



A Exaltação da Guerra: uma análise da cobertura fotográfica da Segunda Guerra Mundial realizada pela *Revista da Semana*

Lucas de Oliveira Loconte¹

Resumo

O presente artigo busca realizar um recorte no estudo da fotografia, baseando-se em temas específicos. A pesquisa que deu origem a essa reflexão analisa a cobertura fotográfica realizada pela *Revista da Semana*, durante a Segunda Guerra Mundial. Esse artigo analisou e discutiu as fotografias que envolvem a temática da exaltação da guerra. A partir da metodologia apresentada por Umberto Eco, analisamos as imagens em cinco níveis de decomposição da fotografia, e compreendemos que essas temáticas específicas e segmentadas podem ser encontradas em alguns grupos de imagens.

Palavras-chave: *fotografia, Segunda Guerra Mundial, análise de imagem*

Introdução

A guerra, em alguns momentos, pode ser um mal necessário. Mas não importa quão necessária ela seja, ela sempre é algo ruim, nunca bom. Nós nunca conseguiremos viver em paz matando os filhos dos outros. (CARTER, Jimmy)

Logo na abertura de *Diante da Dor dos Outros* (2011), Susan Sontag faz a apresentação de uma obra de Virginia Woolf intitulada *Três guinéus* (1938). São reflexões sobre a guerra, um livro concebido como uma resposta tardia a uma carta de um advogado de Londres, que perguntara como que se poderia evitar a guerra.

Num determinado momento do texto, Woolf discute os sentimentos diferentes que são decorrentes da guerra – mortes e destruição – em homens e mulheres. Ela pega um

¹ Lucas de Oliveira Loconte é estudante de comunicação social - jornalismo na Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC) da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp) de Bauru.

conjunto de fotografias que o governo espanhol divulgava dos confrontos e faz a seguinte análise:

A seleção desta manhã contém a foto do que talvez seja o corpo de um homem, ou de uma mulher; está tão mutilado que, pensando bem, poderia ser o cadáver de um porco. Mas ali adiante estão, seguramente, crianças mortas e também, sem dúvida, o pedaço de uma casa. Uma bomba arrombou a parte lateral; há ainda uma gaiola de passarinho pendurada no que, pode-se presumir, foi a sala de estar... (SONTAG, 2011, p. 10)

A partir dessa reflexão, Woolf acaba trabalhando com um fator perturbador, que envolve a dificuldade em deciframos o objeto eternizado pela fotografia. Os destroços, a carne consumida pelo fogo e dilacerada por uma explosão, o caos, o horror e a dor – tudo acaba representando os atos de um conjunto de pessoas que encontra na guerra a motivação para conquistas e afirmação do poder. Mais para frente, Woolf conclui que: “A guerra, diz o senhor, é uma abominação; uma barbaridade; é preciso pôr fim à guerra, a qualquer preço. E nós fazemos eco a suas palavras. A guerra é uma abominação; uma barbaridade; é preciso pôr fim à guerra” (SONTAG, 2011, p. 10).

Com a citação desse trabalho, Sontag consegue desenvolver a ideia do impacto que as imagens de guerra geram no espectador. Se hoje você abre um jornal, já se tornou comum ver a areia de uma cidade do Oriente Médio manchada de sangue. A fotografia de guerra parece nos dizer:

Olhem, (...) é assim. É isto o que a guerra faz. E mais isso, também isso a guerra faz. A guerra dilacera, despedaça. A guerra esfrangalha, eviscera. A guerra calcina. A guerra esquarteja. A guerra devasta. (SONTAG, 2011, p. 13)

A fotografia de guerra é uma forma de tornar “real” assuntos que “as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar” (SONTAG, 2011, p. 12). As imagens de conflito incomodam pela sua veracidade e brutalidade, pelo que representam. Só que elas também são dignas de outros tipos de reflexão: qual o sentido que o fotógrafo pode ter procurado passar com ela? Ela realmente representa a realidade total de um momento? O impacto que uma imagem passa no espectador é grande; mas e no realizador? E, finalmente, uma fotografia de guerra não acaba evocando a violência e o horror? Não acaba se tornando uma ode à guerra?

O presente artigo busca apresentar uma parte da análise que foi feita em cima da cobertura realizada pela *Revista da Semana*. Focamos no período de agosto a dezembro de

1942 para fazer o estudo inicial, e vale ressaltar que a pesquisa não tem como objetivo encontrar respostas claras aos questionamentos apresentados no parágrafo acima. Assim como outros estudos envolvendo a fotografia, este trabalha com alguns elementos que são, quase que em sua totalidade, reflexivos. Mas a fotografia de guerra é também incômoda, como apresenta Sontag (2011, p. 20):

(...) guerras são também imagens e sons na sala de estar. As informações sobre o que se passa longe de casa, chamadas de “notícias”, sublinham conflito e violência (...) aos quais se reage com compaixão, ou indignação, ou excitação, ou aprovação, à medida que cada desgraça se apresenta.

Uma breve história da fotografia de guerra

Como a maioria dos campos do fotojornalismo, a fotografia de guerra envolve noticiar, por meio de imagens, os eventos de um conflito. Na maioria das vezes, essas notícias envolvem a violência de embates, um bombardeio, os exércitos aliados que avançam numa região ou um ataque que deixou crianças órfãs, com membros amputados e com o psicológico marcado pelo resto de suas vidas.

Mas nem sempre a fotografia de guerra envolvia essa brutalidade natural: no começo, as fotografias de guerra eram encenadas ou adulteradas. Muitas imagens clássicas dos primórdios da fotografia de guerra, como “O Vale da Sombra da Morte” (1855) do britânico Roger Fenton, possuem elementos estilísticos que comprovam essa teoria. A imagem foi feita durante a Guerra da Crimeia e, na primeira versão da fotografia, “as balas de canhão são numerosas no terreno à esquerda da estrada, mas, antes de tirar a segunda foto – aquela que é sempre reproduzida – ele supervisionou uma operação para espalhar as balas de canhão sobre o leito da estrada” (SONTAG, 2011, p. 47).

Com o passar do tempo – e também com a evolução da tecnologia fotográfica -, os fotógrafos acabaram realizando imagens que são espontâneas e possuem uma certa brutalidade. Durante as análises feitas inicialmente para esta pesquisa, percebem-se dois grandes grupos estilísticos de imagem: aquelas que foram tiradas de modo espontâneo e outros que são posadas.

Isso não diminui ou aumenta o valor de uma imagem. Como veremos mais para frente, algumas dessas fotografias são usadas como instrumento propagandístico, servindo

como carta de apresentação ou para a arrecadação de fundos de guerra, ou como elementos de soberania e terror.

De forma gradual, a fotografia de guerra acaba passando por uma evolução: as imagens em preto-e-branco se tornam coloridas, e o vermelho do sangue acaba fazendo parte das páginas de jornais e revistas. Os fotojornalistas acabam tornando a guerra mais reais porque eles se inserem cada vez mais nos conflitos; é a célebre frase de Robert Capa sobre a fotografia (“Se sua foto não está boa o suficiente, você não está perto o suficiente”) se tornando realidade.

O jornalista José Hamilton Ribeiro, conta que foi questionado uma vez sobre o que leva um jornalista a assumir uma condição de risco no exercício de sua função. A sua resposta foi a seguinte:

O que leva um jornalista a uma cobertura de guerra ou a uma situação e perigo, um pouco é vaidade; um pouco é espírito de aventura; um pouco é ambição profissional; e muito, mas muito mesmo, é a sensação, entre romântica e missionária, de que faz parte de sua vocação estar onde a notícia estiver, seja para ali atuar como testemunha da história, seja para denunciar o que estiver havendo de abuso de poder (político, psicológico, econômico, militar), seja para açoitá-la injustiça, a iniquidade e o preconceito. Após tudo isso, uma pitada de falta de juízo. (RIBEIRO, 2005, p. 103)

A inserção no conflito acaba alterando o modo como o fotojornalista registra a guerra: durante a Guerra do Vietnã, esse hábito de “forjar” fotografias dos conflitos acaba, o que se torna “essencial para a autoridade moral daquelas imagens, que arderam na consciência de uma geração” (SONTAG, 2011, p. 50).

Diante da evolução histórica da cobertura de conflitos, existe uma preferência da fotografia pelo “espontâneo, pelo tosco, pelo imperfeito” (SONTAG, 2011, p. 28), o que traduz a realidade de uma maneira mais natural e verdadeira. O fotógrafo escolhe o enquadramento, zoom, foco e tempo de exposição, mas é um instante de um momento que vai contar uma história – e, na fotografia de guerra, isso fica bem evidente quando a cultura da fotografia sem manipulação se torna mais comum do que as fotografias posadas ou manipuladas, bem comuns nos primeiros conflitos do século XX.

Fotografia como espelho da realidade?

Uma das grandes discussões que envolve o campo de estudos da fotografia é o que ela representa: a fotografia é um retrato fiel da realidade ou é um recorte de um momento? Ela é feita de forma natural pelo seu autor ou todas as escolhas que ele fez, como ângulo, tempo de exposição, enquadramento e zoom, acabam traçando um recorte, dando um foco diferente para o momento?

Dubois comenta que existe um consenso popular onde a fotografia “presta contas do mundo com fidelidade” (1994, p. 25). Ele diz que

(...) a fotografia, pelo menos aos olhos da *doxa*² e do senso comum, não pode mentir. Nela, a necessidade de “ver para crer” é satisfeita. A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra. (1994, p. 25)

Quanto a isso, Dubois (1994) também mostra que existem várias tentativas teóricas de igualar a fotografia a uma imitação ou a um traço de uma suposta realidade exterior. Como justificativa para esse argumento, ele faz uma análise através de um viés histórico e epistemológico a fotografia, e cria uma linha cronológica com três pontos, que trabalham o realismo e o valor da imagem fotográfica.

O primeiro remete ao início da fotografia no século XIX. Ele trabalha com a ideia de que uma imagem fotográfica é uma reprodução mimética do real, concebendo-a como espelho do mundo. Esse pressuposto foi questionado ao longo do século XX, quando emergiu a ideia da transformação do real pela foto.

Diante da afirmativa de que a fotografia não poderia mais ser vista como uma cópia exata do real, Dubois desenvolve o segundo pressuposto, onde “qualquer imagem deve ser analisada como uma interpretação-transformação do real, como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada” (1994, p. 26).

Buitoni (2011, p. 13) nos lembra que essa percepção

(...) é entendida como uma atuação física, corporal e como uma elaboração que envolve elementos subjetivos e sociais, relacionados à memória de cada um. A categoria do real engloba o entorno concreto e as condições que possibilitam a

² *Doxa* é uma palavra grega que significa “crença comum” ou “opinião popular”. É a partir dela que se originaram as palavras “ortodoxo” e “heterodoxo”.

percepção do mundo. O imaginário é feito de representações construídas a partir de memórias, fantasias, concepções individuais e coletivas.

O terceiro pressuposto defendido por Dubois faz relação com a fotografia como traço da realidade. Ele discute que a fotografia trabalha com um “sentimento de realidade incontrolável, do qual não conseguimos nos livrar, apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração” (1994, p. 26). Ele também comenta que a fotografia

(...) oferece ao mundo uma linguagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual (...), excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil. (DUBOIS, 1994, p. 38)

A desconstrução do realismo fotográfico baseia-se na observação da técnica fotográfica e de seus efeitos perceptivos. Isso indica que uma fotografia acaba valorizando um determinado ponto de vista, representando uma locação imagética do seu realizador. Logo, “a caixa preta fotográfica não é um agente reprodutor neutro, mas uma máquina de efeitos deliberados. Ao mesmo modo que a língua, é um problema de convenção e instrumento de análise e interpretação do real” (DUBOIS, 1994, p. 40).

De forma complementar, Buitoni (2011, p. 13) apresenta o trabalho de Josep M. Català, que aponta quatro funções primárias para a imagem: “informativa (a imagem constata uma presença); comunicativa (a imagem estabelece uma relação direta com o espectador ou usuário); reflexiva (a imagem propõe ideias) e emocional (a imagem cria emoções)”. Ela ressalta que dificilmente essas funções aparecem em separado, mas que, no entanto, uma ou outra pode quase sempre predominar sobre as demais.

Com o advento da fotografia, as pessoas começaram a imaginar o realismo como atributo fundamental na nova maneira de fabricar imagens. Català diz que:

(...) a fotografia nos levou a pensar, retroativamente, que todas as imagens que mantêm determinadas relações miméticas com o real são equivalentes à reprodução mecânica e automática desse real. O que devemos fazer, em lugar de nos deixar levar pela inércia realista destilada pelas imagens técnicas, é, pelo contrário, projetar sobre estas àqueles métodos de interpretação que aprendemos através das imagens claramente construídas. (CATALÀ apud BUITONI, 2011, p. 14)

Dentro da fotografia de guerra, esse campo se torna ainda mais digno de discussão. Afinal, o retrato que se faz de um conflito acaba colocando o fotógrafo dentro de uma realidade perigosa e perturbadora. O resultado final, no entanto, é um recorte disso – é um momento que para ele pode ter tido um significado, mas para os espectadores da sua fotografia, poderá haver inúmeros outros significados.

O impacto da cobertura de guerra

Um dos pontos que envolve a cobertura de guerra é o impacto psicológico e físico que o conflito tem para os fotojornalistas. Diferentemente dos jornalistas – que, por mais que estejam no campo de guerra, podem trabalhar de dentro de um quarto de hotel ou de uma base segura, não precisando necessariamente se expor em campo -, o fotógrafo precisa registrar a ação, precisa estar no meio dos tiros e captar as explosões.

O fotógrafo de guerra lida diretamente com a morte; ela é uma de suas inspirações. A biografia de muitos fotógrafos mostra justamente como é difícil de lidar com essa questão. Uma história para exemplificar isso é a do sul-africano Kevin Carter, que, depois de alcançar o auge da sua carreira com fotos dos conflitos entre grupos rebeldes e o exército do governo na África do Sul, e em especial com a foto de uma criança subnutrida sendo observada por um abutre, se suicidou por não aguentar a pressão psicológica envolvendo o seu trabalho.

Além disso, os fotógrafos de guerra também se tornam vítimas em potencial de grupos guerrilheiros ou terroristas. Por fazerem parte da imprensa – e pela fotografia não ser apenas um instrumento noticioso, mas também de denúncia -, esses profissionais acabam colocando suas vidas em risco em zonas de conflito, por serem sempre relacionados com aquela figura lendária de trazer a verdade à tona e retratar uma realidade.

Em dados coletados pelo Comitê de Proteção aos Jornalistas (2014), desde 1992 foram assassinados 1569³ profissionais de mídia, entre jornalistas, fotógrafos, câmeras ou produtores de veículos. Desse montante, 93% são homens (o que dá 1460 profissionais) e os outros 7% são mulheres (o que dá 109 profissionais).

³ No site do Comitê de Proteção aos Jornalistas (CPJ), os dados de profissionais assassinados estão divididos entre motivos confirmados (1045), motivos não confirmados (408) e outros profissionais de mídia (80). Juntos, esses dados chegam nos 1533 profissionais que foram mortos nos últimos 22 anos.

Desse total apresentado, 10% desses profissionais são fotógrafos, o que dá cerca de 157 profissionais assassinados em zonas de conflito.

A partir daí, é possível compreender que as fotografias de guerra têm esse poder de, ao mesmo tempo em que trabalham com um símbolo eternizando o drama ou a glória de um conflito, criar uma repercussão negativa e reflexiva sobre o papel da comunicação e da imagem nesse sentido.

A fotografia de guerra como instrumento propagandístico

Um outro aspecto que torna a fotografia de guerra tão especial, são as várias vertentes instrumentais em que elas podem ser utilizadas. Ela não funciona apenas como um ícone noticioso, mas também como um instrumento propagandístico, de denúncia e reflexivo.

Sontag (2011, p. 16) comenta que

Fotos de uma atrocidade podem suscitar reações opostas. Um apelo em favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoada consciência, continuamente reabastecida por informações fotográficas, de que coisas terríveis acontecem.

Dessa forma, o trabalho propagandístico realizado por uma imagem pode modificar por completo o significado ou objetivo de uma fotografia. Um grande exemplo dessa questão é a fotografia *Raising the Flag of Iwo Jima*, tirada por Joe Rosenthal em 23 de fevereiro de 1945 no topo do Monte Suribachi, localizado na ilha de Iwo Jima, no Japão.

A fotografia é famosa por ter um grupo de soldados hasteando uma bandeira norte-americana em meio ao caos de destroços. Essa imagem apresentava inúmeros significados, como o poderio armamentista norte-americano, a conquista, a vitória, a honra e a superação, e foi utilizada como instrumento propagandístico do exército dos Estados Unidos para arrecadar fundos de guerra. Os soldados sobreviventes da fotografia foram tirados do campo de batalha, e levado para realizar campanhas em eventos que aconteciam em estádios ou hotéis de luxo.

Esse tipo de situação mostra que aquela máxima envolvendo a fotografia – “uma imagem vale mais do que mil palavras” – é real. Uma boa fotografia é mais do que capaz de contar uma boa história: ela torna possível criar uma reflexão sobre inúmeros assuntos, que vão além do que foi originalmente proposto e pensado pelo autor da imagem.

Metodologia da pesquisa

A pesquisa que deu origem a esse artigo procura investigar a cobertura realizada pelo periódico *Revista da Semana*, durante a Segunda Guerra Mundial. A publicação foi editada de 1900 a 1962 e, dentro da história da imprensa brasileira, possui um importante papel pela revolução que trouxe tanto para a escrita (seus textos eram bem literários e diferenciados para a época) como para a questão da fotografia.

Quando começou a ser veiculado, a maioria dos veículos ainda realizavam a reprografia, técnica que consistia na transformação de uma fotografia em desenho. Além disso, o espaço destinado para imagens era pequeno; a *Revista da Semana* já chegou alterando esse conceito, dando grande destaque para as fotografias.

Logo, a *Revista da Semana* se tornou conhecida pelas fotorreportagens que, por mais simples que fossem pelas limitações tecnológicas, tinham um papel importante na sociedade brasileira do começo do século XX.

Além dessa revolução, a publicação também foi responsável por criar um novo conceito da imprensa, uma ecologia informativa que estipulava uma

(...) divisão de trabalho bastante clara entre os jornais e as revistas que delimitava, de uma maneira geral, os programas dos periódicos. “Aos jornais, a matéria política; às revistas, a literatura, as modas, o entretenimento”. (...) “Os jornalistas assumiram o papel de paladinos da verdade, colocando-se num olimpo intocável de fornecedores de opinião, apatidários, sendo ‘intérpretes de um poder impessoal’, o que justificava a sua atuação crítica e contestadora aos atos do governo”, à revista coube (...) o papel de “sorriso da sociedade”. (CASADEI apud MARTINS, 2013, p. 176)

Para realizar a análise das fotos publicadas na *Revista da Semana*, decidimos utilizar uma metodologia semiótica proposta por Umberto Eco. O autor apresenta dois pontos que se tornam relevantes na análise das fotografias trazidas pela publicação: a primeira é a de que todo ato comunicacional se baseia num código; e a segunda é que nem todo código tem necessariamente duas articulações fixas (ECO, 2007, p. 127).

Para explicar essa ideia, ele utiliza como referência o trabalho de Luís Presto, que apresenta a “segunda articulação” proveniente de uma imagem como um nível de elementos, que são chamados de figuras e não constituem fatores do significado originalmente trazido pelos elementos de primeira articulação, tendo apenas um valor diferencial.

Este significado original, chamado por Prieto de monemas, são os signos que designam um significado. O autor também chama de sema um signo cujo significado corresponde não a um signo, mas a um enunciado complexo da língua.

A partir daí, Eco mostra que todos os supostos signos visuais são, na realidade, semas. Ele também apresenta os códigos com diferentes tipos de articulações (2007, p. 128-131). São eles:

1) Códigos sem articulação: preveem semas que não trazem um outro significado além do originalmente representado. Eco divide esses códigos em dois tipos:

a) Códigos de sema único, que são aqueles que possuem um único significado. Um exemplo são as bengalas de uma pessoa cega; elas indicam a deficiência e não precisam de nenhum suporte para isso.

b) Códigos de significante zero, que são os derivados a partir de um objeto e que pode ter um significado diferente. Por exemplo, uma bandeira num navio: quando hasteada, ela pode significar “presença do almirante a bordo”; na sua ausência, “ausência do almirante a bordo”.

2) Códigos que possuem apenas a 2ª articulação: os semas pode apresentar uma segunda articulação a partir das figuras, isto é, os semas não trazem um novo signo, mas possuem um segundo significado que, em nada, altera o valor original.

Um exemplo que pode ser dado é com as linhas de ônibus. Uma linha fictícia chamada de 42 significa que ela realiza um percurso da localidade X à localidade Y; o sema é decomponível nas figuras “4” e “2”, que nada significam se não uma numeração organizacional.

3) Códigos que possuem apenas a 1ª articulação: os semas são analisáveis em signos, mas possuem um segundo significado como figura.

4) Códigos de duas articulações: semas analisáveis em signos e figuras.

5) Códigos com articulações móveis: podem ser signos e figuras, mas nem sempre do mesmo tipo; os signos podem virar figuras ou vice-versa, as figuras transformam-se em semas; outros fenômenos assumem valor de figura.

A partir desse preceito, Eco mostra que, muitas vezes,

(...) um código se articula escolhendo como traços pertinentes os sintagmas de um código mais analítico; (...) pelo contrário, um código considera como sintagmas, termo último das suas possibilidades combinatórias, aquelas trações que, para um código mais sintético, são traços pertinentes. (ECO, 2007, p. 132)

Isso mostra que um código não deve escolher como traços pertinentes apenas figuras, mas pode escolher semas. “Cabe ao código decidir a que nível de complexidade individualizará os seus traços pertinentes, confiando a eventual codificação interna (analítica) desses traços a outro código” (ECO, 2007, p. 132).

Essa teoria indica que uma figura pode ter duas articulações de significado: a primeira é a que traz o significado original de algo, chamado de sema. Ele serve para representar o que algo quer dizer logo que é visto pelo espectador. A segunda articulação é chamada de figura, e trabalha com outras interpretações que pode ser dado a algo.

Eco também apresenta a seguinte classificação dos códigos, decompondo a análise de imagens em cinco níveis: o nível icônico (plano que inclui os dados concretos da imagem e dos elementos gráficos do objeto de referência); o nível iconográfico (plano dos elementos, cujos sentidos só são dados pelo cruzamento com os significados convencionais decorrentes de um aprendizado cultural); nível tropológico (composto pelas figuras de retórica tradicionais aplicadas à representação visual); nível tópico (marca dos lugares argumentativos e das premissas que se articulam na imagem); e nível entimemático (posto pelas conclusões desencadeadas pela argumentação posta no nível anterior).

Essa divisão permite separar níveis e técnicas composicionais a partir dos quais os códigos padrões de narração pela imagem serão articulados. No nível icônico, é possível mapearmos não apenas os elementos que compõem a imagem, como também especificações técnicas como os enquadramentos, planos, tipos de lentes, filtros e efeitos, focalizações, profundidades de campo e demais técnicas de composição, mais comumente utilizadas em cada período histórico, bem como os efeitos de sentido articulados a partir desses usos.

Nos níveis iconográfico e tropológico, é possível mapear as convencionalidades imagéticas e as figuras de retórica (no nível do significante) mais comumente utilizadas pelos fotojornalistas em cada período histórico – o que nos permite uma análise das convenções estéticas de cada período.

Por fim, os níveis tópico e entimemático possuem sua inspiração na retórica e permitem a análise da ideologia da forma significativa mais utilizada em cada período histórico, tanto a partir dos elementos fornecidos pela imagem, como também a partir das relações estabelecidas com os textos que a acompanham (legendas, reportagens e demais elementos gráficos constituintes da composição jornalística em revista).

A partir desses cinco níveis, foi possível explorar a fotografia como um elemento que versa com o texto, mas é capaz de falar algo por si só. A grande questão envolvendo a análise das imagens era o desenvolvimento interpretativo das fotografias, criando novos significados além do proposto originalmente.

Isso mostra a possibilidade da fotografia ser trabalhada como algo que vai além do significado talvez pensado pelo fotógrafo, tornando a fotografia um instrumento capaz de revelar a reflexão e pontuar pequenos elementos que não foram pensados anteriormente.

A exaltação da guerra

Durante a pesquisa, fizemos a análise das edições da revista de agosto de 1942 a agosto de 1945, de acordo com a metodologia proposta por Umberto Eco. Para esse artigo, selecionamos algumas das imagens publicadas durante agosto e dezembro de 1942, e focamos num determinado seguimento de imagens: as que realizam a exaltação da guerra.

Edição 32 | 08 de agosto de 1942 | páginas 12:



Legendas originalmente publicadas, da imagem da esquerda para a direita, de cima para baixo:

- *Billy e Evelyn gostam de imitar a indumentária de Churchill. Papai e Mamãe encorajam-nos a permanecer debaixo da mesa para que não achem muito incômodo um abrigo anti-aéreo.*
- *Evelyn tem quatro anos só. Mas já sabe que o açúcar está racionado.*
- *Pela expressão de Evelyn, parece que o estetoscópio revelou coisas sinistras no coração da boneca mais querida.*

o *Uma noite, talvez, soarão as sirenes. Apagar-se-ão as luzes inumeráveis da Broadway. Papai ensina Billy a não ter medo do black-out.*

- Nível icônico: crianças vestidas com trajes de soldados e enfermeiras de guerra.
- Nível iconográfico: esse conjunto de fotografias são interessantíssimos pelo seguinte motivo: quando imersa num universo, uma criança tende a copiar e assimilar algumas situações, sentimentos e comportamentos. No caso dos tempos de guerra, além dos sentimentos de medo e a inocência que se perde a cada momento, além da “ignorância” dos acontecimentos, as crianças acabam criando fantasias com heróis e vilões. No caso, essas fotografias conseguem trabalhar bem isso: os soldados e as enfermeiras são os verdadeiros heróis do conflito; Hitler, o inimigo, deve ser combatido, e é com a coragem dos soldados e o apoio das enfermeiras que isso é possível. No entanto, como toda causa tem uma consequência, as crianças sabem que algumas coisas podem acontecer durante a guerra. Por isso, como é evidenciado pela legenda, seus pais tendem a “educa-las” para tempos mais sombrios de guerra.
- Nível tropológico: a guerra acaba com a inocência das crianças.
- Nível tópico e entimemático: a infância é marcada por fantasias e heróis. Logo, na guerra, os heróis das crianças são soldados e enfermeiras e suas fantasias são marcadas pelos horrores e pelo medo da guerra.

Edição 41 | 10 de outubro de 1942 | página 26:



Legenda originalmente publicada: *A Alemanha possui 18 mil aviões capazes de transportar um milhão de homens para a América – Desde 1940 Hitler está construindo aviões deste tipo – e maiores – com os quais invadirá a América, se conseguir capturar o petróleo de que necessitam essas máquinas.*

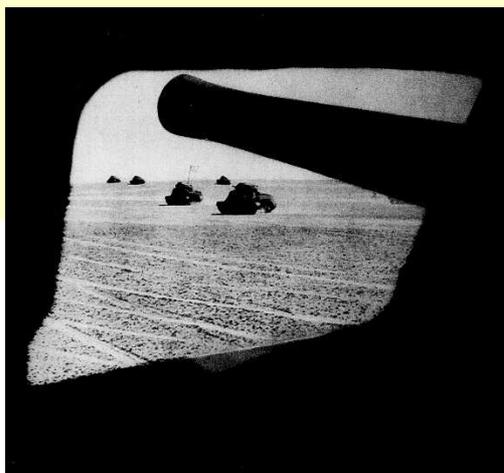
- Nível icônico: um avião parado e algumas pessoas olhando-o.
- Nível iconográfico: é interessante fazer um contraponto da imagem com a sua legenda. Sabemos que, durante as duas guerras mundiais, a tecnologia de armamentos e transporte evoluiu para tornar a guerra mais mortal. Sem a legenda, é possível pensar na evolução tecnológica, com os homens admirando essa bela máquina. Com o auxílio do texto, a interpretação é complementada com um sentimento de terror, afinal, esses aviões não são apenas uma evolução tecnológica, mas um instrumento que pode destruir territórios e matar inocentes. É a tecnologia sendo usada para o mal.
- Nível tropológico: a evolução da tecnologia na guerra existe, e pode ser usada tanto para o bem como para o mal.
- Nível tópico e entimemático: com a guerra, o desenvolvimento e avanço de algumas áreas se torna necessário. Logo, o desenvolvimento pode trazer coisas boas ou ruins para quem luta e para quem se torna vítima do conflito.

Edição 42 | 17 de outubro de 1942 | capa:



- Nível icônico: num campo de pouso, homens se preparam para o combate.
- Nível iconográfico: a guerra, por trás de toda a escuridão dos conflitos e mortes, é capaz de trazer algumas imagens épicas. Essa, por exemplo, estampou a capa desta edição. Mais do que simplesmente homens parados num campo de pouso, temos toda uma estrutura que engrandece o papel do soldado: no primeiro plano, só um pedaço do corpo do avião, as bombas que serão colocadas e provavelmente o piloto; ao fundo, os dois aviões pousados e os outros três voando criam uma sensação de vitória e poder, exaltando o poder de fogo de uma nação e o papel do soldado como herói.
- Nível tropológico: quanto maior o poder de fogo, mais poderosa é uma nação.
- Nível tópico e entimemático: a guerra se resolve com soldados, balas e bombas. Logo, quanto mais poderoso for o armamento de um exército, a sua chance de vitória é maior.

Edição 45 | 7 de novembro de 1942 | capa:



- Nível icônico: o olhar de quem está dentro de um tanque.
- Nível iconográfico: assim como a imagem acima, essa fotografia cria um aspecto épico para o conflito. Se levarmos em conta as limitações técnicas da época, essa imagem é fantástica justamente por criar uma sobreposição de fatores e elementos que te levam para dentro do campo de batalha. A partir daí, sentimentos como coragem e patriotismo tomam conta do leitor. Outro ponto importante é que uma imagem dessa serve como os olhos do leitor dentro do tanque, e faz com que ele sinta que está fazendo parte do conflito também, como um soldado e não um mero espectador.

- Nível tropológico: uma guerra se luta com as pessoas que fazem parte dela, sejam os soldados dentro do campo de batalha ou os espectadores que, na esperança de que seus entes queridos sobrevivam, torcem pelo seu sucesso.
- Nível tópico e entimemático: a guerra é feita por pessoas. Logo, quem luta busca em quem está de fora o apoio e suporte para vencer.

Considerações finais

Como apresentamos inicialmente, a fotografia de guerra acaba trabalhando com uma série de pontos, que a torna capaz de trazer inúmeros simbolismos que diferem do seu significado original. Ainda assim, algumas imagens trabalham com temas que acabam se tornando únicos e versam com uma determinada ideologia ou conceito.

O conjunto de imagens apresentado tem em comum a exaltação da guerra. De uma forma mais infantilizada, no caso da primeira imagem, ou épica e cinematográfica, com as restantes, a guerra acaba sendo evocada de uma outra maneira pelas fotografias.

O primeiro conjunto de imagens é bem interessante justamente pelas interpretações e conclusões que se pode tirar. Uma criança constrói durante a infância mundos de fantasia e acaba exteriorizando os seus sentimentos em suas brincadeiras e comportamento. Na guerra, esse é o mundo que elas vivem, de soldados, bombardeios e treinamentos para que elas se tornem acostumadas ao racionamento de comida, abrigos escuros e bombardeios, entre outras coisas do tipo.

As fotografias que foram apresentadas acabam mostrando como uma criança reage numa situação dessas, fazendo com que a sua inocência vá acabando à medida que o conflito vai se intensificando.

No caso da segunda fotografia, ela lembra muito um cartaz de filme. O avião é imponente, ainda mais com os homens que o observam. No entanto, se levado em conta que ocorreu um desenvolvimento desse tipo de tecnologia e que era usado para transportar soldados ou armamento, fica uma dúvida amarga sobre o real significado da evolução das coisas: até onde é possível desenvolver algo que possa ser prejudicial para os outros?

A terceira imagem também se torna épica em função do enquadramento e a escolha de objetos a serem fotografados. Ela parece exaltar o poder de uma nação pelo poder de fogo que ela possui. Quando o fotógrafo consegue trabalhar esse conceito com uma

imagem dessas, o seu poder propagandístico é grandioso: você pode olhar para essa foto e exaltar a vitória, ou inspirar um sentimento patriótico diante da possibilidade de vitória (se levado em conta apenas a quantidade de armamento, sem técnicas de combate ou estratégias de campo).

Finalmente, as duas últimas fotografias acabam dialogando pelas especificações técnicas. São duas imagens que trabalham muito com a questão do poderio de armas e equipamentos, bem como procuram evocar a imponentia diante dos inimigos. Mas, o mais interessante, é que as duas inserem o espectador dentro do universo da guerra, e trabalham essa questão da figura do herói e da necessidade da vitória.

Assim, pode-se concluir que a fotografia pode ser utilizada como um instrumento propagandístico, independente das intenções originais do seu autor. Sabendo trabalhar com os múltiplos significados que ela apresenta, uma fotografia pode se tornar uma espécie de arma, dialogando com algumas situações e perdendo o seu caráter noticioso, mas ganhando um significado simbólico.

Referências bibliográficas

1045 *Journalists Killed Since 1992*. Committee to Protect Journalists. Disponível em <http://cpj.org/killed/>. Acesso em 31 de julho de 2014.

BUITONI, Dulcilia Schroeder. *Fotografia e Jornalismo: a informação pela imagem*. São Paulo: Saraiva, 2011.

CASADEI, Eliza Bachega. *Os códigos padrões de narração e a reportagem: por uma história da narrativa do jornalismo de revista do século XX*. 2013. Tese (Pós-graduação em ciências da comunicação) ECA-USP, São Paulo: 2013.

DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papius, 1993.

RIBEIRO, José Hamilton. *O gosto da guerra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.