



**O vale da sombra da vida:
reflexões sobre a fotografia de guerra
e suas repercussões**

**Marcello Silva Maciel
Paulo César Boni**

O vale da sombra da vida: reflexões sobre a fotografia de guerra e suas repercussões

The life valley of the shadow: reflections on war photography and its repercussions

Marcello Silva Maciel*

Paulo César Boni**

Resumo: *Reflexões sobre a fotografia de guerra e suas repercussões na sociedade e na capacidade de socialização de quem a produz, são as propostas norteadoras deste trabalho. Num primeiro momento, o fotógrafo de guerra é um profissional como outro qualquer, mas a constante exposição ao perigo e a eminência da morte afetam sua convivência em sociedade. O artigo resgata criticamente a trajetória do fotojornalismo de guerra e busca instigar a reflexão nos – e sobre os – três agentes do processo de comunicação: o produtor, o transmissor e o receptor.*

Palavras-chave: *fotojornalismo; fotografia de guerra; repercussões do fotojornalismo de guerra; capacidade de socialização do fotógrafo de guerra*

Abstract: *Reflections on war photography and its repercussions in society and in the socialization capacity of those who produce it are the aim of this paper. On a starting point of view, the war photographer is as professional as anyone else; however, constant exposure to danger and the eminence of death affect his relationship within society. This article stresses critically the path of war photojournalism and seeks to encourage reflection on the – and about the – three agents of the communication process: the producer, the conveyor, and the recipient.*

Key-words: *photojournalism; war photography; repercussions of war photojournalism; ability of war photographers to socialize.*

*Graduado em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda pela Unicema – Centro Universitário do Maranhão. Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina.

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

Introdução

No dia 27 de julho de 1994, o repórter fotográfico Kevin Carter, sul-africano de 33 anos, cometeu suicídio sufocando-se com monóxido de carbono. Para tanto, prendeu uma das pontas de uma mangueira de jardim ao escapamento de seu carro, pôs o motor para funcionar e manteve a outra ponta da mangueira dentro da cabine. Kevin trabalhou para *Reuters*, para a *Sygya* e para a *Agence France Presse*. Também era *disc-jóquei* em uma rádio em Joanesburgo. No mesmo ano havia ganhado o *Pulitzer* com a fotografia de uma criança faminta espreitada por um abutre, feita no povoado de Ayod, no Sudão, em 1993.

Começar pela morte não seria naturalmente adequado. Porém, para o fotógrafo de guerra, a morte muitas vezes é o início. É um dos fios condutores e motivadores de seu trabalho, na busca incessante pela imagem única. Boa parte do que se institui paradigmático dentro da fotografia é encontrado nesse campo. No entanto, algumas peculiaridades se efetivam marcantes para que essa profissão tenha alcançado a notoriedade que sempre lhe coube.

As influências sofridas por esses profissionais no decorrer de suas incursões tortuosas tornam-se declarações pungentes do testemunho do horror. É a ponte que distingue o fotojornalismo de guerra dos demais: o fato de que os registros relatam a brutalidade do ser humano, em sua capacidade de destruir seus semelhantes. Outro aspecto diz respeito à exposição dos fotógrafos a esses eventos. As conseqüências dessa exposição intensiva incutem problemáticas que muitas vezes não são passíveis de reversão.

Em paralelo a essas instabilidades, evidenciam-se variáveis que podem alinhar as discussões sobre a produção fotojornalística de guerra, que perpassam desde motivações pessoais, que se deparam com imposições fabuladas sob a vigência de interesses empresariais até a construção do imaginário da sociedade, assinada pela cultura. No entanto, o que se aborda está direcionado a âmbitos convencionados, relegando as constituintes fundadoras do processo ao desconsiderar o fator humano na instância de entendimento de suas condutas.

O homem

A profissão de fotógrafo de guerra existe em razão da morte. Viver cercado de morte seria, em uma concepção mais branda, atípico. Essa concepção é certamente compartilhada por esses profissionais que encaram de frente esse – considerado por todos – submundo. E as resultantes dessas incursões são verdadeiramente indesejáveis, pois, todos – ou quase todos – são criados sob as mesmas leis sociais. Assim, tudo aquilo que tende naturalmente a ser repugnante e desumano passa pelos olhos desses profissionais que, em primeira instância, possuem valores (família, religião, trabalho, etc.) semelhantes aos da sociedade.

Diante de tal realidade, o fotógrafo extrapola sua necessidade de sobrevivência. Presenciar a morte e manter-se vivo para contar gera um sentimento peculiar e momentâneo de libertação. Segundo Oosterbroek (apud MARINOVICH; SILVA, 2003, p.60): “deixem-me fotografar a realidade. Vida de verdade, que esteja acontecendo. Trabalho relevante. Alguma coisa para fazer correr a adrenalina e abrir os olhos, alargar o cérebro com possibilidades e potencial para fotos de impacto. Sou fotógrafo. Libertem-me”. Ken Oosterbroek era sul-africano e cobriu as batalhas que assolaram seu país durante a queda do regime do *apartheid*. Chegou a ser chefe de fotografia do jornal *Star South África* e foi morto com um tiro, no dia 18 de abril de 1994, quando cobria um conflito no distrito de Thokoza, a 25km de Joanesburgo.

Viver sobre o fio da navalha talvez seja a expressão mais adequada ao estilo de vida desse profissional. Seu ambiente de trabalho é o caos e trabalhar sob pressão é a condicionante principal.

O que se sabe dos riscos aos quais os fotógrafos de guerra se deparam está restrito aos campos de batalha. Dos bastidores, pouco se sabe. O grau das adversidades encontradas pelos fotógrafos em seu campo de trabalho também está diretamente ligado a seus vínculos empregatícios. O profissional que possui um bom suporte minimiza possíveis problemas de ordem técnica e funcional. É importante destacar que, via de regra, condições “ideais” são privilégio de poucos. Muitas incursões são custeadas

pelos próprios fotógrafos, que se arriscam na caça à fotografias que propiciem notoriedade e validem seu passaporte para um grupo seleto de profissionais. Antes fossem apenas intempéries dirigidas ao trabalho que moldassem as veredas do fotojornalismo de guerra. A batalha se trava constante e incessantemente; não basta sangue frio para ingressar nessa trilha.

Supõem-se que um dos pontos peculiares do fotojornalista, em especial o de guerra, seja a ambição de fazer parte da história. Captar aquele momento que será perpetuado através dos tempos e se transformará em referência para observações futuras. Este fator de motivação atribuído à imagem fotográfica movimenta olhares para a prática. Tornou-se convenção que os registros imagéticos são importantes para se lembrar dos eventos. A lembrança tornou-se tão seletiva, quanto o recorte fotográfico. Sendo assim, a perpetuação da história, não raro, está atrelada ao poder de decisão do que é – ou não – merecedor de a ela pertencer. Estaria esse poder nas mãos dos seus produtores?

Registrar momentos extremos é uma forma de contar a – e participar da – história. Essa sensação corre ao lado da adrenalina que impulsiona o profissional a incursionar por caminhos tortuosos em busca da fotografia ideal, que deve sintetizar todo o momento de angústia e terror testemunhados em tempo real. E quando essa atividade torna-se rotineira, passa a agir como um entorpecente que, para alguns, nos momentos de ação, atua como fator de distanciamento, isolando-os dos fatos que os cercam e tornando-os menos propensos a emoções. Para outros age como estimulante, intensificando a ousadia. O perigo é o estímulo e quanto maior ele se retrata mais imponente é o seu registro. Greg Marinovich tenta explicar o inexplicável: “Havia uma emoção peculiar, uma sensação libertadora em buscar refúgio contra o fogo de artilharia num barraco de madeira que não oferecia proteção alguma.” (MARINOVICH; SILVA, 2003, p.76).

É comum identificar fotojornalistas que abdicam dos coletes à prova de balas. Talvez os coletes sejam desconfortáveis e atuem como fator de limitação no trabalho, impedindo-os de se deslocarem com

facilidade. Ou pode-se especular que, estando em meio a uma batalha em que são usadas armas de calibre capaz de perfurar veículos blindados, um simples colete constitui-se em mera peça de vestuário.

O fotógrafo imagina ter na câmera um escudo que o desprende da realidade. Ao refletir sobre a fotografia como resultante de um apanhado de intencionalidades que se exprimem em uma fração de segundo, torna-se compreensível o porquê do distanciamento desse profissional no momento da ação. O visor da câmera acaba agindo como invólucro desconectando-o do que existe ao seu redor.

Essa sensação de não envolvimento, no entanto, é desbancada em instantes, tendo em vista a ferocidade dos fatos. Nesse momento, toda a subjetividade do autor aflora e o instante fotográfico torna-se a resultante da tomada de todos os seus sentidos em parceria com seu repertório ou imaginário. Marinovich, fotografando um linchamento, com cenas de barbárie, testemunha a quebra desse pseudo-distanciamento: “Línguas vermelhas, azuis e amarelas arrancaram-lhe a roupa e a pele do corpo.” E, aterrorizado com o que presenciou, confessa: “Tentei respirar sem deixar que o cheiro acre pungente penetrasse em meus pulmões.” (MARINOVICH; SILVA, 2003, p.49).

Há de se destacar que, no momento da tomada de um instante como esse, um dos sentidos está em maior tensão. Os sentidos trabalham em conjunto, cada um atuando de forma a dimensionar a ambiência e a desencadear sensações. No entanto, a visão age na extremidade deste processo. Cabe a ela – na maioria das vezes – a tarefa de seleção. Sua relação de proximidade com o visor dita a ação do recorte. É a ponta do funil que resulta na síntese da interação e intervenção pessoal no ambiente. O primeiro passo para a criação da composição fotográfica está dado. Percebe-se agora que esse invólucro não se constitui hermeticamente fechado.

Estar no meio de um campo de batalha é presenciar o limite do descompromisso com a vida; viver para registrá-lo é banalizar a vida. O isolamento nesse momento refere-se à sociedade. A liberdade explicitada na forma de sensação frenética, movida a adrenalina, dá lugar a incertezas.

O que num primeiro momento se retratara viver intensamente, no instante seguinte culmina em questionamento do real sentido de estar vivo. E à medida que se envereda por esses caminhos é perceptível o sentimento de exclusão social por parte desses profissionais. A rotina de trabalho instiga dúvidas a respeito da relevância de seus atos, e a moralidade na qual foram doutrinados agrava o ciclo de instabilidade emocional que percorre questões de conduta profissional e social. A vulnerabilidade agora evidente desmascara também a impotência do ser humano em lidar com situações que extrapolam suas concepções de vivência. Esse bombardeio de incertezas instaura uma batalha à parte: a luta do profissional contra seus próprios temores.

Nada com que ele se depare possui a amplitude catastrófica e devastadora de se estar próximo do “fim”. Seus valores, elencados e enraizados ao longo da vida, são confrontados a cada momento extremo a que são submetidos. Torna-se muito difícil, ou mesmo não mais possível, conviver em sociedade. A vida tida como habitual também se tem como encerrada.

[...] Fico deprimido com o que vejo e tenho pesadelos. Sinto-me afastado das pessoas “normais”, inclusive de minha família. Não consigo estabelecer conversas frívolas nem participar delas. Cerro as cortinas e me retiro para um lugar escuro, com imagens escuras de sangue e morte em lugares poeirentos e deprimidos. (CARTER apud MARINOVICH; SILVA, 2003, p.79-81).

Seria uma tentativa de tornar de conhecimento comum os horrores presenciados, de tornar público e passível de discussão algo que esses profissionais são capazes de discutir? Não por acaso, a solidão é, quase sempre, companheira inseparável do fotógrafo de guerra. Sua individualidade exacerbada muitas vezes pede amparo aos colegas de trabalho. É uma compensação que ameniza a sensação de risco e permite a continuidade do trabalho; o refúgio é encontrado nessas companhias, as únicas ainda capazes de compartilhar de assuntos que normalmente causariam estranhamento. Segundo Sontag (2003, p.12):

“As fotos são meios de tornar ‘real’ (ou mais real) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou completamente em segurança, talvez preferissem ignorar.”

O repertório do fotógrafo instaura o caminho a ser traçado na composição da fotografia. O fotógrafo assim procura transfigurar todo o choque proveniente do contato com o terror para o suporte fotográfico. Concretiza-se uma resultante estética advinda de seu imaginário.

[...] Embelezar é uma das operações clássicas da câmera e tende a empalidecer qualquer reação moral àquilo que a foto mostra. Enfear, mostrar algo no que é pior, é uma função mais moderna: didática, ela solicita uma reação enérgica. Para apresentar uma denúncia, e talvez modificar um comportamento, os fotógrafos precisam chocar. (SONTAG, 2003, p.69).

Os fatores motivadores da produção fotográfica, mais especificamente a de guerra, estariam exclusivamente vinculados às instâncias instintivas e de experiências cumulativas de seus produtores? As condicionantes para o estabelecimento da autoria intransferível do fotógrafo são evidentes. Porém, outras variáveis de influência histórica também enveredam os caminhos do fotojornalismo de guerra.

Uma história

Karam Hussein, repórter fotográfico da EPA (*European Pressphoto Agency*) foi assassinado em frente à sua casa. Iraquiano de origem sunita, foi morto no dia 14 de outubro de 2004. Trabalhou para a EPA durante três anos, atuou também para *Association Press*. Segundo levantamentos, em pouco mais de um ano, cerca de 50 jornalistas foram mortos no Iraque. Atualmente pautas deixam de ser realizadas, se assim preferirem os fotógrafos, ou seja, se em algum momento a pauta significar risco à integridade do jornalista, ele pode optar por não cumpri-la.

Passaram-se exatos 149 anos das primeiras coberturas fotojornalísticas de guerra até a morte de Karam Husseim. Nesse meio tempo, o fotojornalismo de guerra acompanhou todas as mutações nos processos fotográficos, adequando-as às suas necessidades. É notório, porém, que essa evolução tenha se dado acentuadamente nos campos tecnológico e empresarial.

Sob a batuta da indústria, a fotografia se desenvolveu rapidamente. Esse avanço foi mediador da saída dos fotógrafos a campo. Não estavam mais restritos às dependências de um estúdio, porém a versatilidade ainda estava distante de se constituir como máxima. As possibilidades fotográficas, as produções fotojornalísticas apontam seus interesses para o registro de guerras.

No contexto cultural, a guerra era representada de forma monumental pelas artes, o que vem a delinear um interesse público expresso no formato jornalístico. Assim, os proto-fotojornalistas surgiram no intuito de cravar seus testemunhos sustentados nos parâmetros de especularidade da imagem fotográfica.

É reconhecido que a primeira incursão fotojornalística oficial de guerra ocorreu na Criméia, em 1855. Comprovou-se a viabilidade da prática para fins jornalísticos. No entanto, as primeiras lacunas também acompanharam esse movimento. A deficiência mais evidente de ordem técnica não diz respeito à fotografia em si, mas ao processo de impressão vigente na época. Curiosamente, as primeiras fotografias de cobertura de guerra foram publicadas em forma de gravuras, visto que o maquinário desse período ainda não permitia esse tipo de inserção.

Outra problemática foi marcante nesse início de jornada, esta sim diretamente relacionada ao patamar evolutivo da fotografia. Mesmo nascida da indústria e em plena ascensão, a fotografia ainda estaria aquém de suas potencialidades técnicas, químicas e óticas. O aparato fotográfico tinha peso e tamanho considerável. Era necessária a utilização de carroças-laboratório para transporte de equipamento e para revelação imediata. A técnica na época era do colódio úmido e as fotos eram reveladas instantes depois da tomada fotográfica. As câmeras eram

grandes e sempre se mantinham sustentadas por tripés. Essas variáveis classificavam-se como fator de limitação nas campanhas que visavam registros bélicos.

A versatilidade era praticamente impossível, tendo em vista o tamanho e o peso do aparato fotográfico. O fotógrafo encontrava-se impossibilitado de incursionar nas ações da guerra. Seus registros limitavam-se a eventos pontuais e rotineiros dos acampamentos ou, na melhor das hipóteses, aos campos de batalha. Nestes, porém, apenas em situação de pós-conflito.

Dentre tantos empecilhos, um em especial se destaca e comprova que a fotografia, mesmo a jornalística, não se reduz apenas a documento-testemunho. Trata-se de uma espécie de “monitoramento”, que se mantém imune a mutações não protocoladas.

No século XIX os valores que as artes plásticas incutiam no imaginário da sociedade sobre representações bélicas incluíam glória e consagração. Nessa vertente, a censura entra em cena a fim de barrar a representatividade fulminante da fotografia, direcionando o visor do fotógrafo no intuito de ocultar a crueza da batalha. Essa “herança cultural” exclui preferencialmente qualquer registro que porventura venha a representar dor e sofrimento. Mesmo as fotografias mais duras, que continham essas particularidades, remetiam a ideais de heroísmo e representavam a dignidade expressa em seu estado máximo no cumprimento do dever do cidadão, devoto de sua pátria e por ela capaz de morrer. Originam-se assim, as primeiras manifestações retóricas em torno da produção fotojornalística de guerra, gerando uma iconografia que veio a se tornar ferramenta mobilizadora de massas.

Sontag (2003, p.37) destaca que “a iconografia do sofrimento tem uma longa linhagem. Os sofrimentos mais comumente considerados dignos de ser representados são aqueles tidos como fruto da ira, divina ou humana”. Contudo, no caso das guerras, o “moralismo” exacerbado foi tornando-se insuficiente à medida que uma quantidade significativa de conflitos atraía os profissionais e instigava o público. A audiência crescia e a imprensa, aspirante a empresa, já

sabia que os observadores clamavam por imagens fiéis das batalhas. Primavam pela verossimilitude, queriam tornar-se espectadores da “realidade”.

A censura que anteriormente privava a sociedade das mazelas ou simplesmente ocultava sua face sombria, cedeu lugar à vigência do consumo de imagens. A dramaticidade explícita da fotografia rende à imprensa a credibilidade necessária para se tornar uma empresa geradora de notícias. Em ascensão, a imprensa adquire estrutura para competir mercadologicamente. A sedimentação do estatuto profissional da prática jornalística ainda estava por vir, mas a concorrência já exigia adequações que visassem versatilidade e rapidez dos fotógrafos. Essas adaptações expuseram, em maior escala, os profissionais aos riscos evidentes da guerra. Eles estariam cada vez mais próximos da batalha.

É nesse contexto de concorrência empresarial e de proximidade da ação que surge a estética do horror. Os fotógrafos estavam motivados a não mais produzir fotos inspiradas em cenas epopéicas ou representações teatrais. A estética do horror permitiu que se explorasse a tragédia para fins lucrativos. A carnificina gratuita tornou-se vedete da notícia. O choque atribuído à imagem de guerra torna-se potencialmente vendável. E, igualmente, a evidência do gosto humano pelo trágico se afirma. No livro *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag historia o afloramento desse interesse, que se tornou facilmente perceptível no início da Modernidade. A autora se refere a esse interesse como “tropismo inato orientado para o horrível”. Burke (apud SONTAG, 2003, p.82) destaca: “Estou convicto de que extraímos um grau de prazer, e não pequeno, dos infortúnios e das dores reais dos outros.”

Eis o gancho necessário para instituir uma atividade eficaz e lucrativa. A imprensa usufrui ferozmente desse desejo intrínseco dos leitores, posto que sua credibilidade já alcançava níveis satisfatórios e evoluía incessantemente. Além da estética do horror, entra em cena a manipulação: cenas são construídas; fotógrafos dirigem e manipulam as situações como preferirem. Mas a partir desse momento, os que posam são os cadáveres. Uma constatação de usufruto das potencialidades manipulatórias desse

novo *médium* se dá no decorrer da Guerra Civil Americana. O exército da União utilizava-se desse meio de comunicação para fins de promoção. Ainda são os primórdios da propaganda de guerra.

[...] Como a cobertura fotográfica da Guerra Civil que assolou os Estados Unidos foi a “estória” dos exércitos da União, já que a Confederação não possuía jornais ilustrados bem estruturados, evidencia-se que a imagem da guerra é, freqüentemente, a imagem que dela dá o vencedor ou, pelo menos, que, em todo o caso, a imagem final da guerra é conformada pela imprensa mais forte. (SOUSA, 2000, p.39).

Essa fase introdutória revela uma prática que se perpetuará até a atualidade. As coberturas dos episódios bélicos subseqüentes não se diferem em nenhum aspecto das já mencionadas. Na história das guerras que assolaram o mundo, o fotojornalismo deslocou seus esforços em estruturar suas informações no mesmo formato em que eram realizadas em épocas passadas. Com isso, evidencia-se um esquema de manipulação massiva.

As correntes de produção fotojornalística alternaram os postos nas coberturas das guerras que se seguiram, não se alterando drasticamente em suas composições. E as adequações dos fotógrafos sempre se mantiveram em conformidade com a ordem vigente em cada período, que monitorava e filtrava informações.

É inegável que os avanços tecnológicos foram fundamentais para a ascensão da fotografia. A compactação do equipamento rendeu praticidade; tornou-se possível acompanhar comitivas em plena batalha. A telefoto, inventada em 1935, agregou uma versatilidade até então jamais experimentada em termos de transmissão. As fotografias enviadas por intermédio de linha telefônica substituíram o demorado e incerto envio de negativos por terceiros. E, mesmo ocasionando a repetição de fotos pelos meios de comunicação, proporcionou agilidade incomparável. E mais tarde, muito além das expectativas, o advento do meio digital alavancou o rendimento da produção fotojornalística. A imprensa encontra-se no apogeu da transmissão de informações.

No entanto, a maioria dessas habilidades foi utilizada para fins propagandísticos. Mais especificamente pelo fotojornalismo de guerra, no qual as batalhas eram travadas não somente nos fronts. Elas se estendiam ao alcance dos espectadores que assimilavam a informação e creditavam-na como absoluta e parte integrante da História. O poderio do registro fotográfico, não raro, foi utilizado para a manutenção da lembrança “moldada” aos interesses de quem detêm o poder. Esse crivo selecionava (e seleciona em dias atuais) os eventos relevantes para a “sociedade”, que faziam parte da história. Por conta desse poder de crivo, inúmeros eventos foram (e continuam sendo) alijados do conhecimento geral para manutenção do *status quo* das ideologias dominadoras.

Os estatutos que sustentam os princípios do fotojornalismo são deturpados. Sousa (2000, p.118), com menção à Segunda Guerra Mundial, desmascara a semelhança entre outras guerras anteriores: “A fotografia ‘jornalística’ da Segunda Guerra Mundial foi usada com intuítos manipulatórios, desinformativos, contra-informativos e propagandísticos.” Isso não se constituiu, contudo, privilégio da empresa imprensa. Segundo Freund (1995, p.161):

O endoutrinação dos fotógrafos era tão forte que eles próprios estavam persuadidos de estarem a lutar por uma causa justa ao censurarem-se a si mesmos, fotografando apenas cenas que não pareciam desfavoráveis aos países que representavam.

Pode-se falar sobre fotografia humanista, de livre expressão, de verdade interior do fotógrafo. Movimentos que pretendiam autonomia e que, sempre que possível, amparavam-se nos suportes jornalísticos. Vertentes que, grosso modo, continham um registro discursivo elaborado, provocador e viabilizador de reflexões. Registros que, em suma, constituíam-se num produto da interação do fotógrafo com o ambiente, somado às suas experiências consolidadas.

Calcadas em ideais anti-guerra, deliberadoras dos anseios de erradicação das mazelas mundiais, naturalmente carregadas de retórica e subjetividade exacerbada, essas correntes de pensamento moviam o

imaginário do espectador. Porém, em muitos casos, esses movimentos se mantiveram na marginalidade, reduzidos a obras exclusivas e praticamente intangíveis, perpetrando êxito em sua totalidade. Esse ato de instigar ainda gerava, automaticamente, sentimentos de compaixão e solidariedade nos espectadores. Sentimentos instáveis que se esvaíam facilmente, dando lugar à frustração, pela falta de proximidade, de envolvimento, de comprometimento do espectador com os fatos.

[...] É a passividade que embota o sentimento. Os estados definidos como apatia, anestesia moral ou emocional, são repletos de sentimentos, os sentimentos são raiva e frustração. Na mesma medida em que sentimos solidariedade, sentimos ser não cúmplices daquilo que causou o sofrimento. Nossa solidariedade proclama nossa inocência, assim como proclama nossa impotência. (SONTAG, 2003, p.85-86).

Diante de tais fatos, torna-se perceptível que, muito além de pertencer à mera categoria de registro testemunhal, ícone, simulacro ou representação fidedigna da “realidade”, a fotografia instaura-se como conteúdo dotado de poder evocativo, constituído de discurso e disseminador de ideologias. Instrumento que agrega atributos persuasivos poderosos que, em muitos casos, são extensivamente explorados.

E à medida que o negócio se expande, mais prestígio é agregado. Sua instância básica de meio de comunicação é uma das alavancas principais para o seu sucesso. A credibilidade construída pela notoriedade veloz e massiva solidifica a prática e lhe atribui *status*. Agências, jornais e revistas passam a conduzir o imaginário da sociedade, já incrustada nos paradigmas da cultura da imagem. Tornam-se empresas multinacionais de alcance global e influência intocável.

Não há mais espaço para experimentação, a concorrência e o lucro são prioridades. O que se vislumbra é a garantia de imagens perturbadoramente “compráveis”. As agências precisam superar suas concorrentes. O imediatismo e o jogo de interesses são características que cercam o funcionamento de uma empresa fotojornalística. Os prazos

estourados e a pressão imposta aos seus colaboradores efetivam-se como regras básicas nesse contexto.

Em alguns – ou muitos – casos, os parâmetros do jornalismo de guerra não entram em consenso com as produções autorais humanistas de alguns fotógrafos. Isso certamente motiva parte deles a enveredar pelas trilhas do fotodocumentarismo. Porém, essa autonomia não chega a se constituir numa máxima que derrube o autoritarismo das empresas construtoras de notícias. Mesmo em ocasiões em que a censura (aqui como denominação superficial, passível de entendimento imediato) “não se impõe”, em que se cogitou o efetivo desbanque dessas imposições particulares, interesses sempre estiveram em jogo.

[...] As diferentes ideologias, onde quer que atuem, sempre tiveram na imagem fotográfica um poderoso instrumento para veiculação das idéias e da conseqüente formação e manipulação da opinião pública, particularmente, a partir do momento em que os avanços tecnológicos da indústria gráfica possibilitaram a multiplicação massiva de imagens através dos meios de informação e divulgação. (KOSSOY, 2002, p.20).

Um exemplo histórico é o Vietnã. Naquele momento (anos 1960 - 1980), utopicamente, o fotojornalismo de guerra experimentava um de seus mais relevantes momentos de glória. A estética do horror voltava e o que se vislumbrava era o livre acesso. O resultado foi a desaprovação dos espectadores. Porém, a demanda de imagens era equivalente à produção e a concorrência ditava as regras. Nessa época, efetivamente, o fotojornalismo de guerra esteve em plena ascensão empresarial.

Mesmo que apenas num primeiro momento, os vínculos empregatícios se tornam módulos necessários para ascensão do profissional. Essa ligação o torna propriedade do contratante. É sabido que movimentações contra esse tipo de política são empreendidas em favor da liberdade de expressão e autonomia conceitual. Porém, a maioria dos fotógrafos, inconsciente do instrumento que possui em mãos, projeta sua notoriedade, influenciada pelo fascínio atribuído à profissão.

É notório que essencialmente a categoria de jornalismo de guerra não se difere das demais. Porém, ela detém particularidades que instigam a percepção de forma mais aguçada. Isso pode justificar, por exemplo, a grande quantidade de prêmios internacionais atribuída às fotografias de guerra. Essas premiações, em primeira instância, abrem precedentes para a reflexão do grau de conhecimento que a sociedade tem de si mesma. Fica claro que é sabido do que o homem é capaz.

[...] Alguém que se sinta sempre surpreso com a existência de fatos degradantes, alguém que continue a sentir-se decepcionado (e até incrédulo) diante de provas daquilo que os seres humanos são capazes de infligir, em matéria de horrores e crueldade a sangue-frio, contra outros seres humanos, ainda não alcançou a idade adulta em termos morais e psicológicos. (SONTAG, 2003, p.95).

Porém não se estabelece uma compreensão concisa. Os fotojornalistas explicitam seus repertórios em imagens que ora chocam, ora promovem solidariedade, compaixão e frustração, ora instigam reflexão, ora obrigam contemplação. Os *media*, que nada mais são que entidades administradas por pessoas, executam diretrizes em comunhão com interesses particulares ou empresariais, visando manipulação e lucro. E o espectador é submetido à overdose subliminar dessas produções.

Nesse contexto, fica claro que o fotógrafo de guerra é um profissional como todos os outros. Suas motivações e intencionalidades estão expressas em suas necessidades de sobrevivência. Seus conflitos são reflexos aparentes e desnudos de seu estilo de vida que rompe com o tradicionalismo convencionado da sociedade que, para ele, é alienada e conivente, incapaz de identificar quão profundo é o abismo em que se encontra por estar mergulhada num anestésico que a protege da mazela alheia.

A manutenção da “ordem” permite a existência desse profissional que, além de registrar o lado obscuro da vida, ou pelo menos, a representação de sua instância final, explicita o lado obscuro

de cada cidadão. A reflexão se dispõe nesse alicerce. Atribuir veredictos a tais questões exige a compreensão dos fatos na íntegra. Muito do que se especula sobre a vida dos fotógrafos de guerra se limita a informações superficiais. As discussões estão concentradas em torno de suas pautas.

As relações produtoras, disseminadoras e receptoras estão diretamente ligadas a esse contexto e não são amplamente abordadas. As motivações que norteiam essa tríade são explícitas, porém não discutidas. Poucos fotógrafos se engajam em estudos aprofundados sobre seu ofício. Os *media* não consideram conveniente essa abordagem. E os espectadores, em sua maioria, não exigem tais mecanismos de esclarecimento. A própria linguagem fotográfica se encontra à sombra de seu pleno entendimento. Kossoy (2002, p.21) atesta que: “É surpreendente a raridade de discussões teóricas acerca de aspectos conceituais e metodológicos, bem como a possibilidade de novas abordagens de análise dos temas específicos desta área.”

A chave do entendimento é a compreensão. O não comprometimento com um processo de reflexão culmina na estagnação dos estatutos cognitivos que fundem a integridade dessas relações. Essa deficiência nos delata: nós fotógrafos, nós mídia, nós espectadores. Nós que também sobrevivemos à custa da morte dos outros; nós que consumimos a morte dos outros; nós que repelimos esse nosso lado obscuro com a camuflagem de conceitos como asco, repugnância e violência, na tentativa frustrada de sugerir uma pureza imaculada e relegar nossa essência animal.

Referências

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Vega, 1995.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**.
Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MARINOVICH, Greg; SILVA, João. **O clube do bague-bague:**
instantâneos de uma guerra oculta. 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**. Florianópolis; Letras Contemporâneas, 2000.