

IMAGENS DE GUERRA: ESVAZIAMENTO E DESENSIBILIZAÇÃO DAS IMAGENS-FLUXO

Matheus Tagé¹

Pós-Doutor em Comunicação pela UNESP e Professor Coordenador no Centro Universitário
Belas Artes de São Paulo

{RESUMO}

O artigo propõe uma reflexão crítica acerca do processo de esvaziamento simbólico e dessensibilização provocado pela recorrência de imagens de guerra no ambiente digital. A partir do conceito de imagem-fluxo (TAGÉ, 2024), discute-se como a repetição e velocidade das imagens nas redes diluem sua potência documental e dramática. Com base nos conceitos de pós-fotografia, a partir do embasamento de Fontcuberta (2020) e Rouillé (2013), este trabalho propõe um olhar para a lógica das imagens no contemporâneo. Neste processo, apontamos para uma crise da imagem, questão apoiada conceitualmente por Sontag (2003). O trabalho analisa a retroalimentação entre realidade e ficção na construção da estética da guerra, observando a circulação de imagens em diferentes suportes – fotografia, portais de notícia, cinema e videogames. Ao comparar registros históricos, como os de Robert Capa, com suas ressignificações ficcionais e contemporâneas, é possível verificar como a violência se torna familiarizada no imaginário coletivo. A guerra, transformada em espetáculo visual e conteúdo cotidiano, revela uma crise do *punctum* (BARTHES, 1984) e da imagem-documento, abrindo espaço para uma cultura de consumo visual marcada pelo embotamento sensível.

Palavras-chave: imagem-fluxo; fotografia de guerra; estética da violência; dessensibilização; comunicação digital.

¹Pós-Doutor em Comunicação pela UNESP. Doutor em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. Professor e Coordenador dos cursos de Comunicação Digital e Design Digital do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. É jornalista e columnista do Jornal A Tribuna de Santos.

{INTRODUÇÃO}

A eclosão de um conflito armado é frequentemente anunciada pelos telejornais, enquanto veículos de informação rapidamente difundem imagens e chamadas pelas redes sociais. Inicialmente, o público reage com choque e apreensão; entretanto, esse interesse tende a diminuir em questão de dias — ou até mesmo horas — à medida que a guerra iminente se dilui diante da multiplicação e fragmentação incessante de novas imagens e publicações. As cenas veiculadas nas redes sociais e na imprensa passam por um processo de esvaziamento e pulverização de sua potência simbólica, provocado pela repetição constante. Como consequência, a força impactante da imagem enfraquece.

A construção do imaginário da guerra e da violência tem sua origem em recortes da realidade, historicamente mediada pela fotografia, que estabeleceram uma linguagem visual estruturada capaz de representar os conflitos. A partir dessas imagens fotográficas, o cinema e a ficção se apropriaram da estética narrativa, instaurando um processo de retroalimentação entre realidade e representação ficcional. Na contemporaneidade, marcada pela multiplicidade de telas e pela circulação infinita de informações e imagens em interfaces digitais, a guerra, antes compreendida como documento dramático, passa a manifestar um aspecto de saturação (SONTAG, 2003), perdendo progressivamente seu impacto enquanto imagem de violência. Este fenômeno enfatiza o papel daquilo que se denomina imagem-fluxo (TAGÉ, 2024) no contexto da sociedade do espetáculo hiperconectada.

Neste sentido, o presente estudo propõe uma reflexão acerca do processo de extenuação do sentido e do *stimmung* (GUMBRECHT, 2014) dessas imagens a partir da sua repetição. A abordagem adotada é teórico-analítica, com base em análise comparativa de imagens e conceitos. A sociedade hipermoderna demanda o consumo incessante de imagens e informações, mas paradoxalmente, quanto mais expostos a elas estamos, menos sensíveis nos tornamos. Imagens que anteriormente carregavam impacto semântico significativo passam a perder sua presença e valor na experiência do espectador.

1. As imagens de guerra: entre realidade e ficção

Entre inúmeras imagens marcantes da Segunda Guerra Mundial, destacam-se as cenas captadas por Robert Capa, ícone da fotografia de guerra. O fotógrafo atua quase como um soldado — mas, em vez de uma arma, empunha sua câmera. Suas fotografias do desembarque dos aliados na Normandia carregam uma atmosfera visceral: o mar revolto,

embarcações instáveis, o inimigo à espreita na praia. O cenário é hostil, e a própria presença do fotógrafo entre os combatentes revela que ele não é apenas um observador externo, mas sim, um elemento da cena.

As imagens são tremidas, imprecisas, quase fugidias. A baixa velocidade do obturador e o tremor da câmera comunicam um aspecto de incerteza — uma sensação que parece inerente à experiência da guerra. Embora sejam imagens estáticas, as fotografias de Capa trazem movimento, flertando com a lógica do cinema. A estética resultante ultrapassa o registro documental e nos aproxima da percepção da guerra como vivência concreta; um processo imersivo de interpretação.

Figura 1: Desembarque na Normandia



Fonte: Robert Capa / Agência Magnum

A linguagem visual construída por Capa serviu de base estética para a representação ficcional da guerra em outros suportes midiáticos. Um exemplo emblemático é o filme *O Resgate do Soldado Ryan* (1998). O aclamado diretor Steven Spielberg recria o ambiente do desembarque com texturas visuais semelhantes às captadas pelo fotógrafo. Neste sentido, é possível perceber, do ponto de vista da atmosfera, que há uma convergência entre o real e o ficcional.

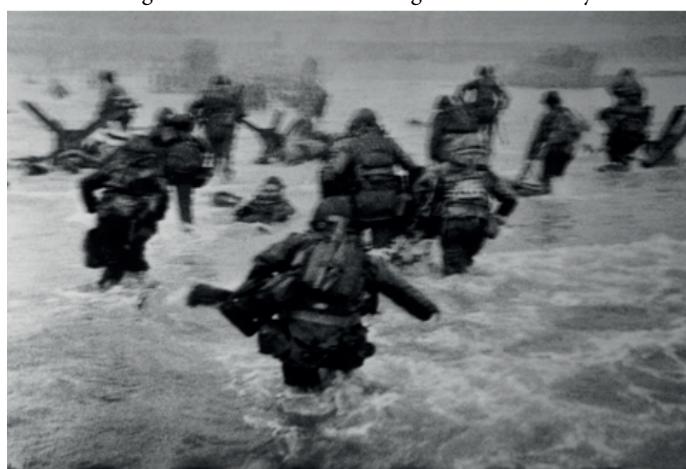
Figura 2: Cena do filme O Resgate do Soldado Ryan



Fonte: Divulgação

A aproximação entre o documental e o ficcional promove uma retroalimentação de linguagens, um processo em que a ficção imita a realidade e, por sua vez, molda a maneira como a realidade é percebida ou interpretada. Esse processo se intensifica com o surgimento de outras linguagens de comunicação, como os videogames. Podemos estabelecer um olhar comparativo nas figuras a seguir, a partir de outra cena captada por Robert Capa. Este episódio histórico também é reproduzido no jogo *Call of Duty: WWII* (2017), ampliando o alcance e a reincidência dessas representações.

Figura 2: Cena do filme O Resgate do Soldado Ryan



Fonte: Robert Capa/Agência Magnum

Na cena a seguir, uma cena de *Call of Duty (WW2)*, percebemos soldados correndo na praia, em meio ao movimento da maré, uma sequência de tiros vindo de todos os lados, e uma mesma sensação amarga de guerra, presente na imagem de Capa, e decodificada no design interativo do jogo. Na experiência do jogo, a realidade do conflito histórico é traduzida para que o jogador possa vivenciar no ambiente virtual uma ambientes aproximadas, por meio da estética visual, ao da realidade. Esta vivência só é possível, ao observar as aproximações entre as cenas de Capa, os filmes e as tecnologias vigentes hoje.

Figura 4: Cena do jogo *Call of Duty: WWII*



Fonte: Divulgação

A estética da guerra, marcada por tensão, instabilidade e desespero, atravessa diversos formatos de mídia. Entretanto, essa repetição leva a um processo de esvaziamento simbólico. As imagens de Robert Capa, que antes produziam choque e urgência, tornam-se familiarizadas pela recodificação ficcional. A repetição constante transforma a imagem em estilo e textura diluindo seu impacto original. Ao revisitarmos estas fotografias, no deparamos com algo familiar, algo mais próximo do comum.

Neste ponto, é pertinente mobilizar o conceito de *Stimmung*, proposto por Gumbrecht (2014), para compreender a ambientes emocional e estética dessas imagens:

Ler com a atenção voltada ao Stimmung sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física — algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas. (GUMBRECHT, 2014, p. 14)

Uma extenuação irrefreável se nota à medida que essas atmosferas são transpostas e consumidas em diferentes mídias. Ocorre então um esvaziamento gradual do seu poder de impacto. O que antes provocava comoção se transforma em entretenimento. A violência é assimilada como estética recorrente — um padrão visual do espetáculo. Uma estética de superfície. Essa lógica se insere na crítica de Guy Debord (2017) à sociedade do espetáculo, em que a realidade é substituída pela imagem:

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação. As imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida. (DEBORD, 2017, p. 37)

A partir desta perspectiva, ao observarmos o contexto atual da comunicação digital, a guerra — uma das expressões mais extremas da experiência humana — passa a existir na cultura visual contemporânea como um produto midiático fragmentado, adaptável a plataformas e suportes distintos. Ela se transforma em uma imagem-fluxo: efêmera, acelerada, esvaziada de sentido. Seu papel semântico se dissolve na velocidade da repetição, na lógica da circulação e no apelo sensorial.

Neste contexto, como observa Tagé (2024), as imagens que antes tinham valor documental e testemunhal passam a existir como conteúdo visual performático, pronto para engajamento, cliques e consumo emocional rápido. A imagem da guerra, ao entrar no fluxo das mídias digitais, perde densidade e ganha fluidez. A brutalidade se torna familiar; a violência é mais uma representação, um produto para consumo.

2. A estética de esvaziamento: um olhar sobre conflitos contemporâneos

A convergência entre realidade e ficção é uma problemática central no campo da estética visual contemporânea. A aproximação entre cinema, fotografia, quadrinhos, videogames

e, sobretudo, as novas interfaces midiáticas digitais, provoca uma familiarização crescente com a violência. Essa convivência contínua com imagens de guerra, dor e destruição parece provocar uma tolerância — ou até mesmo uma normalização — de cenas antes associadas ao horror e ao trauma.

Os conflitos contemporâneos se desenrolam em tempo real e em múltiplas plataformas. A dinâmica das imagens, sob a lógica do fluxo, tende a causar impacto inicial, mas rapidamente se normaliza. A guerra se torna um conteúdo disponível em feeds de redes sociais, convertida em um produto de consumo visual acessado na tela de um celular. E essa lógica é própria da imagem-fluxo: um tipo de imagem que deixa de operar como documento ou testemunho para funcionar como dado visual performativo, marcado pela circulação contínua, pela velocidade e pela perda de densidade semântica.

A partir desta ótica, é interessante compreender o papel da imagem fotográfica no contexto da saturação visual. Para Sontag (2003, p. 23), “numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação ou a máxima de um provérbio.” Em tempos de excesso de estímulo, a imagem estática ainda conserva certa potência de fixação simbólica. Contudo, no campo do jornalismo, essa imagem é também submetida à lógica do choque:

É uma imagem chocante, e esta é a questão. Recrutadas como parte do jornalismo, contava-se com as imagens para atrair a atenção, o espanto, a surpresa. Como dizia o antigo lema da revista Paris Match, fundada em 1949: ‘O peso das palavras, o choque das fotos’. A caçada de imagens mais dramáticas (como, muitas vezes, são definidas) orienta o trabalho fotográfico e constitui uma parte da normalidade de uma cultura em que o choque se tornou um estímulo primordial de consumo e uma fonte de valor. (SONTAG, 2003, p. 24)

Neste cenário, percebe-se que a lógica da repetição e da reincidência transforma o choque em rotina. A guerra se torna um conteúdo serializado. Isso tensiona os pressupostos da teoria do agendamento (MCCOMBS, 2009), que tradicionalmente sustenta que os meios de comunicação de massa definem os temas relevantes da agenda pública. Na contemporaneidade, esse modelo de centralidade midiática se mostra limitado, frente ao ambiente fragmentado, não-linear e rizomático das redes. Observemos a asserção de McCombs (2009) acerca das imagens na mídia:

O agendamento é uma teoria sobre a transferência da saliência das imagens da mídia sobre o mundo às imagens de nossas cabeças. A ideia teórica central é que os elementos proeminentes na imagem da mídia tornam-se proeminentes na imagem da audiência. Aqueles elementos enfatizados na agenda da mídia acabam tornando-se igualmente importantes para o público. (MCCOMBS, 2009, p. 111)

A pontuação do autor faz sentido ao analisarmos que há uma construção de assuntos que assumem relevância no noticiário e influenciam nossa relação com o mundo. No entanto, há um processo de fragmentação, algo natural no sistema das mídias digitais – por razão de sua materialidade e interatividade - que faz com que haja uma descentralização de perspectivas. Esta vista múltipla sobre um mesmo assunto acaba por gerar uma estafa de imagens. Segundo Sodré (2009), a função de agendamento não desaparece, mas é profundamente afetada pela lógica da tecnocultura. O conteúdo se dispersa em múltiplas interfaces, ritmos e narrativas, sendo interpretado sob diversas afetações.

A hipótese da agenda-setting é insuficiente, como se vê. A agenda existe como função, mas não isolada, à maneira de um instrumento à parte do sujeito. O agendamento só funciona por força das prescrições de natureza moral, potencializadas pela iluminação da tecnologia e do mercado, em consonância com a profunda afetação da vida comum pela tecnocultura. (SODRÉ, 2009, p. 57)

A lógica das imagens-fluxo (TAGÉ, 2024) acentua essa ruptura. A imagem passa a operar em um sistema de circulação contínua, onde múltiplas perspectivas visuais competem entre si. Ela deixa de ser apenas um elemento ilustrativo do discurso, e se torna o próprio acontecimento, provocando uma dinâmica esvaziada de consumo. A repetição cria familiaridade, e a familiaridade dissolve o impacto.

Para Sontag (2003, p. 26), mesmo quando carregadas de objetividade, as fotos nunca são neutras: têm ponto de vista. Contudo, a retroalimentação entre linguagens — jornalismo, ficção, redes sociais — obscurece essa consciência crítica. A repetição suaviza o peso da imagem. A violência é convertida em textura, em estética.

Um exemplo visual claro disso aparece na fotografia de Umit Bektas (Reuters), feita em Kiev. Na imagem, um menino brinca em um escorregador com prédios bombardeados ao fundo. O contraste entre a destruição e a normalidade da infância revela uma ambigüidade

paradoxal: a guerra é parte do cotidiano, é algo comum. O menino não está em choque, e o espectador também não. Ambos parecem anestesiados.

Figura 5: Guerra na Ucrânia



Fonte: Umit Bektas / Reuters²

Na sequência, uma imagem da Associated France Press, em Gaza, mostra um homem empurrando um carrinho de mão com uma criança entre os escombros da cidade destruída brutalmente. O contraste entre o amarelo das roupas e o cinza das ruínas evoca um artifício de composição visual que, em vez de chocar, transforma a violência em estética de composição fotográfica. O impacto é diminuído.

Figura 6: Guerra em Gaza



Fonte: AFP³

²Disponível em: <https://www.publico.pt/2022/02/27/p3/noticia/guerra-ucrania-atraves-lente-dez-fotojornalistas-1996862#.gid=1&pid=1>

³Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/noticia/2024/05/03/israel-discute-plano-para-pos-guerra-em-gaza-com-governo-compartilhado-entre-paises-arabes-e-eua.ghtml>

Ambas as imagens usam o contraponto entre inocência e destruição - cotidiano e guerra - como estratégia de impacto. No entanto, a repetição desse recurso visual o torna previsível, esvaziando sua potência. A cena da guerra deixa de ser exceção e passa a ser parte do fluxo de conteúdo cotidiano. Para Sontag (2003), esta dinâmica estabelece uma lógica de embotamento.

O fluxo contínuo de imagens impossibilita uma imagem privilegiada. Os consumidores desanimam. Têm de ser estimulados, sacudidos sem cessar. O conteúdo é apenas um desses estímulos. Um interesse mais reflexivo pelo conteúdo demanda uma certa intensidade de consciência - exatamente aquilo que é enfraquecido pelas expectativas expressas em imagens difundidas pela mídia, cuja rarefação de conteúdo contribui, mais do que qualquer outra coisa, para o embotamento do sentimento. (SONTAG, 2003, p. 89)

Esse embotamento do sensível é um sintoma da era da imagem-fluxo. A fotografia antes poderia chocar, como descreve Barthes (1984, p. 11) ao definir o conceito de *Punctum*: “o Punctum de uma imagem é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)”. No entanto, hoje, parece um tanto mais complexo verificar se a imagem conseguiria atingir essa profundidade emocional. O detalhe que fere o olhar desaparece na sobreposição constante de imagens similares, num ciclo de dessensibilização. A lógica da circulação substitui a dinâmica do choque.

Há uma crise no *punctum* das imagens. O conflito mais recente, entre Israel e Irã, aprofunda essa sensação de esvaziamento. Embora manchetes alarmantes mencionassem o risco de uma Terceira Guerra Mundial, e um iminente conflito nuclear catastrófico, as imagens divulgadas — vistas de cidades sob ataque, distantes, sem corpos, sem proximidade — eram genéricas, quase abstratas. A percepção era de um conflito normal, cotidiano, sem nenhuma forma de influência na vida das pessoas de outros lugares do mundo. Sontag (2009, p. 20): “ser um espectador de calamidades ocorridas em outro país é uma experiência moderna essencial, a dádiva acumulada durante um século e meio graças a esses turistas profissionais e especializados conhecidos pelo nome de jornalistas”.

Figura 7: Teerã sob ataque israelense



Fonte: WANA / Reuters⁴

Figura 8: Tel Aviv sob ataque



Fonte: Reuters⁵

⁴Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cq8z2ky70gno>

⁵Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/israel-e-ira-entram-na-segunda-semana-de-conflito-com-ataques-aereos/>

Essas imagens, repetidas e genéricas, não comunicam a urgência do evento, mas sim sua forma codificada e simbólica, através das telas. Uma espécie de destemporalização permeia a relação com estas imagens. Ao serem incorporadas ao fluxo contínuo, se tornam mais um conteúdo, mais uma notificação, mais uma publicação em mídias digitais. A decodificação simbólica da guerra não se dá pela singularidade da imagem, mas pela quantidade e velocidade com que circula. A guerra vira hábito, não exceção. E como todo hábito, tende à familiaridade cotidiana.

3. Imagens-Fluxo: repetição, dessensibilização e esvaziamento

O processo irrefreável das imagens nas redes sociais provoca uma percepção de fluxo incessante. Uma imagem digital carrega em si uma temporalidade fantasmástica. Ela é contínua e fluida. Muito diferente da fotografia argêntica, em que a imagem era presentificada em uma superfície fixa e concreta – como no papel fotográfico - hoje, a imagem se esvai no infinito ciberespaço de telas e mídias digitais. Esta fluidez é apontada por Fontcuberta (2020), enquanto uma dinâmica atrelada ao conceito de pós-fotografia.

Para Fontcuberta (2020, p. 7): “A pós-fotografia faz referência à fotografia que flui em um espaço híbrido de sociabilidade digital e é consequência da superabundância de imagens”. Esta é uma característica essencial para entendermos conceitualmente a dinâmica das imagens-fluxo. Esta contextualização vai ao encontro da asserção de Debord (2017, p. 38): “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. É neste contexto que Tagé (2024), aponta a percepção de imagem-fluxo.

A imagem torna-se imagem-fluxo; resultado do processo de aceleração, provocado pelo consumo infinito de representações imagéticas - uma resposta ao ritmo e materialidade das redes. Estas imagens-fluxo se consolidam, e articulam um esvaziamento do caráter documental da fotografia. (TAGÉ, 2024, p.4)

É justamente neste espaço de sociabilidade mediado por imagens, atrelado ao conceito de velocidade e superabundância de representações, que observamos a lógica da imagem-fluxo. Chamamos de imagem-fluxo toda imagem cuja função passa a ser performativa e circulatória, marcada menos por seu conteúdo estático ou documental e mais pela sua inscrição em um ecossistema de dados e repetição visual contínua. Sua potência reside na velocidade e na recorrência, e não na singularidade. O que ocorre é que a fotografia vem

transformando sua natureza documental, em função de uma reconstrução total da realidade em uma dimensão imagética abstrata, baseada em um contexto estruturado por dados e algoritmos. O processo de destemporalização é inerente. As imagens entram em uma lógica de repetição, seja em sites e portais de notícias, e mesmo nas redes sociais. As imagens são transportadas na dimensão dos dados de uma tela à outra. Dos portais ou da televisão para as redes sociais, ou o que tem se tornado cada vez mais comum, das redes sociais para a televisão e portais de notícias; de modo a esvaziar continuamente o caráter documental a cada vez que esta transição ocorre. Como se a imagem abandonasse um fragmento de seu índice e referente a cada movimento, a cada alteração de materialidade midiática. Neste sentido, para Rouillé (2013), a imagem descarta sua essência de documento, e a partir disso, acaba por quebrar também sua textura enquanto representação da realidade.

Um tipo de esgotamento afeta hoje os dispositivos documentais, principalmente a fotografia de imprensa confrontada com as exigências crescentes da sociedade hipermoderna. Mas a crise ultrapassa largamente a fotografia pois são o mito da objetividade e da transparência do documento, e a fábula da verdade que estão afundando.” (ROUILLÉ, 2013, p. 24)

A lógica das imagens-fluxo provoca uma ruptura com relação à nossa percepção de imagem-documento. Enfraquecida pela demanda hipermoderna por repetição e acelerada infinitamente dentro do processo irreversível da comunicação digital. A imagem assume um papel independente de seu emissor original; uma vez que pode ser descontextualizada e remixada em função de novos dispositivos narrativos. Pelo aspecto de descentralização que é característica das redes, a imagem entra em processo de fluxo.

O fluxo não conhece o vazio, é o pleno e o contínuo. Nas redes, as imagens não estão jamais sozinhas e isoladas como nas paredes de uma galeria, ou nas páginas de uma revista, elas se inscrevem em contiguidades aleatórias assignificantes, mas que todavia, agem entre si” (ROUILLÉ, 2013, p. 34)

Tanto do ponto de vista da prática fotográfica e distribuição, mas principalmente, pela lógica da recepção das imagens, a precessão da imagem-fluxo condiciona os indivíduos à uma leitura pautada na sua estética de superfície. Há que se lembrar que, atrás de uma

imagem, sempre haverá uma nova imagem, e isso, por consequência, nos transmite uma ideia de descartabilidade do registro. A imagem é esvaziada por sua própria natureza e velocidade. Para Baitello (2005), há uma crise das imagens. A reproduzibilidade constante e desgovernada acaba por afetar em um conflito com relação à visibilidade da imagem-fluxo.

A crise de visibilidade não é uma crise das imagens, mas uma rarefação de sua capacidade de apelo. Quando o apelo entra em crise, são necessárias mais e mais imagens para se alcançar os mesmos efeitos. O que se tem, então, é uma descontrolada reproduzibilidade." (BAITELLO, 2005, p. 14)

Esta rarefação da capacidade de apelo da imagem-fluxo é a hipótese que observamos a partir dos exemplos analisados anteriormente, por meio das imagens de conflitos. As cenas se descolam de sua partitura original, e assumem um papel esvaziado e rarefeito diante da velocidade que operam nos dispositivos digitais. O dilema se dá pelo fato de que a imagem-fluxo oblitera a percepção da imagem-documento, e neste sentido, a complexidade da realidade não opera mais o sentido da imagem presentificada. Para Buitoni (2011, p. 28): "imagens digitais caminham num sentido de independência em relação aos referentes do mundo real. A perda do referente tem provocado reflexões sobre a crise entre a realidade e sua imagem."

A perda do referente é, por tanto, a quebra da suspensão de descrença que fazia o espectador acreditar totalmente na imagem enquanto representação total da realidade. Com a aceleração das imagens, esta percepção se fragmenta. Ao que parece, quanto mais vemos, menos sentimos. Uma mesma imagem de conflito apresentada por um veículo de comunicação, passa a perder sua força a partir da reincidente. A imagem pode permanecer no fluxo, no entanto, é seu sentido e seu impacto que se perdem na volatilidade digital.

A percepção de interpretação e leitura do usuário é mínima com relação à quantidade de imagens que se fragmentam infinitamente neste processo de alimentação constante de estímulos. A fotografia que antes se estruturava enquanto um mecanismo de perpetuação da memória, assume um papel de pulverizador de registros e sentidos. A estética de aceleração de produção e consumo de imagens provoca uma fratura na relação da fotografia-documento. (TAGÉ, 2024, p. 10)

É em meio à esta fratura da imagem-documento, que observamos a perpetuação do conceito de imagem-fluxo. Esta percepção nos provoca a verificar a fratura do sentido documental da fotografia, mas em paralelo, uma quebra com relação à sua potência semântica. A partir das imagens de guerra, Susan Sontag (2003) questiona a concepção moderna entre guerra e paz.

Nas expectativas modernas e no sentimento ético moderno, cabe uma posição central à convicção de que a guerra é uma aberração, ainda que inevitável. De que a paz é a norma, ainda que inatingível. Não foi assim, é claro, que a guerra foi vista ao longo da história. A guerra foi a norma, e a paz, a exceção. (SONTAG, 2003, p. 64)

Neste contexto, por conta da lógica de repetição, as imagens-fluxo reforçam a questão de que a guerra é normalizada pela dinâmica das imagens, o que, por tanto, provoca uma sensação de enfraquecimento do sentido das cenas de violência, que passam a performar uma lógica de familiaridade no contemporâneo. Esta convergência incessante de imagens promove ainda a retroalimentação de linguagens visuais. Para Sontag (2003, p. 67): “uma foto de guerra parece espúria, mesmo que nela não exista nada montado, quando aparenta ser uma cena de filme”. Esta linha tênue entre a realidade e a ficção, a estética de superfície que permeia esta relação, acaba por estruturar a nossa percepção acerca das imagens-fluxo. A progressão do consumo estrutura a dessensibilização com relação às imagens.

Considerações Finais

A dinâmica das imagens-fluxo provoca um desalinhamento inerente à capacidade de impacto das representações visuais da realidade. Este processo se mostra a partir de um esvaziamento da função narrativa e esmaecimento da dramaticidade das imagens no ambiente digital. A reflexão se traduz, neste trabalho, a partir da análise pontual e comparativa a qual observamos com olhar desinteressado as cenas de guerras que ocorrem simultaneamente na contemporaneidade.

A partir da percepção de retroalimentação de linguagem, constatamos aproximações entre imagens da realidade, no caso das cenas produzidas por Robert Capa, durante a Segunda Guerra Mundial, e comparamos com suas traduções no Cinema e videogames. Esse processo simulado de reconstrução da guerra, acontece no caso de filmes e games. É uma interessante questão, uma vez que ao simular a textura simbólica da violência real, a ficção acaba por enfraquecer o caráter simbólico das imagens da realidade. Conforme

observamos cenas de guerra e violência nos veículos da atualidade, verificamos um processo de dessensibilização, uma vez que as imagens, atreladas a centenas de outras representações anteriores, se tornam familiares – elas se tornam a norma. Ao que parece, a guerra e a violência são mecanismos familiarizados na construção midiática.

Neste cenário, o que se coloca é um desafio epistemológico e ético; uma urgência para que possamos pensar como ressignificar a potência da imagem em meio à sua proliferação dessensibilizante. Ao contextualizarmos os efeitos e as características do processo de consumo e produção midiática, verificamos um atravessamento de questões inerentes ao descolamento da realidade. Por haver muito mais imagens e informações do que de fato conseguiremos absorver. As cenas de guerra e violência, por sua repetição infinita, passam a passar desapercebidas por nossa cognição. As imagens-fluxo estão em toda parte, no entanto, sua estética de aceleração - que é fruto da demanda das novas mídias - acaba por anestesiar nossa percepção de impacto. O fluxo só enxerga a velocidade, esvaziando sua capacidade de choque na comunicação massiva.

{REFERÊNCIAS}

- BAITELLO JÚNIOR, Norval. A era da Iconofagia: Ensaios de Comunicação e Cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.
- BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BUITONI, Dulcilia Schroeder. Fotografia e jornalismo: a informação pela imagem /Dulcilia Schroeder Buitoni; Magaly Prado (organizadora da coleção). - São Paulo: Saraiva, 2011.
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.
- FONTCUBERTA, Joan. La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020.
- MCCOMBS, Maxwell. A teoria da agenda: a mídia e a opinião. Petrópolis: Vozes, 2009.
- ROUILLÉ, André. A fotografia na tormenta das imagens. In: DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (org.). Fotografia contemporânea: fronteiras e transgressões. Brasília: Casa das Musas, 2013. p. 17–36.
- SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SODRÉ, Muniz. Antropológica do espelho. Uma teoria da comunicação linear e em rede. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- TAGÉ, Matheus. Inteligência artificial na fotografia: o esvaziamento do caráter documental na produção de imagens-fluxo. Revista de Ensino em Artes, Moda e Design, Florianópolis, v. 8, n. 1, 2024. DOI: 10.5965/25944630812024e4843. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/24843>. Acesso em: 25 jun. 2025.

Texto enviado em: junho de 2025
Texto aceito em: agosto de 2025

{...}