



**A insustentável leveza
do clique fotográfico**

**Ana Flávia Sípoli Cól
Paulo César Boni**

A insustentável leveza do clique fotográfico

The unbearable lightness of the photographic click

Ana Flávia Sipoli Cól*
Paulo César Boni**

Resumo: Este artigo trata da ética na cobertura fotojornalística de guerras e violências, com ênfase nas chamadas fotos-choque. Para sustentar a discussão, recupera historicamente as guerras cobertas fotograficamente, as quais contextualiza e associa às evoluções do poderio bélico e dos equipamentos fotográficos. História o surgimento da estética do horror para, a partir de seu uso na mídia, discutir a responsabilidade ética dos produtores, dos editores e do público na produção, divulgação e consumo de imagens chocantes.

Palavras-chave: ética; estética do horror; fotos-choque; fotojornalismo de guerra.

Abstract: This article deals with the ethic in photojournalistic coverage of wars and violence, with emphasis on the so-called shock photos. To better support the discussion, it historically discloses wars which were photographically covered, brings them into context and makes correlations to the evolutions on warfare power and photographic equipment. The origins of the horror aesthetic is shown for further discussion, from the standpoint of its media usage, the ethic commitment of producers, editors and public in the production, publication and consumption of shocking images.

Key-words: ethic; horror aesthetic; shock photos; war photojournalism.

*Aluna de graduação em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo do CESUMAR - Centro Universitário de Maringá.

**Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Coordenador do Curso de Especialização em Fotografia da Universidade Estadual de Londrina.

Introdução

Uma criança desnutrida, sem forças sequer para se manter em pé, cai a poucos metros de onde funcionava um centro de distribuição de alimentos no Sudão. Atrás dela, pousa um abutre, que fica à espreita. O fotógrafo sul-africano Kevin Carter clica a cena. De imediato, ele sabe haver obtido uma das imagens mais marcantes de sua carreira.

Carter enxota o abutre e afasta-se do local. Parece feliz e ao mesmo tempo confuso. É um momento paradoxal em sua vida: está entusiasmado com a imagem, mas deprimido com a cena. Momentos depois conta o que viu a seu colega João Silva. Anos mais tarde Greg Marinovich narra essa passagem:

[Carter]... pôs uma mão nos ombros de João e cobriu os olhos com a outra, ‘você não vai acreditar no que acabei de fotografar!’ Esfregava os olhos, mas não havia lágrimas: era como se tentasse apagar a lembrança do que fotografara, do que lhe ficara gravado na retina. (MARINOVICH; SILVA, 2003, p.157).



Foto: Kevin Carter - Sudão (África), março de 1993

A foto chama atenção do mundo e ganha um dos mais importantes prêmios internacionais, o *Pulitzer*. Tomada em questão de segundos e esteticamente bem composta – com conteúdo denso e emocionante – a imagem se tornaria motivo de orgulho e martírio para Carter. Orgulho

pelo prêmio, que lhe rendeu prestígio e reconhecimento, e pelo fato de a fotografia ser utilizada em campanhas humanitárias para amenizar o problema da fome na África; martírio por ser constantemente cobrado por colegas de profissão e pela própria sociedade por não haver ajudado a criança.

Repórteres do mundo todo insistiam em lembrar-lhe questões que, desde o momento do clique, perturbavam sua consciência. “O que aconteceu com a garotinha?”; “O que o fotógrafo fez para ajudá-la?”; “Depois de tirar a foto, por que simplesmente não pegou a menina no colo e não a levou para o centro, a poucos metros dali?” (MARINOVICH; SILVA, 2003, p.196-197).

Deprimido, o fotógrafo suicidou-se três meses após haver recebido o *Pulitzer*. Deixou a fotografia, os pais, os amigos, a filha... Atormentado por relacionamentos amorosos conturbados e vício em drogas, o trabalho havia se tornado um elemento de peso em sua vida. O relato está no livro *O clube do banguê-banguê*, escrito por Greg Marinovich e João Silva, fotógrafos de guerra contemporâneos e amigos de Carter. Traz histórias reais, narradas com rigor de detalhes; conta as façanhas e dificuldades de fotojornalistas cobrindo a guerra civil da África do Sul (1990-1994), durante o regime do *apartheid*. Fala também de guerras e acontecimentos em outros países, cobertas pelos quatro fotojornalistas do “clube”: Kevin Carter, Ken Oosterbroek, João Silva e Greg Marinovich.

O episódio vivido por Carter mostra como a mídia torna a realidade, mesmo que distante, acessível ao julgamento público. A representação da notícia pela fotografia amplifica o campo de discussão quando uma imagem polêmica chega às bancas. A estaticidade de uma imagem de conflito, que envolva feridos ou cenas de violência, provoca acaloradas discussões de caráter ético. Nesse caso (e em tantos outros), a discussão não pode – ou não deveria – ficar restrita a se ele deveria ou não ter auxiliado a criança, mas, principalmente, ao que se pode e ao que se deve mostrar ao leitor. A quem cabe determinar os limites éticos para a produção e para a publicação de imagens? Ao fotógrafo, ao editor ou ao público?

É importante que a fotografia desperte essas inquietações, haja vista que os recortes fotográficos da vida real podem se integrar ao imaginário popular. Fotógrafos e editores de fotografia têm lugar na construção do sentido de mundo para a maioria das pessoas. No caso de guerras ou calamidades longínquas, que têm sua “cara” desenhada pela imprensa, essa responsabilidade é ainda maior, pois nem sempre é possível avaliar previamente o “peso” do clique fotográfico, tanto para os fotógrafos quanto para o público, em especial quando se trata de fotografia de violência ou foto-choque¹.

As guerras, independentemente dos motivos pelos quais foram deflagradas, por sua magnitude e repercussões, interessam ao público, que delas fica sabendo por meio da imprensa. Por si só, elas despertam acaloradas discussões éticas; discussões que podem – e devem – ser extensivas à sua cobertura fotográfica.

Este trabalho versa – e discute – a fotografia de guerra (em alguns momentos também chamada de fotografia de violência ou fotografia chocante) em três etapas: a da produção, a da edição e a da recepção (consumo pelos leitores) e o grau de responsabilidade de cada uma delas.

O título *A insustentável leveza do clique fotográfico* é baseado na obra *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera. Não há uma relação direta deste trabalho com o livro, apesar do desenlace do romance permitir uma sutil analogia com as idéias sobre fotografia de guerra aqui tratadas. No romance, Kundera conota que a leveza do ser depende das atitudes que ele adota. Os protagonistas, um jovem

¹Foto-choque: Segundo a edição de 1988 do livro *Foto-xoc e xornalismo de crise*, escrito por Margarita Ledo Andión: “A foto-xoc defínese, no ámbito da Fotopress, polo seu carácter unívoco, que amosa o traumático de feitos e procesos e que, en que se expresan, ‘suspenden a linguaxe e bloquean a significación’ (Barthes). O seu universo de representación abrangue toda a iconografía do anormal, da violencia collida ‘ó vivo’, dos resultados dunha catástrofe común ou individual. A Foto-xoc é, asemade, unha das rotinas na política informativa dos Mass-Media, rotinas que teñen que ver non só cos criterios de noticiabilidade imperantes, teñen que ver coas fontes que controlan a oferta de news – institucións, axencias transnacionais...–, coa mecánica productiva dos propios Media e, obviamente, coa práctica profesional.”

médico, em busca de liberdade sexual, e uma jovem, recém-chegada do interior, sustentam o peso da falta de coragem para questionar a relação amorosa – conturbada por traições. A covardia de ambas as partes os mantém juntos, apesar dos altos e baixos do relacionamento.

No caso da fotografia, especialmente das imagens chocantes, a covardia pode ser traduzida pela conivente relação entre quem produz e publica para agradar o público e o público, que oscila entre indignar-se e criticar o sensacionalismo ou consumi-lo prazerosamente. E assim, como no romance, vão permanecendo juntos, sem questionamentos...

O foco nas conseqüências – e não nas razões – da guerra, pelos veículos de comunicação, pode fragmentar as informações a ponto de causar desinformação. Sem capacidade ou desejo de reação, a sociedade passa a enxergar a realidade de maneira fragmentada, e nem sempre completa, como determinam os meios de comunicação. Portanto, para tratar destas questões que pensam fotografia e conflitos – juntos – é necessário que se faça um apanhado de como esses assuntos se relacionaram ao longo do tempo.

O mundo em guerra

A história do mundo é marcada por conflitos. O livro de Robert Fox (2003), *Crônicas de um século de guerras*, registra a sucessão de dissidências entre povos de nacionalidades diferentes lutando por interesses geográficos, políticos, econômicos ou religiosos, de meados do século XIX ao final do século XX.

Nesse mesmo tempo, o jornalismo ganhou importância e credibilidade pela reprodução dos fatos que envolvem relações de interesses vigentes no mundo. As guerras, naturalmente, converteram-se em alvos preferenciais do jornalismo. Guerra e jornalismo não nasceram um com o outro, mas o casamento de ambos tem se mostrado duradouro e indissolúvel. A guerra é de interesse público; o jornalismo vive de fatos de interesse público.

A fotografia é um instrumento do jornalismo. Susan Sontag, no livro *Diante da dor dos outros*, diz que a fotografia é uma forma rápida e compacta de aprender e memorizar algo, motivo pelo qual ela tornou-se um instrumento de fundamental importância na cobertura jornalística. Jorge Pedro Souza escreve sobre o início da fotografia na imprensa:

Mais rigorosamente, a fotografia é usada como *news medium*, entrando na história da informação, desde, provavelmente, 1842, embora, com propriedade, não se possa falar da existência do fotojornalismo nessa altura. (SOUSA, 2000, p.25).

Para a maioria dos autores, as primeiras experiências com fotojornalismo nasceram com a cobertura da Guerra da Criméia (1854-55). Essa guerra colocou frente a frente a Rússia (que desejava posições turcas no Mar Negro) e França e Inglaterra, que enviaram tropas para proteger o aliado Império Otomano na Turquia.

Os conflitos aconteceram na Península da Criméia, mais especificamente no porto de Sebastopol (FOX, 2003, p.20). O poder de destruição dessa guerra não se compara ao de outras como a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), apesar das estratégias de trincheiras, do uso de balões para reconhecimento de território e do suporte de barcos a vapor. Apesar das inovações bélicas, os maiores algozes dos beligerantes foram as enfermidades. O ícone da fotografia nesse conflito foi o inglês Roger Fenton, fotógrafo oficial do Museu Britânico, que passou para a história como o primeiro fotógrafo de guerra do mundo.

Fenton era uma figura bem quista pelos ingleses. Sua popularidade pesou para que fosse encarregado de mostrar que, apesar de estarem em uma guerra, os soldados estavam sendo bem atendidos pela Coroa. Com isso, aliviaria o peso das críticas ao governo britânico nesse sentido (SONTAG, 2003, p.43). Para tanto, o fotógrafo criou a imagem de uma guerra épica. Suas fotos não exploravam o horror, a morte ou a dor. O que se via em suas imagens eram campos limpos, sem cadáveres; ao invés de corpos, soldados sorridentes. A ação de suas imagens consistia em

atendimentos médicos, conversas entre soldados, instruções de campo; tudo, menos lutas.

Os interesses ideológicos da Inglaterra prevaleceram, não apenas pela autocensura de Fenton, mas, principalmente, pelos limites impostos por Thomas Agnew, editor do *The Illustrated London News*, que havia encomendado a expedição fotográfica à Criméia. Preocupações desnecessárias, pois o rudimentar equipamento fotográfico, que demandava longo tempo de exposição para sensibilizar uma chapa, praticamente impedia o registro de ações rápidas nas frentes de batalha. “A técnica utilizada à época, a do colódio úmido, exigia que a revelação fosse subsequente à tomada da imagem, e tornava fotografia e revelação muito demoradas.” (SOUSA, 2000, p.34).

Quem fotografou mortos em combate pela primeira vez, ainda na Guerra da Criméia, foi o britânico James Robertson. Mesmo assim, suas imagens ficaram muito aquém de revelar o verdadeiro horror de uma guerra. O italiano Felice Beato (1830-1906) também fotografou o conflito da Criméia. Mais tarde, fotografou as ofensivas inglesas contra os indianos. Suas fotos mostraram, por meio do registro das baixas pós-batalha, as dificuldades militares britânicas. (SOUSA, 2000, p.34; SONTAG, 2003, p.45). Robertson e Beato estiveram também na Guerra do Ópio entre Inglaterra e China, em 1860; no ataque da Áustria e Prússia (atual Alemanha) à Dinamarca e em guerras coloniais do Sudão, entre outros conflitos.

O trânsito de Robertson e Beato demonstra e comprova que, a partir da cobertura na Criméia, praticamente todos os conflitos se tornaram fotografáveis. A cada nova guerra, surgiam novas tecnologias, circunstâncias e profissionais. A regulamentação da fotografia como profissão ficava mais próxima à medida que as imagens ganhavam força como forma de representação e *status* de veracidade.

A Guerra da Secessão (1861-1865) foi o primeiro conflito em que houve preocupação com a cobertura fotográfica de qualidade e em menor espaço de tempo. A linha norteadora da produção fotográfica era a busca da realidade, com o maior grau de verossimilhança e os

melhores ângulos. Para isso, os fotógrafos se arriscaram como nunca haviam feito antes em campos de batalha. As táticas e estratégias dessa guerra civil (entre a região agrícola e escravista do sul e a região industrializada e abolicionista do norte dos Estados Unidos) foram bastante semelhantes às usadas na Criméia, embora a artilharia fosse mais pesada no conflito americano.

Para as fotografias ainda era usada a técnica do colódio úmido, que necessitava de revelação imediata. As câmeras ainda não eram portáteis, o que dificultava a mobilidade durante o trabalho. Apesar de algumas imagens de caráter épico, no início do conflito, essa guerra inaugurou a estética do horror. Um dos primeiros a se valer dessa estética foi o americano Mathew Brady (1823-1896), que chocou a opinião pública quando da publicação de gravuras de esqueletos humanos, reproduzidas a partir de suas fotografias.

As gravuras dos ‘esqueletos humanos’ publicadas, em junho de 1864, na *Leslie's* e na *Harper's*, a partir das fotos, escandalizaram o Norte: não traziam a emoção visceral, intensa e instantânea das foto-choque, mas saber que eram desenhos executados a partir de fotografias potencializava a sua credibilidade e dramaticidade. (SOUSA, 2000, p.37).

Os fotógrafos Timothy O'Sullivan e Alexander Gardner trabalhavam como auxiliares de Brady. Mais tarde, ambos acusariam seu chefe de haver assinado fotografias feitas por eles nos campos de batalha. É um dos primeiros casos de “apropriação indébita” na história da fotografia.

Embora as imagens não fossem muito nítidas, o horror como representação de guerra começou a ser explorado por fotógrafos e editores. O fato de despertar a atenção do público seria justificativa para o uso desse tipo de imagens. É como se o realismo agressivo, por estampar a “realidade nua e crua”, convertesse-se em fator de credibilidade. Essa associação continuou sendo explorada e se cristalizou como verdade. A lógica contida na idéia de que realismo agressivo e credibilidade caminham juntos não a redime de haver se convertido em clichê.

Imagens selecionadas para este trabalho mostram que ainda há maneiras de informar com verossimilhança, sem necessariamente estampar o horror. Exploram as conseqüências da guerra e as causas da dor, sem expor a privacidade ou as situações degradantes e constrangedoras das vítimas.

A cobertura da Guerra de Secessão também inaugurou o uso da “encenação ficcional e manipulação da cena no campo fotojornalístico” (SOUSA, 2000, p.36). Alexander Gardner teria manipulado cenas em campo de batalha, ao usar o mesmo corpo para fazer duas fotografias diferentes intituladas: *Home of a rebel sharpshooter* (A casa de um atirador especial rebelde) e *A sharpshooter's last home* (A última casa de um atirador especial). Havia o desejo de chamar a atenção e, como nem sempre era possível fazer a tomada instantânea de uma morte, a opção adotada por Gardner foi “montar” a cena. Seu procedimento gerou discussões de caráter ético.

Outro conflito, praticamente da mesma época, foi a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871). O que a gerou foi a tentativa de unificação da Alemanha. A Prússia, que já havia vencido a Áustria pelo domínio da Alemanha do Norte, entrou em guerra e venceu os franceses para se apossar da Alemanha do Sul.

Durante esse conflito amadurece o conceito de cronomentalidade, defendido por Philip Schlesing em *News men and their time machine*. Ele pressupõe que a velocidade de produção e a atualidade ganham valor de notícia, o que, além da já então exigida qualidade da imagem fotográfica, aumenta a preocupação com sua rapidez de transmissão e instiga a busca dos fotojornalistas pelo furo.

A maioria das representações fotográficas desse conflito traz soldados lutando em campos de batalha. É o princípio da estética de proximidade, que se desenvolveria mais tarde, quando equipamentos mais sofisticados permitiram maior proximidade do evento. De qualquer forma, o conceito da velocidade e da ação na fotografia torna-se, a partir de então, o diferencial em relação ao passado.

A Guerra Franco-Prussiana acabou em 1871, quando os alemães conseguiram unificar seu estado próprio. Nesse mesmo ano, a fotografia

ganhou uma nova conotação quando da cobertura da Comuna de Paris. Os proletários franceses reivindicavam a queda do Império de Napoleão III e a formação da Terceira República. O governo tentou conter os revoltosos e se instalou uma guerra civil na França.

Nessas circunstâncias, pela primeira vez, a fotografia foi usada com intuito repressivo: identificar revoltosos que posavam ingenuamente para a câmera e, depois, eram identificados e muitas vezes executados. (SOUSA, 2000, p.41).

O conflito foi resolvido com a Comuna de Paris que, segundo Remy Fontana², tinha composição e resoluções proletárias. '*The London Times* de 29 março descreve os acontecimentos como uma revolução em que predominou o proletariado sobre as classes ricas, o trabalhador sobre o seu patrão, o trabalho sobre o capital³.' (FONTANA, 2005).

No mesmo período se deu também a Unificação Italiana, com apoio dos alemães. Um pouco mais tarde, em 1898, os Estados Unidos tentavam obter poder em Cuba, Porto Rico e Caribe. Já a Europa estava voltada para os ideais do neocolonialismo. Muitos conflitos entre europeus e africanos foram fotografados, mas não mostraram um detalhe importante: os pequenos conflitos de interesse entre os países europeus pelas áreas de domínio na África.

Esse contexto tenso, difícil de ser retratado e explicado pelos fotógrafos, precisava apenas de um estopim para explodir. A região dos Balcãs há muito havia se convertido no epicentro dos conflitos. Em 1908, a Áustria anexou a Bósnia-Herzegovina, cuja população era em parte de sérvios, o que contrariou sérvios e russos. O arquiduque austríaco Francisco Ferdinando foi assassinado na capital da Bósnia, Sarajevo.

²Remy Fontana é professor do Departamento de Sociologia e Ciência Política da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

³FONTANA, Remy. Comuna de Paris: 130 anos. In: **Revista Espaço Acadêmico**. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/000/0fontana.htm>. Acesso em 3 de maio de 2005.

O assassinato do arquiduque praticamente deflagrou a Primeira Guerra Mundial. Mas o assassinato não foi a única causa, e sim apenas uma delas. A guerra foi o resultado da soma de conflitos e dissidências anteriores, que geraram clima de instabilidade na Europa.

La Grande Guerra comenzó com uma intensa oleada de entusiasmo patriótico [...]. Los alemanes pretendían neutralizar a Francia mediante uma ofensiva rápida iniciada desde el oeste, antes de enfrentarse em el este al enemigo más multitudinario, Rusi. Lãs tropas britânicas y francesas detuvieron el asedio a Francia em Marne, a principios de septiembre de 1914. En poco tiempo, la guerra se anunció como um enfrentamiento a largo plazo [...]. (FOX, 2003, p.118).

Por ocasião da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), os jornais já estavam bem estruturados, inclusive com equipes profissionais de repórteres e fotógrafos, especialmente destinadas aos campos de batalha. Tal organização dinamizou a cobertura de guerra e as fotografias passaram a ser oferecidas em fluxo constante aos jornais. Os fotógrafos já tinham pretensão de obter os “furos” de reportagem, as fotos exclusivas ou em primeira mão. Havia, inclusive, uma política editorial de valorização da fotografia como informação. Embora, sem considerar ainda a “hierarquia de informação visual”. (SOUSA, 2000, p.70-71).

Nessa guerra, as imagens foram utilizadas como criadoras de estereótipos e mitos. Fotografias ajudaram a cristalizar no imaginário popular uma convicção em relação à guerra. Eram imagens que se prestavam à propaganda ideológica e à manipulação da opinião pública.

Em 1937, numa exposição do *Register and Tribune* de Des Moines, sobre o uso propagandístico da fotografia na Primeira Guerra Mundial, exibiram-se fotografias usadas pelos Aliados em que os alemães pareciam brutalizar crianças belgas e francesas, enquanto crianças e soldados aliados prisioneiros eram fotografados pelos alemães como se estivessem a receber bons tratos. (SOUSA, 2000, p.71).

As fotografias chocantes foram proibidas pelos censores e editores, para evitar que se publicassem fotos de baixas do país em que as imagens seriam veiculadas. Nenhuma nação, pelo envolvimento emocional num conflito, tolera ver seus próprios mortos. A foto-choque só é aceita quando mostra o estrangeiro ou o rival, ou seja, quando mostra o outro e, no caso de ser inimigo, é preciso que signifique de alguma forma sua decadência (tese defendida por Susan Sontag no livro *Diante da dor dos outros*).

A lógica da Primeira Guerra Mundial, organizada em trincheiras, facilitou a cobertura fotográfica. A tática das trincheiras não era nova: já havia sido usada na Guerra da Criméia (1854-1855) e no conflito entre Japão e Rússia pelo controle da Manchúria (1905). Mas o poderio bélico do conflito maior incluía gases venenosos, minas terrestres, aviões com comunicação via rádio e metralhadoras em aviões. A fotografia aérea foi outra inovação.

Em 1918, derrotada, a Alemanha foi obrigada a entregar terras à França – exatamente as mesmas que havia conquistado em 1870, quando da Unificação Alemã. A devolução foi oficializada em Paris, onde foi assinado o Tratado de Versalhes, uma negociação de paz entre vencedores e vencidos, em território inimigo da Alemanha e que deixou o país praticamente sem direitos.

Humilhada, economicamente arrasada e tomada pelo desânimo, a Alemanha logo cedeu aos interesses totalitaristas de Adolf Hitler. Mas não estava só. Outros países derrotados na guerra, como a Itália, trilharam o mesmo caminho, esta sob comando de Benito Mussolini. Os movimentos totalitários ganharam força também na Espanha. Nesta, o golpe do general Franco, somado às dissidências entre nacionalistas e republicanos, foram o estopim para eclosão da Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Este foi o primeiro conflito amplamente fotografado no sentido moderno. Os fotojornalistas foram para as linhas de frente da batalha. O embate na Espanha se tornou um espaço laboratorial para especializar a atuação dos profissionais na cobertura de conflitos.

A tecnologia fotográfica evoluía a cada conflito. Ao longo das guerras foi se aperfeiçoando e ampliando as possibilidades de cobertura.

[...] em todas as guerras até a Primeira Guerra Mundial, o combate propriamente dito esteve fora do alcance das câmeras. As fotos de guerra eram, em geral [...] de estilo épico e, freqüentemente, retratos de conseqüências: os cadáveres espalhados ou a paisagem lunar resultante de uma guerra de trincheiras; as vilas francesas arrasadas [...]. A monitoração fotográfica da guerra tal como a conhecêssemos teve de esperar alguns anos, até ocorrer o drástico aprimoramento do equipamento profissional: câmeras leves, como a Leica, com filmes de 35 milímetros que podiam bater 36 fotos antes de ser preciso recarregar a máquina fotográfica. (SONTAG, 2003, p.22).

Em 1925, surgiu o flash de lâmpada para substituir o mal cheiroso flash de magnésio; quatro anos depois, Ostermeier melhorou ainda mais seu desempenho com a introdução de um metal refletor na lâmpada. Surgiu o sistema reflex de duas objetivas e depois o de uma única objetiva, utilizado até os dias atuais. A grande inovação, no entanto, foram as câmeras portáteis de filme 35mm, entre as quais a Ermanox e a leve e silenciosa Leica. Filmes mais sensíveis e lentes mais luminosas acompanhavam as novas câmeras.

O desenvolvimento dos equipamentos deu mobilidade ao fotógrafo e a possibilidade de fotografar cenas em seqüência (sem preocupação com a revelação instantânea). Ficou mais fácil buscar a ação, especialmente para os fotógrafos mais destemidos. Em 1935, surgiu a telefoto, um sistema de transmissão de imagens por meio de sinal de telecomunicação. Essa tecnologia dinamizou a transmissão de informação visual. Com esse sistema, os Estados Unidos ou o Brasil poderiam receber, em questão de horas, fotografias feitas na Europa.

No início dos anos 40 foi inventado o fotômetro, um dispositivo capaz de medir a luz refletida e orientar o fotógrafo quanto à regulagem da abertura do diafragma ou a velocidade do obturador (tempo de exposição do filme à ação da luz). O fotômetro ganhou *status* de “companheiro

inseparável” dos fotógrafos; era a garantia de boas fotos ou, no mínimo, de menos erros.

Bons equipamentos, fotógrafos cada vez mais ousados, grandes equipes de reportagem e, principalmente, a concorrência com outros veículos de comunicação que surgiam e se consolidavam – como as revistas ilustradas, o rádio e a incipiente televisão – flexibilizaram a censura e a edição. A fotografia chocante tornou-se publicável, pois “dava audiência”.

Apesar disso, a cobertura da Segunda Guerra Mundial foi muito difícil. Diferente da primeira, reduzida a trincheiras, a segunda foi geograficamente mais ampla e agressiva, principalmente em razão da guerra aérea e dos ataques relâmpagos (não anunciados e imprevisíveis, inclusive a alvos civis). Seu poder de destruição pode ser calculado pelas táticas e instrumentos utilizados: aviões lança-mísseis, bombas de precisão, ataques com submarinos (invenção alemã), metralhadoras em campos de batalha, o surgimento dos kamikazes e das bombas atômicas. Só em Hiroshima, a primeira cidade japonesa a ser atingida pela bomba atômica, foram 100 mil mortos. (FOX, 2003, p.310).

Outra dificuldade para os fotógrafos foi a censura ideológica, presente e sentida em todos os lados. O exército alemão não permitiu fotógrafos nas linhas de frente das batalhas e se encarregou de fornecer as fotografias, que propagavam a idéia de superioridade germânica no conflito. Franceses e ingleses também censuravam imagens. Nesses países, as fotografias de mortos e corpos mutilados, foram proibidas em detrimento de fotos de conteúdo épico/heróico, ao estilo das publicadas no início da história da fotografia de guerra. Dos dois lados, alemão e aliado, o que se pretendia era usar a fotografia como propaganda de guerra para angariar confiança e apoio do público. Nisso, os alemães foram melhor sucedidos. (SOUSA, 2000, p.118-119).

Há suspeitas de que “fotos encenadas” tenham sido produzidas para fins ideológicos. E, nesse período, a discussão ética tornou-se mais intensa. Isso porque a fotografia passou a sofrer concorrência de outras mídias. A acirrada disputa pela audiência entre os jornais e revistas, bem como a chegada da televisão, que também sobrevive de imagens, obrigou os fotógrafos a se preocuparem mais com a credibilidade.

Os veículos de comunicação se preocupavam em evitar a manipulação, para não correrem o risco de ser desmascarados pela concorrência e, conseqüentemente, perderem a credibilidade e o interesse do público. No caso de fotografias chocantes, a preocupação era ainda maior. Segundo Susan Sontag “o público sente-se agredido ao saber que está olhando para uma cena de horror que nunca existiu”.



Foto: Robert Capa (Morte de um soldado republicano), 1936

Tratar fotograficamente da Segunda Guerra Mundial implica lembrar que, tanto essa como uma anterior, a Guerra Civil Espanhola, foram palco de formação e reconhecimento de uma geração mítica de fotógrafos. Entre eles, Robert Capa (1913-1954) e Henri Cartier-Bresson (1908-2004). Capa ficou famoso por suas imagens de ação e humanismo. Seu desejo era mostrar como os movimentos de guerra geravam características irracionais nos seres humanos. Sua mais conhecida convicção era que a qualidade da foto estava atrelada à proximidade entre fotógrafo e fotografado. É dele a frase: “Se as fotografias não são boas o bastante, é porque você não está próximo o suficiente!”

Capa é o autor da foto de um soldado sendo morto no exato instante em que é atingido por um tiro num campo de batalha (*Morte de um soldado*

republicano, Guerra Civil Espanhola, 1936) que, embora mundialmente conhecida e transformada em símbolo de fotografia de guerra, teve sua veracidade questionada por Margarita Ledo Andi3n (SOUSA, 2000, p.92). Ou seja, mesmo um fot3grafo respeitado como Robert Capa, considerado o maior 3cone da fotografia de guerra de todos os tempos, n3o est3 imune 3s discuss3es de car3ter 3tico.

Por sua vez, Cartier-Bresson privilegiava a composi33o. Nisso consiste sua principal diferen3a em rela33o a Capa. Ele valorizava o casamento entre est3tica e informa33o. N3o parecia ser motivado pelo horror; primava pelo “momento preciso” – express3o que criou para designar o instante em que os elementos se harmonizam e convergem no fotograma. Ambos ficaram conhecidos por explorar o potencial dos campos de batalha, sem abusar das mis3rias e das atrocidades l3 expostas.



Foto: Henri Cartier-Bresson (Sevilha - Espanha, 1933)

Fot3grafos como Robert Capa e Cartier-Bresson viveram e fotografaram a hist3ria. Capa, al3m de v3rios conflitos, cobriu a cria33o do Estado de Israel, em 1948, iniciativa da ONU (Organiza33o das Na33es Unidas). Morreu na Indochina, em 1954, ao pisar em uma mina terrestre.

Cartier-Bresson e muitos outros fotógrafos viram – e fotografaram – o mundo se dividir em dois pólos de influência com a Guerra Fria, uma guerra não declarada entre capitalistas e socialistas.

Ao final da Segunda Guerra Mundial, a Conferência de Genebra decidiu que, até a realização de eleições, o Vietnã ficaria dividido em Vietnã do Norte (socialista) e Vietnã do Sul (capitalista). As eleições, no entanto, não aconteceram. Os vietnamitas do sul criaram a Frente Nacional Libertadora e receberam o apoio dos socialistas do norte. Preocupados com o avanço socialista, os EUA intervieram no Vietnã e o país entrou em guerra. A Guerra do Vietnã ficou famosa pela quantidade de fotografias chocantes. O fotógrafo Don McCullin foi um dos que mais influenciaram a opinião pública. Suas “lentes” mostraram a dor de forma agressiva, provavelmente motivado pela mentalidade de que o horror se tornaria referência à guerra. A concepção de McCullin é antiga, mas tem sido vista ainda hoje nas capas de revistas, embora naquela época já fosse possível obter bons resultados de outra forma.

É claro que as revistas também fizeram muitas coisas criativas com a Guerra do Vietnã. A própria *Life*, em 1969, publicou uma matéria de enorme repercussão, ao simplesmente mostrar as fotos – tipo três por quatro – de todos os cidadãos americanos mortos durante uma semana no Vietnã. Eram mais de 200 homens, e as fotos deles, uma a uma, foram publicadas em várias páginas da revista, com informações curtas contendo nome, idade, posto, o que haviam estudado, quantos filhos ou irmãos deixaram. Depois de todas as imagens de luta, violência e morte no Vietnã, essa foi a edição em que as pessoas passaram a achar que a *Life* tinha se voltado contra a guerra. Ali se podia ver todo o impacto da guerra na vida dos Estados Unidos, nos cidadãos comuns norte-americanos. Aquelas fotos eram provavelmente as menos interessantes que poderiam ser publicadas pela revista. Afinal, havia toda uma cobertura fotográfica e da televisão sobre a violência que ocorria no Vietnã. Só que a repetição constante da violência era destituída de qualquer imaginação. Existe um enorme vocabulário fotográfico que nos permite fazer as coisas de forma diferente. Assim, num certo sentido, aquela sucessão de americanos, na maioria jovens e sorridentes, que haviam

morrido em uma única semana de batalhas, foi o uso mais eficiente até então feito de fotos para contar o que realmente estava acontecendo no front⁴. (RITCHIN, 1989).

Devido ao uso de um produto químico, popularmente conhecido como gás laranja, utilizado para desfolhar a floresta e facilitar os ataques aéreos americanos, a devastação ambiental foi muito grande. As bombas do tipo *napalm* eram cancerígenas e, além de matar, comprometiam a saúde dos vietnamitas sobreviventes.

As imagens do Vietnã causaram rejeição ao conflito no mundo todo, inclusive – e principalmente – nos Estados Unidos, onde a opinião pública passou a exigir a retirada (e retorno) de suas tropas, especialmente depois da publicação da foto em que uma menina vietnamita corria nua por uma estrada, com o corpo todo queimado por *napalm*, vítima da explosão de uma bomba na localidade em que morava (aldeia de Trang Bang, a 65 km de Saigon). A foto, de Nick Ut, é 1972.



Foto: Nick Ut (Vietnã, 1972: Vítima de napalm, Kim Phuc, de nove anos, corre nua e grita de dor)

⁴RITCHIN, Fred. O futuro do fotojornalismo. Disponível em: <<http://www.uel.br/ceca/spg/fotografia/artigos.htm>>. Acesso em 3 de maio de 2005.

As evoluções técnicas no campo da fotografia andavam a largos passos. Em 1972 foi lançado o sistema Unifax – “um processo de registro eletroestático para transmitir e receber fotografias com maior qualidade. No final da década de setenta, os computadores aumentaram a capacidade destas máquinas” (SOUSA, 2000, p.161). Neste ano também surgiu o modelo ES da Pentax, com fotômetro incorporado ao corpo da câmera. Em 1977, a Konica fabricou o modelo C35AF, com sistema de autofoco. Ainda nesta década surgiram objetivas olho de peixe. No campo da distribuição das fotografias, as agências de notícias tinham em mãos a tecnologia *laserphoto*, que garantia maior qualidade e definição de imagens.

Na década de 80, surgiram as *still vídeo câmeras*, que funcionavam com *chip* armazenador de imagens, depois reproduzidas no computador. Esse instrumento, inclusive, passou a fazer parte do processo de produção, sendo utilizado para reenquadrar, clarear ou escurecer imagens.

Simultaneamente, no campo político, a Guerra Fria enfraquecia e, praticamente, acabou com a queda do Muro de Berlim, em 1989, ação da qual há muitos registros fotográficos. Novos conflitos, com formatos e motivos novos, surgiram. A situação no Oriente Médio tornou-se ainda mais delicada durante as décadas de 70, 80 e 90, quando se sucederam conflitos em países diversos. Esses conflitos preocuparam o mundo, principalmente em razão das oscilações do preço do barril de petróleo e da instabilidade na região. Nas duas últimas décadas do século XX, o terrorismo e a guerra civil se espalharam pelo mundo. A mídia mostrou, com riqueza de imagens, seus efeitos devastadores.

A questão ética na produção e divulgação de fotografias chocantes

A chegada ao período contemporâneo merece uma reflexão. “A guerra nunca mais seria a mesma depois da fotografia” (SOUSA, 2000, p.40). Nem guerra, nem fotografia, aliás, seriam as mesmas ao longo da

história. Os fotógrafos, ligados aos interesses políticos, econômicos e sociais das nações que representavam, foram instrumentos de seleção de quais guerras seriam lembradas – via mídia – pela humanidade. Em alguns conflitos contemporâneos, no entanto, eles sequer estiveram presentes.

Guerras muito mais cruéis em que civis são implacavelmente massacrados por ataques aéreos e trucidados no solo (a guerra civil no Sudão, com décadas de duração, as campanhas do Iraque contra os curdos, as invasões e a ocupação russas na Tchetchênia) transcorreram relativamente isentas de documentação fotográfica. (SONTAG, 2003, p.34).

Essa “isenção de documentação fotográfica” também ocorreu no período entre as duas grandes guerras. Ao “esquecer” alguns conflitos e sobrevalorizar outros, a mídia, em alguns casos, contribui para fragmentação da história; em outros, mostra apenas as conseqüências das guerras, mas omite parcial ou totalmente as relações políticas e conflitos prévios. Nesse contexto, a fotografia atende a “interesses” e faz com que as grandes guerras pareçam pontuais.

Trata-se de uma limitação da fotografia e da mídia no contexto de mercado. Relacionar é função da análise e síntese acadêmicas. O texto jornalístico e as fotografias fazem apenas um recorte na realidade. Palavras e imagens têm valores e mensagens diferentes, que deveriam ser complementares, apesar de, em tese e não raro, serem suficientes enquanto informação, mesmo quando separadas.

Textos e imagens não estão à margem desse contexto. O uso exacerbado de imagens chocantes banalizou o horror e anestesiou o leitor, tirando dele o senso de indignação e o poder de reação. Quase sempre descontextualizada, mais usada para o provocar o choque que para passar a informação, as fotografias de guerra parecem não mostrar nenhuma novidade a respeito do conflito, mas invadem privacidade e violam a dor das vítimas.

Existe, agora, um vasto repertório de imagens que torna mais difícil a manutenção dessa deficiência moral. Deixemos que as imagens atrozes nos persigam. Mesmo que sejam apenas símbolos e não possam, de forma alguma, abarcar a maior parte da realidade a que se referem [...]. (SONTAG, 2003, p.95).

Por um lado, o desenvolvimento tecnológico intensificou a capacidade destrutiva da guerra. Os exércitos se especializaram. As táticas passaram de trincheiras aos precisos lança-mísseis. O aumento potencial da capacidade estratégica do homem, aliado ao poder tecnológico das armas, tornou a guerra muito mais letal e destrutiva, capaz de mutilar e matar um grande número de pessoas num curto espaço de tempo.

Por outro lado, e na mesma medida, o desenvolvimento técnico-científico se estendeu a outras áreas do conhecimento, entre as quais a fotografia. Vieram flashes, câmeras portáteis, lentes, fotômetro, telefoto, revelação rápida e precisa, até a fotografia digital, as transmissões pela internet e os recursos de *softwares* editores de imagens.

Ao mesmo tempo, surgiram os grandes prêmios internacionais de fotografia, como o *World Press Photo* e o *Pulitzer*. Em tese, esses prêmios privilegiam as fotografias de guerra, violência e sofrimento. De acordo com o trabalho *News Values nas “Fotos do Ano” do World Press Photo*, de Jorge Pedro Sousa⁵, 87,5% das fotografias do ano analisado eram chocantes e 95% tinham tendência negativa.

Aparentemente, esses prêmios valorizam a oportunidade, o “estar lá no momento certo e fazer a foto que ninguém fez”, ou seja, o flagrante, uma das máximas do fotojornalismo. Ao que tudo indica, o critério mais importante para a atribuição desses prêmios não é se quem fez a imagem é profissional ou amador, nem a composição, tampouco o cuidado com enquadramento ou a preocupação em não expor o ser humano a uma situação degradante, mas se o concorrente aos prêmios tem a foto que ninguém mais tem.

⁵SOUSA, Jorge Pedro. News Values nas “Fotos do Ano” do World Press. Disponível em: http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php?html2=sousa-pedro-jorge-news-values.html. Acesso em 3 de maio de 2005

Susan Sontag admite, no livro *Diante da dor do outros*, que a fotografia documental, preocupada em exteriorizar o sofrimento sem usar sangue e cenas chocantes, fica desprivilegiada no cenário mundial em relação às imagens de violência explícita e de horror. A fotografia de oportunidade, ao contrário, parece ganhar, a cada dia, mais *status* na mídia.

Não existe guerra sem fotografia, observou o notável esteta de guerra Ernst Junger em 1930, refinando dessa maneira a irreprimível identificação da câmera com a arma: ‘disparar’ a máquina fotográfica apontada para um tema e disparar a arma apontada para um ser humano. (SONTAG, 2003, p.58).

Armas cada vez mais letais e destrutivas, fotos cada vez mais chocantes, reprodução e distribuição cada vez mais rápidas. Esses fatores são suficientes para entender a necessidade da discussão ética em torno da fotografia de guerra, desde o que o fotógrafo procura no momento do clique até o enorme peso que ele e a população podem carregar em decorrência do leve e rápido apertão no disparador da câmera fotográfica.

É de se questionar até onde a reprodução – e repercussão – da fotografia de guerra terá peso sustentável, especialmente por transformar o horror em símbolo de veracidade, já que ela não garante ao público a possibilidade de outras informações.

Ocorre apenas que a difusão de notícias abrange ‘o mundo inteiro’. E o sofrimento de determinadas pessoas tem um interesse muito mais intrínseco para determinado público (admitindo-se que o sofrimento deva ter um público) do que o sofrimento de outras pessoas. A circunstância de as notícias sobre guerra estarem hoje disseminadas por todo o mundo não significa que a capacidade de pensar nas aflições de pessoas distantes tenha se tornado significativamente maior. (SONTAG, 2003, p.97).

Exemplos de sofrimento têm se tornado comuns na mídia. Um dos mais agressivos, estampado recentemente na imprensa brasileira, foram as fotografias coloridas da edição da revista *Veja*, de 17 de março de 2004. A matéria de capa – *A vítima somos todos nós* – tratava dos

atentados em Madri, capital da Espanha, no dia 11 de março. A fotografia da capa chocava pela violência explícita: corpos mutilados, apresentados em tomadas frontais. Nas páginas internas, os enquadramentos eram ainda mais fechados, o que permitia, inclusive, identificar o rosto dos mortos.



*Atentado terrorista à estação Atocha do Metrô de Madri
Fonte: Revista Veja, ano 37, n.11, 17 de março de 2004, capa*

Este trabalho não defende que a mídia estampe apenas o ideal da paz mundial, com imagens de flores, paisagens e gente sorrindo. Isso seria leviandade. Mas discute e propõe alternativas de abordagem das imagens chocantes e defende que, na maioria dos casos, uma imagem que sugira a violência de forma sutil e amena pode desencadear efeitos de reflexão e indignação muito mais fortes no leitor que as imagens que simplesmente a mostrem de forma nua e crua.

As fotos do atentado de Madri (publicadas por praticamente todos os grandes veículos de comunicação impressos do país) geraram

acaloradas discussões na imprensa e nos bancos escolares. Mas essas discussões pouco abordaram a agressividade das imagens. O foco esteve centrado na manipulação da imagem. Isolou-se, nas discussões, o fato de alguns jornais e revistas haverem usado recursos computacionais para eliminar do primeiro plano de uma fotografia um naco de carne humana.

É, no mínimo, questionável se esse era o foco mais viável para as discussões. Deixar o naco de carne humana para não violar o registro fotográfico, mas não se atentar para a possibilidade de a imagem violar as vítimas e o público é, no mínimo, preocupante.

“Mostrar ou sugerir?” O questionamento é antigo no que diz respeito às imagens chocantes. No caso de Madri, provavelmente teria sido prudente optar pelo segundo verbo. Não era necessário estampar a imagem de corpos mutilados para dar ao leitor a sensação dos horrores do atentado. Sugerir também é mostrar a verdade. E essa verdade pode ser ratificada na legenda da foto ou no texto da reportagem, sem desprezitar de forma desnecessária sujeitos e observadores.



Fonte: Revista Veja
(19 de setembro de 2001, capa)



Fonte: Revista Veja
(11 de setembro de 2002, capa)

No atentado às torres gêmeas de Nova Iorque, em 11 de setembro de 2001, as imagens mais agressivas foram preteridas pela *Veja*, que nem por isso deixou de noticiar e ressaltar a magnitude do episódio. Foi possível ao leitor ter a dimensão do atentado pelo número de soldados e bombeiros trabalhando ou, mais ainda, pelo impacto dos aviões contra as torres; o sangue não precisou ser privilegiado. As capas *O império vulnerável*, de 19 de setembro de 2001, e *O mundo nunca mais foi o mesmo*, de 11 de setembro de 2002, são exemplos de bom senso jornalístico e, principalmente, respeito ao leitor.

Esses não são os únicos casos em que a sugestão foi suficiente para informar, sem chocar abusivamente o leitor. Todas as capas da cobertura da *Veja* sobre o conflito no Oriente Médio são sugestivas. A destruição sempre é mostrada em planos gerais em que não há distinção de vítimas; no mais são soldados, armas, bandeiras ou expressões. A mais apelativa das imagens não chega aos pés do que foi a capa sobre o atentado de Madri. Trata-se da edição *Não é um Vietnã, mas é guerra*, de 2 de abril de 2003.



Fonte: Revista *Veja*
(2 de abril de 2003, capa)

Existe, portanto, uma diferença significativa entre sugerir e mostrar. Sugerir é usar a fotografia para sensibilizar as pessoas em relação a assuntos delicados, como é o caso de toda guerra. Mostrar pode significar o uso de imagens para chocar desnecessariamente o leitor.

Não apenas nesse sentido, mas também do ponto de vista técnico, as fotografias chocantes podem representar um nivelamento por baixo do fotojornalismo. Isso porque clicar despreocupado com o rigor técnico ou com a linguagem, apenas valorizando a oportunidade, é mais simples, tanto que a foto mais chocante do atentado em Madri foi feita por um amador. Um pouco maior é a meta de sensibilizar, sem chocar, de se ater à capacidade de explorar a dor e o horror usando a especialização técnica e a criatividade. Para não fugir ao exemplo de Madri, a *Folha de S. Paulo* preferiu estampar a foto de uma manifestação em que os cidadãos caminhavam com um pedido de paz materializado em uma faixa: ali está a multidão que se manifesta contra a violência.

A sugestão na imagem quase sempre instiga discussão. Leva as pessoas a refletir sobre a violência, analisar a situação e ter condições de avaliar mais do que o horror representado gratuitamente. É possível que os leitores se interessem em saber quem são os fotografados e o que faziam no local do acontecimento. Eles passam a buscar as circunstâncias, o contexto e as causas, por exemplo.

O caso de Kevin Carter, no início deste trabalho, não foi citado casualmente. Ele mostra como o clique que exalta a emoção e não o choque pode ser pesado. A foto tocou tão profundamente o público que despertou mais do que a simples curiosidade instantânea. A consciência de Carter não pesou por ter feito a foto, mas porque seu alvo ainda estava vivo e essa vida foi reclamada pela sociedade e por ele próprio: “Por que não fazer a foto e ajudar a criança?”

O choque causado pela imagem explícita, ao contrário, tende a concentrar a atenção do público nos elementos de horror.

O problema não é que as pessoas lembrem por meio de fotos, mas que só se lembrem das fotos. Essa lembrança por meio de fotos ofusca outras formas de compreensão e recordação. Os campos de concentração – ou seja, as fotos tiradas quando os campos foram libertados em 1945 – constituem a maior parte daquilo que as pessoas associam ao nazismo e aos tormentos da Segunda Guerra Mundial. Mortes horrendas [...] representam a maior parte daquilo que as pessoas retêm de toda a profusão de iniquidades e fracassos ocorridos na África pós-colonial. (SONTAG, 2003, p.75).

No entanto, ao menos teoricamente, não é difícil entender porque mostrar pode ser tão atrativo ao público. A estética define que o feio e o grotesco podem causar prazer, tanto quanto o belo. Esse efeito está arraigado no ser humano, que tende instintivamente a olhar o horror, segundo Susan Sontag. Para a estudiosa trata-se do prazer de recusar a imagem, em busca da sensação de repulsa; pela satisfação da curiosidade e do ego: *consegui permanecer olhando*; ou simplesmente, porque as imagens do horror se tornam elementos de entretenimento e não mais de choque.

Tudo faz sentido, ao se constatar que o horror se torna suportável, antes de tudo, porque está distante. Ao vê-lo, é possível torná-lo ainda mais longínquo e buscar motivos para justificar que “aqui” se vive em um paraíso. Não seria de estranhar que diante de uma fotografia chocante sobrevenha a pergunta: onde é isso? A resposta: em algum lugar distante, motivo mais que suficiente para alívio.

A foto pode deixar, assim, de ser documento de guerra e virar estereótipo de dor. Nesse caso, passaria a funcionar como instrumento de paralisia social pelo choque, considerando que, não raro, as pessoas ficam excessivamente presas aos elementos da dor e não avaliam as circunstâncias, as causas e as conseqüências do conflito.

Dessa forma, é possível que a fotografia passe a contribuir ainda mais para a diferenciação bem *versus* mal, como se o mundo fosse essa dualidade maniqueísta. O leitor pode se lembrar do rosto dos mortos de Madri, do naco de carne humana ao lado dos trilhos, mas

talvez fuja-lhe à memória o motivo do atentado. Muitos podem responder: “é terrorismo”, mas poucos questionarão: “terrorismo – como pode um mal ser tão abstrato?”. E é assim que se torna possível, até mesmo fácil, eleger o mal, fazendo-o ganhar uma cara para desafiar o bem, sem mais explicações. Assim foi com Osama Bin Laden e Saddam Hussein.

A guerra não deveria interessar ao público apenas pela sua “cara”, mas principalmente por seu conteúdo. Estão todos diante da “dor dos outros”; um outro que nem sequer pode reagir à fotografia e que, por isso, fica ali como propriedade mundial. A morte passa a ser propriedade do fotógrafo, dos editores e do público, e sem a certeza de que, de fato, acrescentará algo de útil aos espectadores, exceto satisfazer uma curiosidade e/ou um instinto bárbaro iminente do ser humano.

No livro *O clube do bague-bague*, fica claro que as imagens dos mortos na África do Sul não mostraram muita coisa. Em um dado momento, um dos autores comenta que deveria ter prestado mais atenção às direções de onde vinham as balas. A investigação sobre a morte de um dos fotógrafos, Ken Oosterbroek, mostrou que as forças de defesa na guerra civil estavam despreparadas, realidade que a mídia não mostrou.

João e eu tínhamos começado a escrever este livro já fazia quase dois anos, em parte pela necessidade de contar o que havia acontecido durante a Guerra dos Albergues – muito mais do que tínhamos conseguido capturar nas fotos [...]. Brian falou do medo que os mantenedores da paz, que não tinham sido treinados o suficiente, sentiram quando souberam que deveriam ocupar o albergue. Entraram em pânico e abriram fogo sem pensar. ‘Acho’, disse, afinal, ‘que de algum lugar, de algum jeito... um de nós, a bala que matou seu companheiro... foi disparada por nós’. (MARINOVICH; SILVA, 2003, p.286-287).

“Mostrar ou sugerir”? Os mortos já estão mortos e a morte é a conseqüência mais natural e imediata dos conflitos. A luta dos vivos merece ser levada em consideração, tanto quanto as causas dos conflitos. As

causas permanecem mesmo depois das tempestades e, se não resolvidas, virão a causar mais guerras com mais mortos. E a tendência é forte para que venham novos cliques com mais horror, até que fique difícil suportar.

A leveza do clique e o peso da responsabilidade

A produção e divulgação de imagens chocantes – exacerbada nos últimos anos na mídia brasileira – exige, no mínimo, uma discussão sobre ética e responsabilidade. Nessa batalha, produtores, editores e receptores de imagens têm responsabilidade. No caso dos fotógrafos, trata-se da escolha das cenas e do compromisso com o trabalho. Susan Sontag adverte, num tom de defesa aos fotógrafos: “Não podemos, na verdade, imaginar como é pavorosa como é aterradora a guerra; e como ela se torna normal.” (SONTAG, 2003, p.104).

De fato, os relatos de *O clube do banguê-banguê* conotam que, principalmente no início, os fotógrafos se questionavam sobre o fato de usarem a tragédia alheia como objeto do próprio trabalho. Com o passar do tempo eles se enrijeciam e se acostumavam com a morte. Ficavam viciados na adrenalina da profissão. Muitos deles se afastaram diversas vezes dos campos de batalha, mas retornaram por não conseguirem viver de forma mais pacata em outra profissão.

Conciliar trabalho e ética é tarefa difícil, tanto quanto conviver com o horror e não registrá-lo. Mesmo assim, muitos fotógrafos escondem-se atrás das lentes – que parecem torná-los inatingíveis – e usam o sofrimento alheio como alavanca para suas carreiras, visando, inclusive, ganhar prêmios internacionais de fotografia. Essa escolha é de inteira responsabilidade deles, independente das circunstâncias de trabalho.

Para compensar suas dificuldades, supõe-se que existam os editores. Estes, especialmente os de grandes publicações nacionais e internacionais, vêm-se em dificuldades, pois fazer uma única escolha

diante de incontáveis imagens é muito complicado. Eles podem até saber que os leitores não estão acostumadas com o horror, porém, são pegos por um dilema: publicar ou não uma foto chocante. Se não publicarem as fotos mais violentas, outros veículos o farão. E com isso devem vender mais, porque aguçam a curiosidade do leitor. O mercado é implacável: o editor que perder para a concorrência está profissionalmente com os dias contatos.

Mesmo para aqueles que acreditam que o horror é uma forma de sensibilizar o público, não é a simples exposição que vai gerar ação pública, tampouco evitar as guerras. Nem por parte do público, nem das potências beligerantes que, se estivessem preocupadas com a dor dos que vão para as frentes de batalha, já teriam banido a guerra do planeta. E há ainda outro fator exposto por Susan Sontag, talvez o mais delicado de todos: a exposição constante da violência faz o público se acostumar com o horror e se cansar dele.

O público, aliás, deveria completar o ciclo e balizar a ação e interferência de fotógrafos e editores, ou, pelo menos, definir as fronteiras do aceitável pela resposta nas bancas de jornais e revistas. Trata-se da sociedade: o meio social está limitado a receber a notícia e não a produzi-la. Mas lhe cabe a importante função de assumir que é o público e não que o público seja definido por editores ou por veículos de comunicação. Esta seria uma decisão essencial para que cada cidadão assumisse responsabilidade por aquilo que lê, vê ou ouve e cobrasse posturas de quem lhe fornece a informação: “Será que não dá para ser diferente?” “Por que não?”

A assunção de responsabilidade – e de cobranças – pela sociedade é uma tese defendida por Susan Sontag. Ela defende que o público só consegue degustar o horror estampado na mídia porque está distante dos locais de sua ocorrência. Focada nas razões pelas quais a audiência aceita passivamente ver fotografias de horror, elenca uma série de motivos em sua obra *Diante da dor dos outros*. A maioria deles tem a ver com a omissão. Os espectadores, covardemente, se escondem atrás dos fotógrafos e editores. Por estar longe do processo

de produção (“não fomos nós que fotografamos”, pensam), ninguém se sente na obrigação de se responsabilizar ou questionar o horror. É bem provável que esse mesmo público, omissos pelo distanciamento, não fosse capaz de olhar aqueles mortos ao vivo e em cores.

Provavelmente não olharia a violência nem nas revistas, caso as imagens mostrassem seus próprios mortos, ou seja, em situações em que ele correria o risco de ver como vítima um parente ou amigo próximo. O nacionalismo não pode se converter em fator de isenção de solidariedade em relação à humanidade como um todo.

A compaixão é uma emoção instável. Ela precisa ser traduzida em ação, do contrário define-se. A questão é o que fazer com os sentimentos que viriam à tona, com o conhecimento que foi transmitido. Se sentirmos que não há nada que ‘nós’ possamos fazer – mas quem é esse ‘nós’ – e também nada que ‘eles’ possam fazer – e quem é esse ‘eles’? – passamos a nos sentir entediados, cínicos e apáticos. (SONTAG, 2003, p.85).

A cena pode parecer muito mais atrativa na foto do que fora dela, assim como ela é mais cômoda no texto do que na realidade de quem a vive. Só o exercício do senso crítico pode criar resistência. Para isso, é preciso posicionamento ativo do público. E compreensão no sentido de saber que nem fotos nem palavras falam sempre tudo o que é preciso dizer. Seu papel é contar o fato histórico, e ao fazer isso cria uma situação que nunca é a original. (FLUSSER, 1983).

[...] a ‘nitidez terrível’ das imagens fornece informação desnecessária e indecente. Todavia, o repórter do *Times* não consegue resistir ao melodrama que meras palavras propiciam (os ‘corpos gotejantes’ prontos para as ‘covas escancaradas’), ao mesmo tempo que censura o realismo intolerável da imagem. (SONTAG, 2003, p.55).

Por isso, lutar contra o horror é mais do que se defender do feio. É a defesa contra o choque gratuito, contra a desinformação, contra o estímulo à apatia social, que causa prejuízo à responsabilidade social que cada

cidadão possui. O enfraquecimento da consciência e da vontade de atuar da opinião pública comprometem o valor da notícia enquanto informação e educação.

Combater clichês mentais (idéias cristalizadas pela cultura) é um processo trabalhoso, pois significa caminhar na contramão da mídia e da própria sociedade, que os aceita e os adota passivamente. E se a sociedade quiser – e buscar – mudanças no que se refere à banalização de fotografias chocantes, terá que iniciar uma longa jornada na direção contrária à assumida pela mídia. Não são apenas as fotos, mas toda a sociedade, que precisam trilhar esse caminho. A foto é apenas um instrumento, dentre tantos outros (jornais, revistas, rádio, televisão, escolas), que tem capacidade – e facilidade – de criar imagens mentais. E o peso da responsabilidade dos instrumentos da imprensa vale desde a produção até a recepção.

O clique fotográfico tem seu peso em todas as etapas do processo da comunicação, da produção à recepção. O fotógrafo fotografa porque esse é o seu trabalho; o editor edita porque os concorrentes também darão a foto ou porque o público tem o direito de ser informado; o público consome e se omite porque o horror está distante de seus entes queridos. Com essas e outras variáveis, forma-se um círculo vicioso no qual a responsabilidade nunca é assumida, mas sempre transferida. No entanto, se em nenhuma etapa do processo os responsáveis estiverem dispostos a se posicionar, como na obra de Kundera, o rápido e leve clique fotográfico pode ficar insustentável para todos os envolvidos, especialmente quando o foco é a “dor dos outros”.

Referências

DUARTE JR., João Francisco. **O que é beleza?** São Paulo: Braziliense, 1991.

FLUSSER, Vilém. **Pós-história:** vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

FOX, Robert. **Crônicas de um século de guerras**. Bergamo (Itália): H. Kliczkowski, 2003.

MARINOVICH, Greg; SILVA, João. **O clube do banguê-banguê**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos, 2000.

Internet

FONTANA, Remy. Comuna de Paris: 130 anos. In: **Revista Espaço Acadêmico**. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/000/0fontana.htm>. Acesso em 3 de maio de 2005.

RITCHIN, Fred. O futuro do fotojornalismo. Disponível em: <<http://www.uel.br/ceca/spg/fotografia/artigos.htm>>. Acesso em 3 de maio de 2005.

SOUSA, Jorge Pedro. News Values nas “Fotos do Ano” do World Press. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/texto.php?html2=sousa-pedro-jorge-news-values.html>. Acesso em 3 de maio de 2005.