminho até uma carteira aberta. Todo esse arranjo de materiais se encontra na parte inferior da fotografia e fecham o ciclo que se inicia com o corpo caído cujas mãos parecem apontar para a identidade, os pertences, o modo de viver interrompido e as balas de fuzil.

Os materiais usados por McCullin foram estes: o corpo, as evidências de identidade e cotidiano do personagem vitimado e o material bélico que dizima a narrativa desse enunciador anônimo da morte, do desfecho da guerra, mas a combinação entre a figura estática e objetos dispostos propositalmente na composição da imagem levam quem a lê criar novas narrativas, intuir uma vida anterior a morte. Quem seria a mulher que nos retratos que se repetem? Um dos objetos contém uma coleção de frascos, papéis dobrados escritos a punho, fotografias pequenas com retratos e uma carta fechada caligrafada. Todos



objetos que trazem um palco de vida anterior e fazem pensar em um reposicionamento perante a figura do executado.

Já era sabido que fotógrafos de guerra faziam manipulações e arranjos em suas fotos, desde o reposicionamento de corpos, questão levantada nas fotos de Mathew Brady, até no posicionamento das balas de canhão e equilíbrio estético das fotos de Roger Fenton. Porém nesta fotografia específica de McCullin o arranjo não pretendia ser disfarçado pela mimética realista. É proposital desde sua concepção, pois carrega uma mensagem que deve ser decifrada para se entender os efeitos da guerra.

A partir desses quatro formantes, a cor preta e branca, da topologia arranjada dos elementos, dos materiais utilizados para se montar um cenário e formas eidéticas de diagonais, linhas e ângulos a linguagem visual cria substrato para o percurso gerativo de sentido existente no plano do conteúdo.

### **3.2 O Plano do Conteúdo**

O plano do conteúdo leva a uma jornada, que na fotografia se confunde com o próprio percurso de olhar e leitura, partindo da sua representação figurativa, passando por suas transformações e manipulações que tem como objeto de desejo transmitir uma ideia, conceito ou mensagem, que reflete raízes semânticas de um sistema axiológico de valores. Este percurso é que gera, como um texto completo de sentido, o processo de significação para a semiótica greimasiana.

Na sintaxe narrativa, a leitura desenvolvida percebe enunciados de estado que apresenta o cadáver anônimo, vítima de guerra, desfalecido com seus braços dobrados junto ao corpo como que apontando em direção diagonal, estabelecendo uma conexão com objetos arranjados em cena. Vê-se uma carteira aberta com uma fotografia *portrait* de uma mulher. Não se consegue deixar de perceber junto e sobre a carteira cartuchos de fuzil, dispostos como um caminho que leva a sua origem, outro objeto do cotidiano da guerra, um saco repleto de cartuchos de fuzil. É deste saco que os cartuchos caem e formam um caminho até a imagem impressa na fotografia da carteira retangular. Este conjunto de objetos já é a primeira tentativa de manipulação de McCullin em transmitir e transformar o que seria mais uma foto de cadáveres e vítimas caídas. Alvo de críticas na época, pelo ato manipulativo da cena original, e pela intencionalidade de fazer saber os destinatários de sua leitura, a mídia e a opinião pública, os desastres da guerra, a quebra do

anonimato pelo arranjo sugestivo do que seriam fragmentos de uma vida comum e em muitos casos similar e reconhecível pelo leitor, que estes objetos narram uma história pessoal perdida e fazem sentir essa junção entre a figura do cadáver e o arranjo de objetos que cada qual conta uma história.

A guerra do Vietnã foi a guerra que pior recepção positiva da crítica em solo americano justamente pela imensa cobertura que houve da imprensa e emissoras de televisão que cada vez mostravam mais e mais soldados feridos, caixões voltando e o grande genocídio e crueldade da guerra. Se a morte parece intimidar e mostrar a força de punição logo pelo topo e princípio da imagem logo o olhar é provocado a tecer conexões entre os arranjos periféricos e a figura torcida e inerte, e ir lhe retirando o anonimato, intuir por meio de outras fotografias contidas dentro do cenário um traço de vida preexistente e similar, portanto passível de empatia por quem se detém a observá-la.

Outro conjunto de objetos reitera, reafirma a vida pregressa de um indivíduo, são isotopias que reforçam o fazer saber e o fazer sentir que atinge o espectador que não pode mais dissociar o corpo, o ambiente e os objetos.

A performance do olhar faz com que ao ler a imagem o enunciatário faça conexões mais elaboradas e caminhe, ora pela periferia e bordas, ora pelos caminhos indicados pelos objetos, em um movimento de constante busca e conjunção de elementos que se tornam partes de um processo significativo e que conectam os planos da expressão e o do conteúdo, manipulando o observador ao questionamento, a empatia pelo personagem, e o fechamento disfórico da ausência em contraposição a vestígios de presença, de vida passada, o escrutínio da guerra, o corpo que não é facilmente identificado senão por seus pertences. Havia vida lá, porém não há mais, há história e passado, a morte que aponta a vida, a vida que remete a morte, um corpo caído.

Fotógrafos como Don McCullin foram grandes denunciadores dos abusos da guerra, das mortes desnecessárias, das baixas entre jovens soldados. Este *portrait* da guerra, elaborado por McCullin traz essa aproximação ao máximo, onde a presença de quem olha é daquele que está no campo de batalha. Usa do recurso da aproximação e composição de cena para em um nível mais profundo tocar em questões dialéticas que permeiam sua leitura.

### 3.3 O Nível Fundamental

O fundamento conceitual que existe no cerne da composição, suas estruturas mais profundas de significação, podem ser traduzidas por dois termos abstratos que se confrontam, sendo um eufórico e positivo e outro disfórico e negativo. Um dos temas levantados pela imagem que o leitor vai construindo parte da dialética sobre o ciclo de vida e morte, anonimato versus a identidade, a aproximação versus o distanciamento.

Figura 5: Quadrados semióticos

PRESEÇA	AUSENCIA	VIVO	MORTO	APROXIMAÇÃO	DISTANCIAMENTO
NÃO PRESEÇA	NÃO AUSENCIA	NÃO VIVO	NÃO MORTO	NÃO APROXIMAÇÃO	NÃO DISTANCIAMENTO

Quadro ilustrativo elaborado pelo autor.

Esses quadrados semióticos formados por conceitos radicais, também nomeados “de base”, estão relacionados a chamada dimensão semântica do nível fundamental, enquanto que na sintaxe podem ser observada duas operações, a da afirmação e da negação. Na sintaxe do fotografia analisada, temos a morte realizada que é contraposta - negada - pelas memórias que permanecem, e que constroem sequencialmente os vestígios da vida. Enquanto no plano da expressão o artista usa de recursos do arranjo e da proximidade para manipular o olhar de seu destinatário a se sentir incluso a cena, num olhar de perto, o acidente programado da guerra é dado a ver em seu lado perverso, dissonante e disfórico, impregnado de morte e sofrimento. Quem é, nestes termos, o inimigo? Quem padece na foto? Há certa dualidade em se tomar um posicionamento mesmo político em se reconhecer nas vítimas, sejam elas civis ou militares, que não seja anulada pelo estado caótico, pelo fim, que na morte iguala a todos e se torna um número estatístico no caso da guerra; tal ação promove a suspensão do distanciamento e uma forma de presença carregada de empatia: pelo envolvimento operado, enunciatário e destinador passam a ocupar o mesmo lugar, e quiçá, a experimentar o mesmo sentimento disfórico.

### 3.4 A semântica discursiva e as reiterações isotópicas

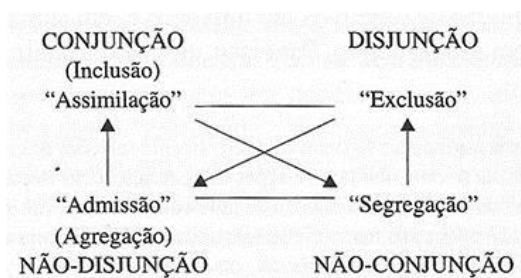
A natureza figurativa da imagem fotográfica usa da sintaxe e da combinação relacional de elementos plásticos para que no nível da semântica

discursiva se opere a abstração e síntese desta somatória de fatores congelados pelo ato fotográfico. Assim, podemos dizer que a figura é todo e qualquer termo que remete ao mundo natural, que dentro de um sistema de representação tem um correspondente perceptível fora do texto e repertoriado pelo leitor. (Fiorin, 2016) Textos figurativos se tornam simulacros da realidade percebida pelo leitor, que semanticamente se coloca no papel participante e aponta para o significado mais abstrato do tema evocado na composição da imagem. A tematização e a figuratividade são duplos equivalentes entre o concreto e o abstrato, que de forma gradual orientam o caminho do olhar. Assim, a leitura e a apreensão da imagem fazem o processo de significação da vida. Na manipulação encenada na fotografia de McCullin observamos o uso de fotografias pessoais, que evidenciam o hábito, os *portraits* espalhados pelo chão, a foto da carteira (objeto de valor pessoal e sentimental), são recorrências, reafirmações do discurso que o autor pretende criar, são isotopias gráficas. Como colocado por Fiorin: “o que dá coerência semântica a um texto, o que faz dele uma unidade é a reiteração, a redundância, a repetição, a recorrência de traços semânticos ao longo do discurso. Esse fenômeno recebe o nome de isotopia.” (FIORIN, 2004).

#### **4. A sociossemiótica de Eric Landowski: a presença do outro.**

No discurso enunciado pelo texto, o destinador o faz intencionalmente, e com uma perspectiva comunicacional, e incita o ato de gerar sentido a outro, seu destinatário. Nesta presença relacional entre os textos e leitores reside a sociossemiótica de Eric Landowski. Em seu livro “Presenças do outro”, escreve: “Porque, para que o mundo faça sentido e seja analisável, enquanto tal, é preciso que ele nos pareça como um universo articulado - como um sistema de relações no qual, por exemplo, o “dia” não é a “noite”, no qual “vida” se opõe a “morte”, no qual cultura se diferencia por natureza, no qual o “aqui” se contrasta com o “acolá”.”(LANDOWSKI, 2002, p.3) É o reconhecimento da diferença, ou das diferenças, que constroem os simulacros de alteridade ou de identidade. A capacidade de diferenciação com o outro limita as fronteiras entre o “eu” e o “outro”, criando identidade, e empatia ou em contraste, a exclusão e o repúdio. Estas oposições semânticas de base são as que agem sobre as diferenças entre o Eu, o Outro e o Nós, conforme sua conjunção ou disjunção com aquele que interpreta e interage com o texto enunciado.

Figura 6: Relações de identidade e alteridade



Fonte: adaptado de Landowski (2002, p. 15)

Para Landowski, a barreira da diferenciação entre “Nós” e o “Outro” são construídas por uma espécie de “bricolagem”. Assim, “o Outro não poderá mais ser pensado como simples representante de um alhures radicalmente estrangeiro, do qual, salvo se lhe ordenarem que volte para lá (exclusão), ele teria que (assimilação obrigatória) se desligar completamente; ao contrário, ele se tornará, em certa medida, parte integrante, elemento constitutivo do “Nós”, sem com isso ter que perder a própria identidade.” (LANDOWSKI, 2002, p. 15)

## 5. O paradoxo da aproximação x distanciamento na fotografia documental de guerra.

Voltando à fotografia documental de guerra, os registros deixados por Fenton e sua leitura de um campo de batalha vazio aparecem marcados pelo rastro de balas de canhão e indicam a passagem da guerra. Seu arranjo equilibrado e limpo de um campo sem corpos, ressalta o poder fazer, reafirma a eficiência bélica em uma natureza morta e desprovida do humano, há um afastamento do autor que faz um *landscape* do campo de batalha, ou melhor, de um local de testes balísticos antes de se iniciarem os confrontos e assim os resultados e evidências da batalha. Já nas fotografias de Mathew Brady durante a guerra civil americana, a aproximação foi o recurso que o autor encontrou para mostrar a realidade dos corpos, a curiosidade mórbida da morte retratada, em corpos dispostos no chão, caídos em batalha. Tanto Fenton como Brady manipulam suas cenas fotográficas, porém tentando mimetizar a natureza real, deixando assim, quase como natural, a composição e seus elementos. Por serem realizadas ainda no século 19, a natureza mimética conferida a fotografia não deveria ser maculada pela intencionalidade explícita do autor, ainda que velada pela técnica e escolhas compositivas. A fotografia espelha a máxima verossimilhança com a “realidade”, e a reafirma para destinatário como prova de evidência incontestável de presença, do estar

presente, do congelamento eterno do tempo no registro cromático das imagens.

A manipulação na foto de Don McCullin é clara, intencional e provocativa, não haveria como ser natural e instantânea senão pelo arranjo dos elementos e da composição do cenário. O simulacro emanado da realidade é do discurso da denúncia, de um estranhamento na aproximação ao anônimo. Ainda citando Landowski: “Reconhecer o Outro, a despeito de sua diferença e de sua aparente estranheza, como parte integrante de si, e por isso mesmo, aceitá-lo ao seu lado, bem pertinho de si - em sua casa-, assim se poderia enunciar paradoxalmente, talvez até escandalosamente à primeira vista, a fórmula básica comum ao conjunto de sistemas de discursos e de práticas que convencionamos agrupar sob este rótulo.” (LANDOWSKI, 2002, p. 16).

Justamente nesse entrelaçar que se desenvolve entre o espectador de uma imagem humana que ao olhar uma fotografia se posiciona no lugar do autor e entra na cena de forma disjuntiva ou conjuntiva, próxima ou distante, lugar de inclusão ou exclusão da tematização da cena que se desenvolve no sistema simbólico da fotografia.

Essa presença do Outro que evoca em Nós a procura pelo sentido e significado dos códigos apreendidos pela interação humana. É justamente um auto reconhecimento reflexivo de colocar-se na cena, e pela manipulação provocativa, percorrer um caminho para gerar o sentido, que se performa e se atinge o resultado propagado pelo sistema simbólico figurativo da fotografia.

Se antes, na fotografia, Don McCullin usou da aproximação e a teatralização do tema de forma manipulativa, o fez para que a crítica popular americana pudesse se posicionar contrária e negativamente sobre o que estava ocorrendo no Vietnã no fim dos anos 60. O caráter de denúncia de McCullin pode ser observado em sua extensa produção fotográfica como um fio condutor.

Agora nas atuais fotografias de guerra que vemos são imagens distantes que remetem a aquele tipo de composição realizada por Fenton. Os fotógrafos de guerra dos anos 60 e 70 sofreram severa censura por parte do poder e se tornaram raros nas guerras subsequentes.

Figura 7: U.S. Marines at Burgan's burning oil fields, Kuwait. 1991/Ag.Magnum



Fonte: google.com/set2018

Fotografias de *drones*, cidades bombardeadas, chuvas de projéteis, grandes *landscapes* que se vê o resultado bélico e posicionamentos de supremacia, porém distantes do humano, da crítica, e do outro, são geralmente o que a imprensa mostra na atualidade, mais da ordem do afastamento/distanciamento do que da aproximação e empatia. Nesta nova iconografia euforizante das guerras contemporâneas, emerge um universo de imagens de ações telemáticas, frias e distanciadas, que parecem justificar o discurso dos ataques cirúrgicos e precisos que se pretendem sem baixas civis. A manipulação das fotografias num novo nível.

## Referências

BARTHES, R. **A Câmara Clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. **A pequena história da fotografia**. In: *Magia, arte e técnica: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, v.1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DUBOIS, P. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

LANDOWSKI, E. **Presenças do outro/ensaios de sociosemiótica**. Editora Perspectiva: São Paulo, SP, 2002.

FIORIN, J.L. **Elementos de Análise do Discurso**. 15 ed, 3 reimpressão-São Paulo: Contexto, 2016. ISBN 978-85-7244-294-7

SAYÃO, R.R.R. **Dormindo com Fantasmas: a cobertura fotográfica dos conflitos humanos por Don McCullin**. Universidade Federal Fluminense. Tese de mestrado no instituto de artes e comunicação. Rio de Janeiro, 2009.

SCOZ, M. **O percurso gerativo de sentido**. Apostila de aula de mestrado em Design. UDESC, Florianópolis, 2013.